



## Masculinidad y violencia en *El Club de la lucha* de David Fincher

Leire Ituarte Pérez<sup>1</sup>

Recibido: febrero 2017 /Evaluado: junio 2017 /Aceptado: julio 2017

**Resumen.** En este trabajo se aborda un acercamiento hermenéutico a *El club de la lucha* de David Fincher. Apoyándose en algunos de los fundamentos metodológicos de la Teoría psicoanalítica y la Teoría *Queer* el análisis trata de desgranar los pormenores de la representación de la masculinidad en el filme. Partiendo de la hipótesis de que dicha representación está estrechamente ligada a la ansiedad de castración masculina, el estudio rastrea las recurrentes alusiones, más o menos paródicas y más o menos subliminales, a la emasculación masculina así como las estrategias de compensación fetichista desplegadas. El trabajo concluye que la desbordante puesta en escena del escenario edípico masculino en el filme persigue apuntalar un discurso hegemónico de masculinidad amenazado por el tabú de la homosexualidad. La erotización del masoquismo masculino en el filme se revela así, en toda su ambivalencia, como una estrategia performativa de institucionalización de un régimen sexual fundado en la heteronormatividad.

**Palabras clave:** Teoría *Queer*; Psicoanálisis; Fetichismo; Masculinidad; Falocentrismo; Heteronormativa.

### [en] Masculinity and violence in David Fincher's *Fight Club*

**Abstract.** In this article we address a hermeneutic approach to David Fincher's *Fight Club*. Inspired by some of the methodological principles of Psychoanalysis and Queer Theory the study tries to thresh the details of the representation of Masculinity in the film. Departing from the hypothesis that such representation in the film is closely linked to the masculine castration anxiety, the essay traces the recurrent and more or less parodic, more or less subliminal allusions to emasculation as well as the fetishistic compensatory strategies displayed. The analysis concludes that the overwhelming *mise en scène* of the masculine Oedipal scenario in the film pursues to underpin a hegemonic discourse of Masculinity threatened by the taboo of Homosexuality. Hence, the prominent erotization of masculine masochism reveals itself, in all its ambivalence, as a performative strategy to institutionalise a heteronormative sexual regime.

**Keywords.** Queer Theory; Psychoanalysis; Fetishism; Masculinity; Male supremacy; Heteronormative.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La masculinidad en disputa. 3. Conclusión. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Ituarte Pérez, L. (2017): "Masculinidad y violencia en El Club de la lucha de David Fincher", en *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 429-443.

<sup>1</sup> Universidad del País Vasco  
leire.ituarte@ehu.es

“Seguimos siendo hombres”

Bob en *El club de la lucha*

## 1. Introducción

Este artículo propone un acercamiento hermenéutico a *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, un documento filmico que, más de una década después de su estreno, aún pervive en el imaginario popular como uno de los productos más exitosos de la reciente industria hollywoodiense. Inspirándose en algunos de los principios metodológicos de la Teoría psicoanalítica y la Teoría *Queer* el análisis aborda el estudio de la *mise en scène* de la masculinidad en el filme y rastrea las estrategias discursivas desplegadas para contener y canalizar el fantasma de la emasculación masculina que a lo largo de la narrativa amenaza constantemente con salir a la luz.

El archiconocido argumento de la película, basada en la también exitosa y controvertida novela de Chuck Palahniuk publicada en 1996, narra la historia de un triángulo de personajes que, más allá de la consabida novela familiar freudiana, tiene como telón de fondo una trama de violencia ligada a la práctica sadomasoquista de peleas callejeras entre hombres a la que los protagonistas de la historia, Jack y Tyler Durden, eventualmente bautizarán con el nombre de El club de la lucha. Un movimiento de guerrilla clandestino que a lo largo de la progresión narrativa irá amplificándose hasta convertirse en el Proyecto Mayhem, una macro-organización de estructura paramilitar dedicada a la planificación de actos de sabotaje contra objetivos estratégicos de la sociedad de consumo.

Como es sabido, el final de la historia hará confluír su atentado maestro —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 anagnósis al más puro estilo hollywoodiense revelando al espectador la verdadera identidad de Tyler como el *doppelgänger* o encarnación delirante del *ideal del yo* de Jack. De golpe y porrazo, toda la narración adquiere así un nuevo sentido como proyección de la psique escindida del protagonista mediante un golpe de efecto que se configura como uno de los aspectos más reveladores y exitosos del filme.

No hay que sumergirse excesivamente en los pormenores discursivos del texto que aquí nos ocupa para reparar en la que posiblemente sea una de las paradojas más flagrantes de la película entendida como mercancía sintomática de la lógica cultural del capitalismo avanzado<sup>2</sup>, a saber, el hecho de que su pretendido alegato contra los pilares de la sociedad de consumo pueda ser deslegitimado por su propia condición como producto nada desdeñable de la industria floreciente del Hollywood posmoderno.

Dicha paradoja no ha pasado desapercibida y ha despertado el escepticismo de algunos analistas culturales que, frente a la euforia subversiva de violencia contra las bases del capitalismo avanzado que abandera el filme, han tratado de recetar cautelata<sup>3</sup>. Henry Giroux (2001, 3), sin ir más lejos, ha señalado que el espurio alegato de

<sup>2</sup> Tomamos el término de: Jameson, Fredric (1991). *Posmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.

<sup>3</sup> Véanse, entre otros: Diken, Bülent y Bagge-Laustsen, Carsten (2001). *Enjoy your fight! — Fight Club as a symptom of the Network Society*. Disponible en: <http://www.lancaster.ac.uk/fass/sociology/research/publica->

*El club de la lucha* contra el capitalismo avanzado ni tan siquiera dirige sus dardos contra las estrategias de poder, dominación y explotación que imponen las dinámicas del mercado. El filme, apostilla este autor, más bien atenta contra el capitalismo por sus nefastos efectos contra los valores modernos de una masculinidad en crisis.

La observación de Giroux no es un caso aislado. En la medida en que el *leitmotiv* de la masculinidad constituye una de las piedras angulares del relato —tanto de la novela como de la película— también se ha convertido en una de las cuestiones que más interés y discrepancias ha suscitado entre los analistas. Como señala Lynn Ta (2006, 265), la recepción crítica de *El club de la lucha* ha desatado opiniones encontradas no sólo en lo que se refiere a su problemático retrato del capitalismo avanzado sino sobre todo en lo referente a la representación de sus efectos sobre el declive de la masculinidad norteamericana del fin de milenio.

Si bien es cierto que la interpretación de Giroux ha estado en el punto de mira de algunas lecturas más emanipadoras que han querido reivindicar el impulso paródico del discurso de la masculinidad en el filme<sup>4</sup>, muchos de los trabajos que han abordado el estudio de la película desde esta perspectiva destacan, de hecho, que su tratamiento de la masculinidad es sintomático de la creciente ansiedad colectiva generada por la crisis de los valores masculinos en la cultura norteamericana contemporánea<sup>5</sup>. Como sugiere Krister Friday (2003, 3), *El club de la lucha* constituiría, en este sentido, otro de esos flamantes ejemplos que ilustran la creciente prevalencia de ficciones contemporáneas en torno al declive del hombre blanco heterosexual en la ficción norteamericana posterior a la década de los 60. Narrativas en las que la victimización masculina se convertiría nada menos que en síntoma de una posición identitaria erosionada marcada por el fantasma de la emasculación social por la que el hombre blanco heterosexual habría dejado de desempeñar un papel central e incuestionable. Un fantasma que, como bien señala Asbjorn Gronstad (2008, 176-177), se ha convertido en el denominador común de numerosos productos de la cultura norteamericana de las postrimerías del siglo XX.

En este contexto, la tensión entre la erotización de la violencia masculina y el fantasma de la castración en *El club de la lucha* comparece como indicio narrativo de una masculinidad en crisis. Masculinidad que se codifica como una homosexualidad subliminal y encubierta que amenaza con desbordarse. Nuestra hipótesis de partida es que el masoquismo masculino y su correspondiente marco edípico se movilizarían, en este sentido, como una manifestación sobredimensionada de aquellas prácticas discursivas disciplinarias que, como señala Judith Butler en su teoría de la performatividad, se inscriben sobre los cuerpos para fundar y apuntalar una identidad de género basada en la ley heterosexual.

---

tions/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf y Zizek, Slavoj (2003). The Ambiguity of the Masochist Social Link. En Rothenberg, M.A & Foster, D. & Zizek, Slavoj (Eds.): *Perversion and the Social Relation* (pp. 112-125). Durham and London: Duke University Press.

<sup>4</sup> Véase por ejemplo: Gronstad, Asbjorn (2008). *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam University Press y Juhasz, Alexandra (2001). The Phallus Unfettered: The End of Masculinity As We Know It in Late 1990-s 'Feminist Cinema'. En Lewis, Jon (Ed.): *The End of Cinema as We Know It (American Film in the Nineties)* (pp. 210-221). New York & London: New York University Press.

<sup>5</sup> No es casual que el discurso de la masculinidad haya sido, precisamente, uno de los aspectos del filme más tratados por la bibliografía académica. Para una visión panorámica de algunas de las aportaciones académicas más relevantes desde esta perspectiva —dado que el abordaje de toda la literatura académica al respecto queda fuera del marco de este estudio— pueden consultarse las referencias bibliográficas al final del artículo.

## 2. La masculinidad en disputa

La Teoría *Queer* resulta especialmente útil, por tanto, como vehículo para desarticular las estrategias discursivas que dispone el relato filmico para preservar esa producción disciplinaria de la heterosexualidad y contener el desbordamiento del régimen homosexual del deseo.

Como es sabido, la noción butleriana de la performatividad del género parte de la premisa de que el sexo no es una condición estática del cuerpo sino un proceso, una construcción ideal que se regula mediante un conjunto de prácticas disciplinarias a través del tiempo. Las normas reguladoras materializan el sexo mediante su práctica reiterada pero la propia necesidad de esa reiteración indica que los cuerpos no siempre obedecen a dicha ley, esto es, el proceso está abierto a posibles desviaciones de la norma poniendo en tela de juicio su hegemonía. La noción de performatividad del género se vincula a este concepto de materialización en la medida en que "...las normas reguladoras del 'sexo' obran de una manera performativa", esto es, "...no como un acto deliberado sino como una práctica reiterativa por la que el discurso produce los efectos que nombra...", "...para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual" (Butler, 2002, 18). La materialidad del cuerpo define, por tanto, como el efecto de ese poder performativo de tal suerte que el sexo deja de ser concebido como una descripción estática y monolítica del individuo y pasa a definirse como una de las normas reguladoras por las que ese individuo es calificado como viable dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural (Butler, 2002, 19).

Este planteamiento pone en juego una serie de cuestiones que resultan centrales en la reformulación butleriana de la materialización de los cuerpos y relevantes como marco para nuestro análisis: la consideración de la materialidad del cuerpo como el efecto de una dinámica de poder de carácter performativo, esto es, como un poder reiterativo del discurso que produce los fenómenos que regula e impone; la construcción del sexo (Butler, 2002, 19) como una norma cultural que regula la materialización de los cuerpos y la asunción que en el proceso de constitución del "yo" hace el sujeto de un sexo en base a las "identificaciones" del imperativo heterosexual. Un imperativo que, en último término, permite ciertas identificaciones sexuales al tiempo que repudia otras y que como tal produce un régimen sexual basado en la exclusión de aquellos sujetos abyectos que no acatan la norma.

Este imperativo heterosexual de la performatividad del género, actúa, claro está, dentro de la novela edípica que estipula el psicoanálisis:

"Ya hemos descrito los tabúes del incesto y el tabú anterior contra la homosexualidad como los momentos generativos de la identidad de género, las prohibiciones que generan la identidad sobre las rejillas culturalmente inteligibles de una heterosexualidad idealizada y obligatoria. Esa producción disciplinaria del género estabiliza falsamente el género para favorecer los intereses de la construcción y la regulación de heterosexuales en el ámbito reproductivo (...) actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo (...) Dichos actos, gestos y realizaciones (...) son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones

fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007, 265-266)

Obedeciendo al imperativo heterosexual de la performatividad del género, *El club de la lucha* moviliza toda una batería de recursos narrativos que ponen en escena aspectos muy reconocibles, a ratos hiperbólicos, de la novela familiar freudiana con el objeto de contener una trayectoria edípica desviada de la norma.

No es casual que el deseo homosexual se inscriba en el relato en el marco de una trayectoria edípica abyecta constantemente marcada por el fantasma de la castración. Pues como señala Guy Hocquenghem (2009, 55), la edipización es una estrategia infalible del psicoanálisis para la contención y domesticación de la homosexualidad. El deseo homosexual debe ser cercado dentro del recinto que configuran los tres lados del triángulo edípico: “...la homosexualidad ocupa su lugar en la novela familiar neurótica: la construcción del Edipo. Era necesario: Edipo es el único medio de control eficaz de la libido”.

Para ello el psicoanálisis invocará a su proyectil supremo: el falo, en tanto que “distribuidor de sentido entre los sexos”. En este sentido la recurrente irrupción de la signatura fálica en el filme, según veremos, trabaja como estrategia compensatoria de esa carencia, con el objeto de implementar el régimen edípico masculino heteronormativo. Pues como sentencia Hocquenghem (2009, 71): “En el mundo de la sexualidad edipizada (...) hay un órgano, sólo un órgano sexual, que está en el centro de la triangulación edípica, el Uno que da su sitio a los tres elementos del triángulo. Es él quien construye la falta, es él el significante despótico”.

El filme invoca, por tanto, al órgano sexual masculino como al gran dios monoteísta encargado de custodiar y regular el régimen heteronormativo de una masculinidad en crisis. Pero ante todo y sobre todo, invocará al miedo a su pérdida, al fantasma de su ausencia: la castración.

En *El club de la lucha* esta ansiedad de castración comparece en la diseminación de las abundantes alusiones, más o menos paródicas, más o menos subliminales, a la emasculación masculina pero también en su compensación fetichista, en el sentido estrictamente freudiano del término, esto es, en la irrupción del fetiche como restitución simbólica del falo materno (Freud, 1927).

Comencemos por el insomnio de Jack, el protagonista del filme, síntoma incuestionable de una dolencia más profunda que el relato inmediatamente asocia con una disfunción de sus genitales. No parece casual que su médico, tras negarse a recetarle somníferos, le proponga como tratamiento que se sume al grupo de terapia de hombres con cáncer de testículo.

En dichas sesiones y bajo el lema de “Remaining men together”, estos hombres expropiados de una de las funciones primordiales de su masculinidad teatralizarán su dolorosa feminización mediante el consuelo mutuo que debería brindarles el acto terapéutico de lloriquear como si fueran mujeres. Significativamente, el personaje de Bob, ex campeón de culturismo y adicto a los esteroides, a quien su enfermedad le ha extirpado los testículos reemplazándoselos por unos gigantescos pechos acogerá a Jack en su enorme seno para reafirmarse, entre sollozos, en su maltrecha virilidad: “Seguimos siendo hombres, seguimos siendo hombres”.

Aunque es preciso puntualizar que la malparada masculinidad de Jack, tal y como nos la presenta el relato, no muestra un diagnóstico tan irreversible como el de sus

compañeros de terapia. Como relata la voz en *off* del protagonista “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”.

Del mismo modo, cuando el protagonista le propone a Marla que se distribuyan los grupos de terapia para no coincidir en las sesiones, argumentando que “Por el cáncer de testículos no deberíamos discutir”, ella no dudará en responderle: “Bueno, técnicamente yo tengo más derecho a ir que tú. Tú aún tienes tus huevos”.

Asimismo, durante la conversación en el bar donde los protagonistas masculinos se dan cita por primera vez tras el incendio del apartamento de Jack, Tyler tratará de consolarle apelando, nuevamente, a su integridad anatómica: “Peor hubiera sido que una furcia te hubiera cortado el rabo mientras dormías y luego lo hubiera tirado a un estercolero”.

Todo en la historia parece indicar, en efecto, que la dudosa masculinidad de Jack, a diferencia de la de sus compañeros de terapia, es más simbólica que fisiológica. En realidad la maltrecha virilidad del protagonista parece responder a una patología de otra índole. Patología que apunta a una disfunción sexual que el relato relaciona subliminalmente con la homosexualidad reprimida del protagonista y su corolario: el fantasma de la castración.

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”, como la mujer. No es casual que el filme esté atravesado por una batería de indicios que esbozan un escenario edípico desviado de la norma. Desviación que aparece significativamente marcada por la profunda animadversión que el protagonista siente por el personaje de Marla y su fascinación homoerótica por el personaje de Tyler.

La sublimación de la masculinidad heterosexual en el filme es, de hecho, como señala Henry Giroux (2001, 3), directamente proporcional a la denostación del personaje femenino. Las recurrentes alusiones no sólo al desinterés sexual de Jack sino a su exacerbada misoginia apuntan en esa dirección: “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”.

En *El club de la lucha* el personaje de Marla se configura, en efecto, como una versión entre paródica y abyecta del estereotipo femenino de la *femme fatale*. Los ejemplos de la constante humillación del personaje femenino son tan numerosos como obscenos. Entre algunos de los más denigrantes destacan aquellos episodios en los que Tyler fanfarronea puerilmente de sus infatigables sesiones de sexo con la protagonista. Como en la escena en la que, con la puerta entornada del dormitorio que nos permite atisbar a la joven exhausta tras una de sus maratónicas jornadas sexuales, éste le pregunta a Jack: “¿Quieres terminarla tú?” El hecho de que Tyler presida la escena completamente desnudo salvo por el guante de fregar platos con el que incomprensiblemente cubre una de sus manos no sólo añade un toque surrealista al cuadro sino que termina por cosificar a la mujer, por si su humillación como puro objeto sexual intercambiable entre hombres fuera poco, reduciéndola a un cacharro sucio.

En este sentido es interesante apuntar que también el psicoanálisis atribuye al deseo homosexual una aversión sintomática hacia la mujer. La homosexualidad, recuerda Hocquenghem (2009, 53), se define por su odio hacia la mujer designada

como el único objeto social sexual y la “falta”, por tanto, atribuida a la relación homosexual:

”El deseo como fuerza autónoma y poliforma debe desaparecer: para la institución psicoanalítica, sólo debe existir como carencia. Siempre tiene que significar algo. Referirse a un objeto que tomará su sentido en la triangulación edípica. (...) Entonces 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.”

Así, la protagonista femenina de *El club de la lucha* manifestará su insatisfacción sexual en aquella escena de su dormitorio en la que, ante la infantil sonrisita de Tyler frente a la reproducción en látex de un flamante pene erecto, le dice: “Oh no te preocupes, no es una amenaza para ti”. El consolador de la joven se presentará aquí, claro está, como el fetiche que alude simultáneamente al “despótico significante del deseo” que Tyler ostenta y del que Jack carece.

También en la escena en la que Marla solicita encarecidamente a Jack que le palpe los pechos en busca de un posible bulto cancerígeno a sabiendas de que para él “No resultará incómodo” a lo que la voz en *off* de Jack aducirá “No ha llamado a Tyler, para ella yo soy neutral”. O aquella ocasión en la que en la desvencijada cocina de la casa Mayhem, tras una de sus más que satisfactorias noches con Tyler, la joven se aferra por detrás al cuerpo de Jack mientras posa su humeante cigarrillo sobre la bragueta del protagonista. Una imagen capturada mediante un plano detalle del simbólico gesto que ratifica, de nuevo, el guiño fetichista que pone el énfasis en aquello de lo que Jack carece.

La estrategia fetichista en el filme, en efecto, apunta jocosamente a la carencia del homosexual: “Así ‘la mujer’ que por otro lado no tiene como tal ningún lugar en la sociedad, designada como *el único* objeto sexual social, es también *la falta* atribuida a la relación homosexual” (Hocquenghem, 2009, 54). Una carencia que se configura además como una de las claves de la neurosis del protagonista puesto que, como recuerda Hocquenghem (2009, 54-55), según el psicoanálisis:

“La homosexualidad es esencialmente neurótica; esta neurosis está ligada al odio hacia la mujer. El deseo se define por su carencia; carencia y miedo son los resortes de la construcción edípica (...) el miedo que se encontrará de nuevo a propósito de la *castración* y del papel del *falo* como distribuidor de sentido entre los sexos”.

La paródica caracterización de Jack como modelo de hombre domesticado y emasculado resuena, por tanto, a lo largo de todo el filme: “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”.

De sobra está decir que dicha caracterización que aparece subliminalmente asociada con una desviación sexual que el relato codifica, sin tapujos, como disfuncional, encuentra su contrapunto exacto en el personaje de Tyler Durden. Personaje configurado, precisamente, como la encarnación simbólica del *ideal del yo* de Jack y como proyección imaginaria del modelo de virilidad al que éste aspira. De hecho,

todo parece indicar que el personaje de Tyler comparece en el relato, precisamente, como el héroe mesiánico llamado a restituir la maltrecha masculinidad del protagonista, esto es, para restaurar una virilidad atenazada por el tabú de la homosexualidad latente a lo largo de todo el relato.

La relación dialéctica entre Jack y Tyler, los dos protagonistas que a la postre se configuran como el *yo* y el *ideal del yo*<sup>6</sup> de una misma psique masculina, se fundaría, en este sentido, en la codificación de dos modelos de masculinidad contrapuestos. Tyler, en tanto que proyección del *super-yo* (*ideal del yo*) del protagonista, figura restitutiva de la ley simbólica del padre y objeto edípico primario representaría, a todos los efectos, el modelo de macho alfa heterosexual y, en suma, todo aquello de lo que Jack carece y anhela al mismo tiempo.

Como el propio Tyler le confiesa en la célebre escena reservada para la anagnórisis final de la historia donde se revela su verdadera identidad: “Buscabas el modo de cambiar tu vida, pero no podías hacerlo solo. Todo lo que deseabas ser, soy yo. 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”.

Precisamente la virilidad de Tyler quedará debidamente apuntalada, al comienzo del filme, en la presentación que Jack nos hace del personaje, mucho antes de que sus sonoros episodios de intercambio sexual con Marla ratifiquen su más que íntegra masculinidad.

No por casualidad, dicha presentación se producirá a modo de inserto, en el prólogo de esa escena memorable donde se relata la primera pelea entre los dos protagonistas, justo después de que Tyler le pida a Jack que le compense con un favor especial por dejarle pasar la noche en su casa: “Te he pedido que me golpees lo más fuerte que puedas”.

La introducción al personaje lo presenta como un terrorista sexual que en su trabajo como proyeccionista de una sala de cine se dedica a empalmar fotogramas de pornografía en películas aptas para el público infantil. Es significativo que la presentación que Jack hace de Tyler aparezca precedida por las palabras “Creo que es conveniente que os hable un poco de Tyler Durden” y una imagen del personaje de pie, interpelando al espectador. Una ruptura de la cuarta pared que además abre un abismo en el interior de otra escena relevante para anunciar la importancia de lo que a continuación se nos va a mostrar, a saber, la imagen de “Una suntuosa y enorme polla” —palabras que Durden pronunciará en diferido a la referida imagen— superpuesta a las palabras de presentación de Jack: “Tyler era un noctámbulo, mientras los demás dormíamos él trabajaba...”.

El inserto, claro está, pone el acento en la eminente relevancia del fetiche: no sólo el fotograma pornográfico que el protagonista utiliza para empalmar las bobinas de celuloide y que aquí comparece, de nuevo, como carta de presentación del personaje sino el propio Tyler como encarnación del falo mismo. Como señala Krister Friday (2003, 1-2), “Esta imagen persistente sirve como signatura fálica del carismático y travieso anti-héroe de la novela y, como tal, como emblema apropiado de la concepción que tiene el texto de la identidad masculina de la cultura americana de finales

---

<sup>6</sup> Para un estudio pormenorizado de estas dos instancias de la psique véase: Freud, Sigmund (1923/1967). El *yo* y el *ello*. En Freud, Sigmund: *Obras Completas Vol. II* (pp. 9-31). Madrid: Biblioteca Nueva.

del siglo veinte” pero como puntualiza la autora, esta intrusión pornográfica sugiere que:

“El club de la lucha codificará su masculinidad en términos de lo escandaloso y lo prohibido (...) este momento de bravura masculina es deliberadamente proyectado y enmarcado como lo marginal, lo borrado, como una forma de identidad que es tan arriesgada como efímera. Ciertamente, el exceso sugerido por el emblema pornográfico de Tyler se revela en El Club de la lucha, en la visible, si no en la exagerada, temática de una masculinidad asediada y menguada”.

Ni que decir tiene que el narcisismo de Tyler aparece claramente vinculado a un falocentrismo que apunta en la misma dirección en la medida en que la fascinación homoerótica de Jack por el personaje de Tyler se convierte en uno de los aspectos más reveladores de su homosexualidad.

No podemos olvidar momentos tan elocuentes como aquella escena íntima en la que Jack se lima las uñas al tiempo que habla del abandono y ausencia de su padre mientras Tyler se toma un baño caliente. Tanto la atmósfera de la escena como las líneas del diálogo están cargadas de connotaciones homoeróticas: “Somos una generación de hombres criados por mujeres. Me pregunto si otra mujer será realmente la respuesta que necesitamos”.

O la escena en la que Tyler y Jack conversan por primera vez en el interior de un avión. Al final de su primera perorata aleccionadora Tyler Durden se dispone a levantarse del asiento y aprovechando el estrecho paso del que dispone para salir del asiento le dice a Jack: “Y ahora una cuestión de etiqueta. Cuando pase ¿Qué quieres que te ofrezca el culo o la braguita?”.

La escena que relata la primera pelea entre los dos protagonistas nos brinda, sin duda, uno de los ejemplos flamantes a este respecto. La atmósfera de dicha escena, cuya estructura y puesta en escena están destinadas a reforzar el ritual de la seducción sexual, está cargada de un erotismo subliminal que se hace patente en el diálogo de flirteo que precede a la pelea. No por casualidad a la salida del bar 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?”.

En semejante contexto la lucha que sigue a este preludeo guarda fuertes similitudes con el acto sexual. Similitud que se verá reforzada por la típica conversación postcoital acompañada de cigarro y cerveza en la que Jack, con la expresión del neófito complacido por su primera experiencia, termina diciéndole a Tyler: “Deberíamos repetirlo cualquier otro día”.

Tras esta primera experiencia Jack se mudará al caserón abandonado de Tyler y su convivencia, progresivamente, irá adquiriendo los visos de una relación de pareja; en palabras del protagonista: “La mayor parte de la semana éramos como el matrimonio perfecto”.

Significativamente a partir de la primera experiencia “de contacto” entre Jack y Tyler el estado anímico del protagonista irá *in crescendo* en correlación con la progresión del propio club de la lucha: “Después de cada pelea, todo lo que ocurría era

*de una importancia mínima. Podías enfrentarte a cualquier cosa*". Esta correlación sugiere que las prácticas sadomasoquistas de violencia callejera entre hombres se configuran nada más y nada menos que como proyección fantasmática del propio deseo homoerótico del protagonista. Más allá de las reminiscencias homoeróticas de la relación entre Jack y Tyler, la homosexualidad comparece en el filme, por tanto, como un *leitmotiv* subtextual que se desborda. Las escenas que relatan la violencia clandestina entre hombres, sin ir más lejos, aparecen envueltas en una atmósfera de erotismo masculino circunscritas a un espacio cerrado e íntimo reservado sólo para varones en el que la clandestinidad del juego sadomasoquista refuerza las connotaciones sexuales de la práctica prohibida: "*La primera regla del club de la lucha es no hablar del club de la lucha. La segunda regla del club de la lucha es no hablar del club de la lucha*". En la erotización de la violencia masoquista de estas escenas la cámara permanece atenta a los cuerpos fetichizados, reducidos a torsos desnudos y sudorosos de hombres que se despojan de sus cinturones y alianzas en un ritual preparatorio a la entrada en contacto de los cuerpos. Tras el acto de violencia, los hombres exhaustos, con los rostros desdibujados por la sangre y los golpes, quedarán reducidos a un amasijo de cuerpos semidesnudos cargados de sexualidad. Como señalan Robert Brookley y Robert Westerfelhaus:

"En *El club de la lucha* ni el protagonista del film, Jack, ni ningún otro de sus personajes masculinos son abiertamente gays ni la sexualidad gay se representa de una manera abierta. A pesar de ello el filme está repleto de un exuberante homoerotismo, aunque subtextual, que ha sido observado tanto por críticos populares (...) como analistas académicos (...) La inclusión de este homoerotismo subtextual, cuya presencia constituye una atroz violación del orden heteronormativo, es clave en el ritual de rebelión del filme. Este subtexto puede encontrarse en el tratamiento visual de las escenas de lucha, en diálogos y situaciones con matices homoeróticos y en la relación entre Jack y Tyler." (Lindgren, 2011, 7)

De sobra está decir que esta *mise en scène* de la violencia masculina apunta a un claro desbordamiento narrativo de la clásica novela familiar freudiana. Pues la erotización del masoquismo masculino en el filme revela que las prácticas del Club se presentan, en toda su ambivalencia, como una estrategia performativa de institucionalización de un régimen sexual heteronormativo cuya legitimación depende de la represión del deseo homosexual.

Precisamente la euforia del protagonista, que pronto se revelará como un espejismo en su estado anímico natural, descenderá en caída libre con la repentina desaparición de Tyler. Esfumado su objeto edípico primario de deseo, Jack retornará a su repliegue melancólico inicial: "Estoy solo, mi padre me abandonó, Tyler me abandonó. Soy el corazón roto de Jack".

Esta voz interior ratifica, en efecto, que el estado melancólico del personaje se articula como consecuencia de una homosexualidad masculina inscrita en un escenario edípico desviado de la norma que la narrativa reprime. Escenario en el que la melancolía masculina se presenta como resultado de una doble pérdida relacionada ya no sólo con la prohibición del objeto edípico primario de deseo —primero su padre y luego Tyler (como subrogado paterno)— sino con la represión de la propia modalidad del deseo prohibido.

A propósito de la operatividad del dispositivo melancólico que en la teoría freudiana regula el imperativo heterosexual en la performatividad del género Judith Butler (2007, 139) señala que mientras que en la resolución edípica heterosexual la pérdida del objeto prohibido se resuelve con la negación del objeto pero no de la modalidad del deseo en el caso de la relación homosexual prohibida tanto el objeto como el deseo exigen una renuncia convirtiéndose en sujetos de las estrategias interiorizadoras de la melancolía.

En este contexto la homosexualidad reprimida de Jack se erige, precisamente, como la fuente primordial de la predisposición melancólica del personaje ilustrando a las claras cuál es el destino emocional en el desarrollo psíquico del deseo homosexual reprimido pues como recuerda Judith Butler (2007, 156) si:

“...en el caso de 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 [...] La conservación melancólica de ese amor se preserva con mucha mayor seguridad mediante la trayectoria totalizadora de la negación”.

De acuerdo con este escenario, algunas de las escenas de violencia masculina más memorables del filme actúan nada menos que como manifestaciones subliminales de un escenario masoquista en el que la instancia punitiva de padre —léase la ley heterosexual de Tyler— comparece, precisamente, como residuo de un escenario edípico que se predica de una represión doble del deseo homosexual según el mecanismo melancólico antes descrito. Puesto que en el dispositivo melancólico que opera en la resolución del conflicto edípico descrito por Freud, no lo olvidemos, la interiorización del objeto de amor perdido en el *yo* dará lugar a la formación del *super-yo*, esto es, la instancia moral y punitiva nacida de la identificación con el modelo paterno que habrá de volverse masoquistamente contra el propio *yo*. Así, según Freud (1923, 12):

“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 encarniza implacablemente contra el *yo*, como si se hubiera apoderado de todo el sadismo disponible en el individuo”.

En tanto que signos de esa instancia punitiva del padre, los rituales eróticos de violencia masculina en *El club de la lucha* se movilizan, en este sentido, como antidoto contra el deseo masculino prohibido. En el caso que nos ocupa el masoquismo masculino debe entenderse, por tanto, como una práctica performativa, en el sentido butleriano del término, esto es, como una manifestación sublimada de aquellas

prácticas discursivas disciplinarias que, como señala esta autora, se inscriben sobre los cuerpos para apuntalar la ley heterosexual del deseo edípico (Butler, 1990/ 2007, 265-266). Pues el género es, no lo olvidemos, en tanto que "... táctica de supervivencia dentro de sistemas obligatorios (...), una actuación con consecuencias decididamente punitivas" (Butler, 2007, 272).

### 3. Conclusión

Resulta tentador afirmar, a pesar de todo, que la homosexualidad, en tanto que manifestación subliminal de una transgresión contra el modelo hegemónico de masculinidad, se presenta como uno de los *leitmotivs* más sugerentes de *El club de la lucha*. Después de todo, como señala Fredric Jameson (1989), los productos de la cultura de masas no sólo obedecen a los parámetros de la manipulación ideológica y la imprimación de la falsa conciencia frankfurtianas. Los textos producidos por la cultura de masas estimulan y compensan a un tiempo las ansiedades y fantasías de nuestro subconsciente colectivo. Como sostiene este autor, la gratificación utópica es consustancial, por tanto, a la dimensión ideológica incluso en los productos más degradados de la cultura de masas. Así pues:

"Si la función del texto de cultura de masas se considera a la vez como la producción de la falsa conciencia y la reafirmación simbólica de tal o cual estrategia legitimadora, incluso este proceso es imposible de captar como un proceso de pura violencia (...) sino que debe implicar necesariamente una compleja estrategia de persuasión retórica donde se ofrecen incentivos sustanciales para la adhesión ideológica. Diremos que tales incentivos, así como los impulsos que han de manejarse por medio del texto de cultura de masas, son necesariamente de naturaleza utópica." (Jameson, 1989, 232).

En este sentido estimamos que debemos ser prudentes a la hora de emitir juicios de valor excesivamente precipitados. La actitud más sensata es, como ya señalara Tania Modleski (1982, 113), la de abordar los productos de nuestra cultura *mainstream* sin deplorarlos por sus omisiones, distorsiones o su conservadurismo. Lo crucial es entenderlos, dejar que sus intersticios nos hablen, que nos informen de las contradicciones que tratan de reprimir y de las ansiedades que tratan de mitigar.

Ahora bien, como decíamos en otro lugar (De Miguel *et al.*, 2004, 143), dado que entre la manipulación ideológica y la gratificación utópica de los textos de la cultura *mainstream* existe un amplio espectro de posibilidades y que de un extremo a otro de dicho espectro el potencial de transgresión de la proyección utópica a la que se refiere Jameson puede variar enormemente, es preciso mantener la debida distancia de seguridad. De lo que se trata, por tanto, "... no es de sostener con pinzas que todo producto de la cultura de masas sea intrínsecamente utópico y subversivo (...) sino de entender cuáles son los mecanismos que la ideología dominante (...) utiliza para la adhesión ideológica".

Resulta prudente, por tanto, afirmar que si bien desde esta perspectiva, la disuasión ideológica de la mercancía cultural que aquí nos ocupa depende en buena medida de cierta estrategia compensatoria, su eficiencia en la contención de ese exceso

que la narrativa trata de canalizar no debe ser subestimada. El aparato institucional cinematográfico, no lo olvidemos, debe ser entendido como un vehículo ideológico de enorme alcance y largo recorrido. En *El club de la lucha* la trayectoria edípica desviada del imperativo heterosexual se pone en escena tan sólo para ser atajada y subsanada.

No es casual que el filme se clausure con una inquietante imagen de la pareja heterosexual, Jack y Marla, de espaldas al espectador, por primera vez cogidos de la mano, mientras contemplan la debacle del último atentado del Proyecto Mayhem. El abrupto inserto del pene erecto que se cuelga entre los dos cuerpos casi pasa desapercibido pero ahí está, rebosante como siempre.

Una imagen tan sorprendente como ejemplarizante que sin duda invita a una conclusión lapidaria: que la progresión y el cierre narrativo de nuestras ficciones populares siguen obedeciendo al paradigma de la diferencia sexual y el eterno retorno del patrón edípico heteronormativo que estipula el psicoanálisis. Sin embargo, esta lectura corre el riesgo de resultar excesivamente monolítica en la medida en que pasa por alto el impulso paródico del filme. Un impulso que puede abrir el texto a una lectura más dinámica y emancipadora. Como sugiere Asbjorn Gronstad (2008, 175-176) al revelar y parodiar simultáneamente el nexo entre masculinidad y violencia, *El club de la lucha* parece querer proponer una descentralización radical de las políticas de identidad del héroe masculino tal vez hasta el punto de querer admitir que la masculinidad no sólo es un constructo sino un significante desprovisto de significado. La narrativa, como señala este autor, se clausura con una imagen ambigua en la que la equiparación de masculinidad y violencia se acompaña del desplome de los rascacielos dando lugar a una coda final que abre paso a una serie de connotaciones divergentes (Gronstad, 2008, 176).

No hay duda de que allí donde los rascacielos se desploman el fetiche se erige flamante en esta imagen final en la que el falo, casi imperceptible, contraataca como un pestañeo que apela a la sabiduría de nuestro inconsciente colectivo sobre el verdadero estatuto de la sexualidad masculina. Pero también es cierto que se trata de una masculinidad que, en sus últimos estertores, apela a un imaginario que se desploma.

## Referencias bibliográficas

- Butler, Judith (1990/2007). *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1993/2002). *Cuerpos que importan (Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo')*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2004/2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Chopra-Gant, Mike (2013). 'I'd Fight My Dad': Absent Fathers and Mediated Masculinities in Fight Club. En Shary, Timothy (Ed.): *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema* (pp. 85-101). Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- De Miguel, Casilda et al. (2004). *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Diken, Bülent y Bage-Laustsen, Carsten (2001). *Enjoy your fight! — Fight Club as a symptom of the Network Society*. Disponible en: <http://www.lancaster.ac.uk/fass/sociology/research/publications/papers/diken-laustsen-enjoy-your-fight.pdf> (Consultado el 17 de Enero del 2016).

- Freud, Sigmund (1917/1967). La aflicción y la melancolía. En Freud, Sigmund: *Obras Completas Vol. I* (pp. 1181-1197). Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1919/1967). Pegan a un niño. En Freud, Sigmund: *Obras Completas Vol. I* (pp.1181-1197). Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1923/1967). El yo y el ello. En Freud, Sigmund: *Obras Completas Vol. II* (pp. 9-31). Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1924/1967). El final del complejo de Edipo. En Freud, Sigmund: *Obras Completas Vol. II* (pp. 501-504). Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1924/1967). El problema económico del masoquismo. En Freud, Sigmund: *Obras Completas, Vol. I* (pp. 1023-1029). Madrid: Biblioteca Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1927/1967). Fetichismo. En Freud, Sigmund: *Obras Completas, Vol. III* (pp. 505-510). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Friday, Krister (2003). A Generation of Men Without History: *Fight Club*, Masculinity, and the Historical Symptom. *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 13.3. Disponible en: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.503/13.3friday.html> (Consultado el 05 de Febrero del 2016).
- Gauntlett, David (2008). *Media, Gender and Identity: An Introduction*. London and New York: Routledge. doi:10.4324/9780203360798.
- Giroux, Henry (2001). *Private Satisfactions and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy and the Politics of Masculine Violence*. Disponible en: [http://www.henryagiroux.com/online\\_articles/fight\\_club.html](http://www.henryagiroux.com/online_articles/fight_club.html) (Consultado el 20 de Mayo del 2016). doi:10.1057/9781403984364
- Giroux, Henry y Imre, Szeman (2001). Ikea Boys Fight Back: Fight Club, Consumerism and the Political Limits of Nineties Cinema. En Lewis, Jon (Ed.): *The End of Cinema as We Know It (American Film in the Nineties)* (pp. 95-104). New York & London: New York University Press.
- Gronstad, Asbjorn (2008). *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*. Amsterdam University Press. doi:10.5117/9789089640109.
- Hocquenghem, Guy (1972/2009). *El deseo homosexual*. España: Melusina.
- Hollows, Joanne (2000). *Feminism, femininity and popular culture*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Jameson, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie (La narrativa como acto socialmente simbólico)*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Juhasz, Alexandra (2001). The Phallus Unfetished: The End of Masculinity As We Know It in Late 1990-s 'Feminist Cinema'. En Lewis, Jon (Ed.): *The End of Cinema as We Know It (American Film in the Nineties)* (pp. 210-221). New York & London: New York University Press.
- Kennett, Paul (2005). *Fight Club* and the Dangers of Oedipal Obsession. *Stirrings Still: The International Journal of Existential Literature*, Vol. 2, N° 2, 48-64.
- Lindgren, Simon (2011). 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. Disponible en: <http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2011/february-2011/lindgren.pdf> (Consultado el 10 de Julio de 2016).
- Liotard, Jean-François (1979/2006). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Modleski, Tania (1982). *Loving with a Vengeance (Mass-produced fantasies for women)*. Connecticut: Archon Books.
- Peberdy, Donna (2011). *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave MacMillan. doi:10.1057/9780230308701.

- Robinson, Sally (2000). *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press. doi:10.7312/robi11292.
- Ta, Lynn (2006). Hurt So Good: *Fight Club*, Masculine Violence, and the Crisis of Capitalism. *The Journal of American Culture*, 29:3, 265-277. doi: 10.1111/j.1542-734X.2006.00370.x.
- Zizek, Slavoj (2003). The Ambiguity of the Masochist Social Link. En Rothenberg, M.A & Foster, D. & Zizek, Slavoj (Eds.): *Perversion and the Social Relation* (pp. 112-125). Durham and London: Duke University Press.