

Alteridad y paisaje urbano en *El club de la lucha* de David Fincher y *El hombre duplicado* de José Saramago

Pilar ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid
pilarandradeboue@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo examina los dos textos (cinematográfico y literario) citados en el título, analizando el modo en que Fincher-Palahniuk y Saramago emplean el tema de la búsqueda de la alteridad para construir o destruir el personaje del héroe, situado en un entorno posmoderno urbano.

Palabras clave: Fincher, Palahniuk, Saramago, comparatismo, alteridad.

ABSTRACT

This paper examines both texts (cinematographic and literary) cited in the title, analysing the mechanism through which Fincher-Palahniuk and Saramago employ alterity's theme in order to build or to destroy the main character, placed himself in a urban postmodern environment.

Keywords: Fincher, Palahniuk, Saramago, comparatism, alterity.

Frente a la Modernidad que presentaba un proyecto de "yo sostenible", en el que el sujeto y los contenidos de la conciencia todavía actuaban como sustrato básico del ser, se ha dicho que la cultura posmoderna ha deconstruido la subjetividad. Ya no somos mentes que piensan o sienten, sino identidades en diseminación y fragmentación. Somos *yoes saturados*, que vivimos en el volcado de nuestras posibilidades, especialmente las posibilidades comunicativas o relacionales, cinéticas y consumistas. El lado oscuro de esta forma de vida ya ha sido expuesto tantas veces que no insistiré en él. Me voy a centrar sobre todo en el otro lado, más gris que claro, para contemplar cómo, a pesar de asumir el vértigo de la acción e inmersión en lo posible, en el instante y en lo fragmentado, nuestros yoes posmodernos siguen yendo a la búsqueda de un sentido, y al encuentro de un *rumbo* que dirija cada caótica cotidianeidad. Y enfocaré esa búsqueda de sentido como *necesidad de la alteridad* para construirnos.

El término y noción de "alteridad" ha sido desarrollado durante el siglo XX desde varios ámbitos del saber, especialmente las filosofías fenomenológica (Edmundo Husserl) y humanista (Emmanuel Lévinas, Martin Bubber), la antropología (Marc Augé, Clifford Geertz) y la sociología (Jean Baudrillard, Michel Maffesoli). Todas estas reflexiones abundan en el sentido de que el ser humano no se construye en solitario, sino en relación con *el otro* que da sentido. Sólo la apertura al otro permite construir el yo. El sujeto posmoderno para *encontrarse* a sí mismo no busca o no bucea tanto en su interioridad (me refiero a que esto no es ya una máxima fundamental de su conducta gnoseológica), sino que más bien empieza por confrontarse con los otros, por buscar la *alteridad*, para comprenderse y comprender el mundo. En palabras del citado Michel Maffesoli, "Mientras que la lógica individualista descansa sobre una identidad separada y encerrada en sí misma, la persona [concepto operativo en la posmodernidad] sólo vale en cuanto que se relaciona con los demás" (Maffesoli 1990: 35).

En el análisis de la película que propongo¹ voy a recorrer, desde la mirada privilegiada del narrador-protagonista, las diferentes experiencias de alteridad, deseadas y temidas, verdaderas y falsas, que culminan, en un apocalíptico final (rascacielos cayendo en una

¹ *El club de la lucha* (1999) de David Fincher. Basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk (2003).

hoy tristemente familiar imagen), con la evidencia de la alteridad definitiva y la desalienación y reapropiación del yo. Por el contrario, la lectura de la novela *El hombre duplicado* de José Saramago (2004) pondrá de manifiesto el fracaso del héroe para integrar una alteridad que se muestra, paradójicamente, en forma de identidad absoluta: Tertuliano Máximo Afonso rechazará a su sosia Daniel Santa-Clara por no poder admitir una existencia fundada en vínculos y que rebase el solipsismo estéril.

Por supuesto, la ubicación urbana de ambos relatos, cinematográfico y literario, no es casual. Como tantas otras, ambas historias sólo podían suceder en la ciudad o, mejor dicho, la gran ciudad. Porque nuestras megalópolis son el mayor hervidero de alteridades... aunque, paradójicamente, también lo sean de *altericidios*. Respecto de esto último, es sabido que las ciudades pueden anular al individuo (aunque reine en ellas el individualismo), como sí mismo y como "otro", tanto por inmersión en la masa como por separación de la masa. En la película ambos modos estarán representados: el primero, porque la aniquilación del sujeto en el aglomerado social es el punto de partida de la aventura (el protagonista tiene un trabajo alienante e inmoral y vive en un lugar alienante e insulso), y el segundo, porque la soledad o distinción respecto de la masa es el trayecto en falso del protagonista, que busca la alteridad pero simultáneamente la rechaza porque la teme. En la novela predomina este segundo modo de autoanulación del individuo y de una forma relativamente semejante a la del filme, pues Tertuliano aleja sistemáticamente y casi hasta la confesión final (su amor por la amante María Paz), que de todas formas resultará inútil, toda compañía que le impida vivir sin convivir:

[...] puso en marcha el motor, esperó a que ella entrase en el portal y después, con gesto cansado, arrancó y se fue a casa, donde, paciente y segura de su poder, lo estaba esperando la soledad. (Saramago 2004: 234)

En cuanto al primer modo de borramiento y anonimato, sin estar en el texto literario tan explicitado como en la película, se sobreentiende: Tertuliano es un anodino profesor de Historia en una anodina gran urbe que impone la indiferenciación social:

Ha llegado el momento de informar a aquellos lectores que, ajuiciando por el carácter más que sucinto de las descripciones urbanas realizadas hasta ahora, hayan creado en su espíritu la idea de que todo esto está pasando en una ciudad de tamaño mediano, es decir, por debajo del millón de habitantes, ha llegado el momento de informar, decíamos, de que, muy por el contrario, este profesor Tertuliano Máximo Afonso es uno de los cinco millones y pico de seres humanos que, con diferencias importantes de bienestar y otras sin la menor posibilidad de mutuas comparaciones, viven en la gigantesca metrópoli que se extiende por lo que antiguamente fueron montes, valles y planicies, y ahora es una sucesiva duplicación horizontal y vertical de un laberinto. (Saramago 2004: 97)

En una metrópoli semejante sucede la acción de la película, que además se detiene largamente en la descripción² tanto del lugar habitacional como del lugar laboral, verdaderos "lugares comunes", síntesis de toda la banalidad y vacuidad ciudadanas medioburguesas y obreras. El apartamento y la oficina del protagonista (al que llamaré Jack, adoptando el apelativo que le dieron los espectadores) son el espacio ideal de coacción, por así decirlo, de los problemas existenciales del protagonista y también de las soluciones que encontrará.

El apartamento (de nada menos que 150 metros) está situado en un gran edificio de pisos que Jack llama "archivador vertical para viudas y jóvenes profesionales". La metáfora expresa perfectamente que se trata de un edificio-dormitorio en el que no existen relaciones interpersonales. Cada individuo puede aislarse del entorno, sumirse en una clausura yoica que anula al otro (altericidio), pero que también, según mi argumentación,

² Llamo "descripción" a las escenas mezcladas e intercaladas en la primera media hora de filmación, hasta el momento en que el protagonista se instala en la nueva casa. Y dejo para otro momento las reflexiones en torno a qué signifique "describir" en cine.

le anula a sí mismo (puesto que no puede relacionarse con el otro). Y eso a pesar de que las torres de apartamentos ofrecen "A place to be somebody" (Figura 1).



Figura 1

Otro aspecto importante del espacio habitacional es la decoración. Jack ha decorado todo con muebles de IKEA, de los que es un verdadero adepto –y adicto–. El fenómeno IKEA es empleado en esta película para ilustrar el dominio de la multinacional sobre el individuo consumidor. La estética posmoderna creada por la empresa sueca y de diseño no tanto anodino como confortable representa la sumisión del urbanita a un destino impuesto, a unas necesidades impuestas, no auténticas –como le recordará después a Jack su *alter ego*–. Lúcidamente, el narrador explica que "como tantos otros me había convertido en un esclavo del instinto IKEA para acomodarse en casa", y que esos muebles "le representan". Representan su personalidad anonadada y abúlica, la personalidad de un "subproducto obsesionado por un estilo de vida". Y cuando en el catálogo se insta a usar la imaginación, irónicamente ese uso *plano* se limita a la mejor distribución de mesas y sillas en las habitaciones.

El mencionado "estilo de vida" se completa con la adquisición compulsiva de ropa cara y de marca. Así (dice Jack) "estaba acercándome a la realización personal". El individuo se rodea de ropa y de muebles, de objetos, que le ocultan a los demás sujetos; se rodea de paredes de hormigón (así se describen las del edificio) para aislarse mejor y acomodarse en su autotélico universo. Lo que le definen son las cosas... y su soledad. Tanto es así que, más tarde, el primer paso para un cambio de vida radical será necesariamente la destrucción de los muebles y de la ropa selecta.

El ámbito laboral es el segundo lugar de aniquilación del yo. El jefe está, si cabe, más sometido aún a la lógica de la dominación del capitalismo tardío. Los despachos son como cualquier despacho despersonalizado. El trabajo es inmoral, porque consiste en engañar a las víctimas de accidentes de tráfico. Los desplazamientos constantes impiden una mínima relación afectiva con los otros trabajadores; lo único que Jack tiene son "raciones individuales" de contacto con el otro. El círculo del aislamiento se cierra limpiamente.

Frente a estas perspectivas vitales en parte escogidas y en parte impuestas, Jack parte a la búsqueda de la alteridad que el sistema le niega. Guiado por un médico, se integra en diversos grupos de autoayuda (enfermos de cáncer, tuberculosis y diversas afecciones incurables o insoportables). En el seno de esos grupos encuentra un amago de autorrealización; cada uno de ellos es una "tribu" urbana que le ofrece cobijo momentáneo. Y como toda tribu, tiene su ritual³, que son aquí las sesiones de testimonio. Permiten y

³ "Toda reflexión sobre el sentido de los otros pasa por un estudio de su actividad ritual. Toda imperfección de la pareja identidad/alteridad corresponde a un debilitamiento de la lógica simbólica que hace posibles y efectivas las relaciones entre los unos y los otros". (Augé 1996: 37)

conducen al éxtasis sentimental, la epifanía colectiva de sentido: tu vida adquiere un sentido orientada en el seno de una tribu y precisamente por el hecho de pertenecer a ese grupo. La pertenencia a un colectivo justifica la existencia individual. Los grupos de terapia y cada uno de sus miembros (especialmente Bob, que luego se integrará en el club de la lucha) son por tanto expresión de alteridades a las que Jack accede, saliendo de su mismidad. Sin embargo no representan la verdadera alteridad, porque la integración del protagonista en el colectivo tribal es falsa, fingida. Dado que, por un lado, está basada sobre una mentira (él no está enfermo) y por otro, está *desdoblada* o multiplicada (Jack "pertenece" a varios grupos simultáneamente) –recordemos además que este rasgo del desdoblamiento va a originar el núcleo narrativo más importante de la trama–. Al no estar el protagonista verdaderamente enfermo, no puede participar realmente en la comunidad de destino que genera cada grupo. La muerte o el dolor no le esperan a él como esperan a los demás. De hecho, la mirada que proyecta Jack sobre los grupos es al mismo tiempo seria (porque busca realmente al otro en ellos) e irónica (desde su situación de superioridad intelectual y juzgadora de lo social).

Quien va a poner de manifiesto la falsedad de la situación y su carácter insostenible a la larga es Marla (papel interpretado por Helena Bonham Carter). Ella es además quien, aunque Jack de momento no se dé cuenta, encarna la alteridad básica e irrefragable. Todo está referido a ella, como afirma el protagonista en un momento epifánico: "De repente me di cuenta de que todo: las armas, las bombas, la revolución, estaba interrelacionado con una joven llamada Marla Singer"⁴. Pero la figura femenina aparece primero como obstáculo a aquella falsa integración en una tribu. Marla desvela cruelmente el hecho de que esos grupos de terapia son una alteridad fingida, un *simulacro* de alteridad: "Marla, la gran turista. Su mentira reflejaba la mía". Por eso la primera reacción de Jack no es la de aceptar a Marla e interesarse por ella (actitud que queda sin embargo latente), sino la de rechazarla, apartar a quien ha puesto al descubierto la farsa del encuentro con el otro.

Por otra parte, sabemos que el recurso a una farsa o simulacro es recurrente en Jack: poco después generará la gran impostura de Tyler Durden (Brad Pitt), su segunda personalidad. El protagonista es por tanto un personaje mitómano, tendente desde el primer momento a soslayar el verdadero *encuentro* mediante la creación de *encuentros* imaginarios, falsas imágenes de alteridad.

Hagamos un inciso para comparar este trayecto con el del protagonista del texto de Saramago. ¿Qué búsqueda de alteridad emprende Tertuliano? Sus "otros" más próximos son: el profesor de matemáticas, con el que preferirá mantener una recelosa distancia; el director, hacia quien no siente especial simpatía; la abnegada María Paz, relegada al rol de eventual objeto afectivo y sexual, y por supuesto su sosia. Entra dentro de lo aceptable y previsible, dentro de las historias clásicas de dobles, que el descubrimiento de Daniel produzca una primera reacción de sorpresa y terror. Pero los esfuerzos subsiguientes que realizará Tertuliano por borrar la existencia de su "copia" indican, además de una egolatría del yo, una resistencia visceral hacia el otro. La egolatría del yo corre pareja a esa obsesión por la unicidad que encontramos desde los pueblos primitivos hasta el actual recelo hacia los clones⁵. La resistencia visceral hacia el otro se manifiesta en todo el trayecto vital del protagonista, y en el propio hecho de que el descubrimiento del sosia, lejos de estimularle a indagar por la alteridad, le reafirma en su mismidad: "Era como si, por aparecer diferente, se hubiera vuelto más él mismo" (Saramago 2004: 226). Porque el doble inmediatamente es sentido, al igual que en muchas de las grandes historias de este tipo (Poe, Dostoïevsky, Maupassant) como un rival, "como si un ambicioso hermano bastardo viniese por ahí para apearle del trono" (Saramago 2004: 241). Y la reacción ante él es la de someterle a una vigilancia y espionaje minuciosos, a una auténtica *persecución veneciana*, en el sentido que Baudrillard le da a esta expresión (Baudrillard 1991: 167 y ss.):

⁴ El texto literario es aún más explícito: "Desde la primera noche en que la conocí, Tyler, o una parte de mí, necesitaba un medio de estar con Marla" (Palahniuk 2003: 224).

⁵ Recelo de naturaleza distinta a la legítima oposición a que se experimente con seres humanos o se los tome como medios y no como fines.

Andar buscando a un hombre llamado Daniel Santa-Clara que no podía imaginar que estaba siendo buscado, he aquí la absurda situación que Tertuliano Máximo Afonso había creado, mucho más adecuada para los enredos de una ficción policial sin criminal conocido que justificable en la vida hasta ahora sin sobresaltos de un profesor de Historia. (Saramago 2004: 183)

Volvamos ahora a la película. Expulsado de su pseudo-integración, incapaz de reconocer o de aceptar la verdadera alteridad que Marla representa, Jack va a desarrollar una alucinación de alteridad. La aparición de Tyler Durden ha sido anunciada mediante varias imágenes subliminales anteriores (Figura 2).



Figura 2

Este *alter ego* del protagonista encarna sobre todo los deseos irrealizables, todo aquello que Jack quiere pero no se atreve a realizar: la rebelión contra el sistema, la renuncia a los objetos y al confort, la potencia sexual, etc. El otro es su posible (y no realizado) ser-otro-modo. Sin embargo la creación de este doble significa también una idolatría de la mismidad, en las antípodas de la verdadera alteridad: por eso será Tyler, rival feliz de Jack, quien conquiste a la chica.

Por otra parte, para que el otro yo aflore es necesario cambiar de ubicación vital. El sitio donde se producirá el desdoblamiento y transformación es una casa ruinoso, en las antípodas de aquel coqueto pisito antes descrito. Por ser casa y no apartamento, está arraigada en una tierra, un territorio propio que será el fundamento de la nueva personalidad de Jack. Es el verdadero *lugar antropológico* (frente al apartamento que no lo es), donde la identidad, las relaciones y la historia de quienes lo habitan pueden inscribirse.

Resulta interesante examinar las características de la nueva vivienda, ampliamente descrita a su vez. Cada elemento descriptivo se opone frontalmente a un rasgo del confort en el que antes vivía Jack, y se opone por tanto también a la vida anterior *sofocada* por los signos del consumismo. Esta es una villa antaño elegante, hoy de próxima demolición, sin cerraduras, sin televisión, con las paredes agrietadas y los techos hundidos, no insonorizada sino más bien todo lo contrario, invadida por el agua y la suciedad (Figura 3).



Figura 3

Paradójicamente, esta casa cochambrosa constituye un espacio utópico. Y posee dos de los rasgos típicos de la utopía: por un lado, la insularidad, pues se encuentra en un extraño suburbio, alejada de otras casas, no habita nadie en un kilómetro a la redonda (¡en plena urbe!) –es prácticamente una casa a-urbana–; por otra parte, es el espacio de

la libertad para Jack. Es aquí donde el protagonista aprende a liberarse del dominio consumista-capitalista, a través de un camino iniciático aparentemente impuesto por Tyler, pero que en realidad Jack se inflige a sí mismo (dicho camino comenzaría con la destrucción del apartamento y tendría como puntos culminantes el episodio de la quemadura química y el del accidente de coche).

Observemos por otra parte que estos hitos de iniciación son rituales paralelos a los que se producían en los grupos de autoayuda. En ambos casos se produce una regeneración del sujeto, como explicaba Jack tras su participación en los grupos: "Cada noche moría y cada noche volvía a nacer". Pero la gran diferencia estriba en el matiz nietzscheano de la nueva iniciación: no se trata, como en el ritual postmoderno de los enfermos, de compartir una emoción, sino de vivir individualmente una violencia ejercida sobre el propio yo, para convertirse en superhombre, por encima del bien y del mal (ideal más moderno que posmoderno).

Esta conversión, que corre paralela a la complejidad sibilina de isotopías que ofrece la película, implica una paradoja: Jack, buscando la alteridad, ha creado *otro yo* falso y se ha rodeado de *otros* a los que, asombrosamente, ha vaciado progresivamente de identidad –recordemos que en el proyecto Mayhem nadie tiene nombre, se trata de un colectivo homogéneo de "números" cuyo poder radica en la unión anónima–. Jack quiso enseñarles que el hombre no puede agotarse en el cumplimiento eficaz de una labor y un rol impuestos por la sociedad, y les ha convertido en individuos... que se agotan en el cumplimiento eficaz de una labor y un rol impuestos por un líder carismático (él mismo). En definitiva, se trata de un altericidio en masa. La lógica implacable del anti-sistema se ha vuelto contra él⁶.

Y que dicha lógica del anti-sistema es perversa queda demostrado a su vez en la escena de la pelea con el joven agraciado (Jared Leto) al que destroza a golpes. Jack quiere destruir la estética de la antigua sociedad y construir una nueva estética basada en la "hombría" (entendida a la manera de los integrantes del proyecto Mayhem). Este es el sentido también de que rechace la metrosexualidad. Sin embargo los rostros conmocionados y el silencio de sus acólitos durante la paliza ponen de manifiesto las limitaciones de su proyecto y lo mucho que incluye de ira personal y descontrolada (Figura 4).



Figura 4

En suma, la alteridad imaginaria que ha creado Jack lleva, por la propia dinámica de su falsedad y la propia esencia de simulacro, a la destrucción del individuo y del grupo (recordemos que Bob, el acólito más cercano y más susceptible de convertirse en "otro" real, muere tiroteado).

El caso de la novela de Saramago es sólo relativamente semejante. La aparición del doble está, como en la película, relacionada con la búsqueda de la mayor implicación afectivo-emocional que conlleva la apertura hacia el otro, y concretamente el otro femenino. Sólo después de constatar la existencia de un doble se hará evidente para

⁶ La única verdadera escena de liberación es la del "sacrificio humano": cuando Tyler obliga a un joven vendedor a realizar su sueño de estudiar para ser veterinario. Pero Tyler aquí desaparece inmediatamente de la vida de ese joven.

Tertuliano su aislamiento, su solitaria clausura en la mismidad, dilatada en el tiempo, pero que no puede durar por siempre:

[...] es cierto que la emoción le había rozado con suavidad los ojos, ella quería verlo, sí, a veces es bueno que haya alguien que nos quiera ver y nos lo diga, pero la lágrima delatora, ya enjugada por el dorso de la mano, si apareció fue porque estaba solo y porque la soledad, de repente, le pesó más que en las peores horas. (Saramago 2004: 274)

Sin embargo, la actitud de rechazo hacia el doble por parte de Tertuliano, que ya he comentado, aleja las tramas de novela y película. El protagonista de Saramago, a diferencia del de Fincher, descubre y es consciente de su cariño por María Paz, esa alteridad capaz de refundarle. Pero renuncia lúcidamente a escogerla por encima de otras cosas. El error de Jack, en la película, se produce por ceguera de entendimiento (de ahí que sea posible un final feliz); el error de Tertuliano es libremente escogido. Porque por encima de su deseo, ya verbalizado, de con-vivir con María Paz, se impondrá el deseo más poderoso de aniquilar al otro. Y quizá lo más interesante de este proceso psíquico sea que el motivo último por el que Tertuliano quiere la desaparición del doble es el miedo a la presión social: teme que *la gente* sepa que tiene un sosia. Saramago llega a acusarle de *cobardía moral* (Saramago 2004: 404-405), pero podría pensarse que, en este caso, el horror causado por el doble es la manifestación de un fortísimo superyo. Y es la inflación de ese superyo lo que provocará la agresión que cause la muerte tanto de los dos *alter egos*, masculino (Daniel Santa-Clara) y femenino (María Paz, en tanto que alteridad): “[...] la mató la voluntad que lo cegó para todo cuanto no fuese la venganza” (Saramago 2004: 411)⁷. La aparición de un nuevo doble, en el último capítulo, confirmaría la persistencia y fuerza de la presión social asumida por el sujeto, instalado en un círculo vicioso que, de nuevo en palabras de Baudrillard, se enunciaría así:

Cada cual es el destino del otro y, sin duda, el destino secreto de cada cual es destruir al otro (o seducirlo), no por maldición o alguna otra pulsión de muerte, sino mediante su propio destino vital. (Baudrillard 1991: 172)

Por su parte, la película ofrece una solución distinta, que recordaré para concluir este trabajo. A diferencia de lo que ocurre en la novela, el final de la trama cinematográfica abre una salida, una posibilidad de desalienación y reapropiación del yo. Dicha solución es viable sólo de forma absolutamente radical y violenta, puesto que el protagonista se está desprendiendo de una parte de sí mismo. En la escena final Jack comprende, remitiéndonos al comienzo del filme, que Marla era su verdadero objetivo, la última y primera alteridad. Por eso se había convertido en obsesión, por eso había reemplazado a su “animal del poder” (el pingüino): estaba *enamorado de ella* –expresión que suena por cierto algo inusitada entre los registros lingüísticos de la película.

La imagen final, en la que caen los edificios mientras Jack toma la mano de Marla, simboliza esa epifanía del Otro por fin encontrado mientras los falsos otros (apartamentos, muebles, ropa, sistema, violencia, delirios de grandeza y destrucción) van cayendo lentamente ante los ojos atónitos de los protagonistas... y de los espectadores.

Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconda otra. (Italo Calvino, Las ciudades invisibles)

⁷ Otra interpretación: Tertuliano está divorciado, y el miedo a “fallar” de nuevo (Saramago 2004: 361) habría generado la aparición del doble (que sería una alucinación visual) y el accidente final (del que la única víctima habría sido María Paz). Pero esta lectura obliga a forzar demasiado el orden secuencial de la novela y quizá esté teñida de hábitos interpretativos cinematográficos.

Bibliografía

AUGÉ, Marc (1996): *El sentido de los otros*. Barcelona: Paidós.

BAUDILLARD, Jean (1991): *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

MAFESSOLI, Michel (1990): *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.

PALAHNIUK, Chuck (2003): *El club de la lucha*. Primera edición: 1996. Barcelona: El Aleph.

SARAMAGO, José (2004): *El hombre duplicado*. Primera edición: 2002. Madrid: Suma de Letras.