

11 de Septiembre: escenarios de la Posmodernidad

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

La de las Torres Gemelas era una de las imágenes emblemáticas del ensimismamiento fascinado en el que Occidente se hallaba instalado antes del 11 de septiembre.

Al menos, así lo acusaba el cine de final de siglo: esos grandes rasca-cielos, en la metrópoli de la Modernidad, desafiaban, en su erección soberana, la ley de la gravedad hasta alcanzar el mismo cielo.

Pero no debe entenderse esto como una, más o menos expresiva, metáfora. Sino, por el contrario, como el resultado de deletrear las imágenes que Hollywood nos ha ofrecido de esas torres que coronaban *la Ciudad que nunca duerme*.

Como puede observarse, son las imágenes mismas las que configuran esa metáfora: esas torres alcanzan el cielo y con su neta rectitud, desafiaban al mundo indefinidamente sinuoso de la naturaleza –es decir, seamos más exactos: de lo real.

Se mostraban, incluso, capaces de vencer al rayo: de absorberlo y neutralizarlo.

La metrópolis de la Modernidad, entregada a la metáfora de su omnipotencia.

¿Invulnerables?, al menos aparentemente. Y convertidas, por eso, en la mejor metáfora del ensimismamiento fascinado, narcisista, en el que Occidente se había instalado.

Pero el 11 de septiembre ese ensimismamiento ha terminado: las torres han ardido, estallado, ya no están. Sólo queda, en su lugar, un inmenso agujero.





Y nosotros, todos nosotros, espectadores, hemos presenciado el acontecimiento en directo, desde nuestros televisores.

Sus huellas han golpeado nuestra percepción con la violencia y la imprevisibilidad del shock traumático.



Así se manifiesta en las imágenes que lograron captar el primer impacto. El cámara se vio sorprendido y su cámara lo atestiguó en su brusco movimiento y en el tenso, desorientado zoom con el que trató de aprehender el violento e inesperado suceso.



Carece de sentido, a propósito de esas imágenes, hablar de signos, de representaciones. Nos encontramos, por el contrario, ante huellas. Huellas reales que nos golpearon, y todavía nos golpean, con la intensidad de lo real. Por eso su efecto tiene algo en común con lo que se manifiesta en un shock traumático. –Fue precisamente la intuición del poder traumático de esas imágenes televisivas en tanto huellas brutales que no se plegaban a orden de representación alguno lo que condujo a los norteamericanos a dosificarlas.



Afirmaba Freud que si algo, en la vida de un adulto, puede actuar como trauma –es decir, si el sujeto no puede reaccionar de manera normal ante ese suceso– es porque hace resonar otro suceso más antiguo, ya inconsciente, que quedó cargado de una fuerte intensidad emocional, es decir, marcado por el deseo.

De lo que podríamos deducir la siguiente conclusión: que para que algo sea vivido como un acontecimiento traumático debe cobrar la forma, para el sujeto, de una realización en lo real de cierto deseo inconsciente.



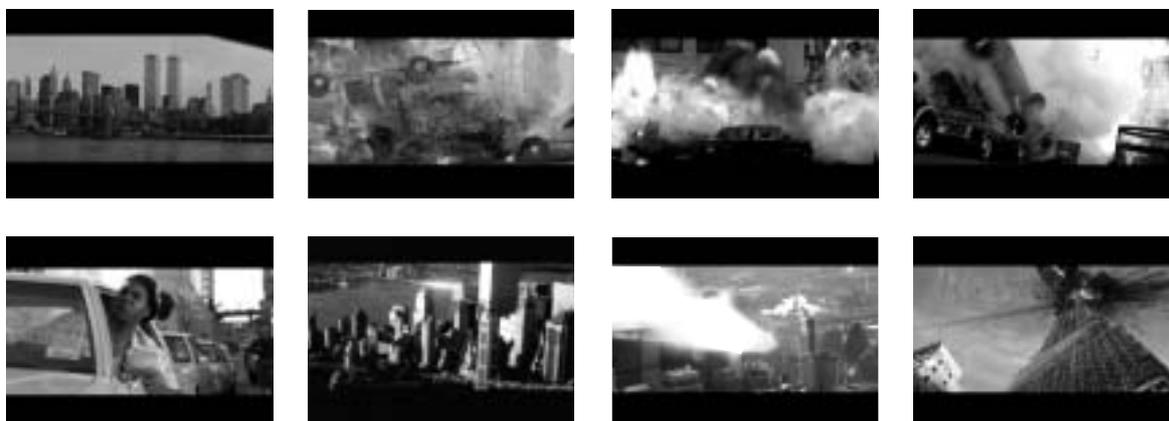
Ahora bien, ¿quién habría deseado el derrumbe de las Torres Gemelas de Nueva York?

Y sin embargo... ¿Acaso no sentimos, cuando contemplábamos esas imágenes en directo, la inquietante sensación de que eso lo habíamos vivido ya? Pues, ciertamente, una sensación de *dejà-vu* nos acompañó el 11 de septiembre y los días inmediatamente posteriores. Como si ya lo hubiéramos visto, como si, en cierto modo, ya lo hubiéramos vivido.

Ahora bien, después de todo, así había sido. La prueba de ello se encuentra en esta imagen. Pues pertenece a un film de ficción: *Armagedon*, de Michael Bay.

De hecho, la secuencia a la que pertenece podría ilustrar bien los acontecimientos mismos del 11 de septiembre y, especialmente, esas otras imágenes que las cadenas norteamericanas decidieron omitir. Incluso los escasos diálogos parecen del todo pertinentes para ese acontecimiento: *¡Es la guerra!* –grita un taxista negro de la ciudad. Y luego añade: –*¡Sadam Hussein nos va a matar!*

Así pues, en cierto modo, ya lo habíamos vivido: en forma de pesadilla cinematográfica.



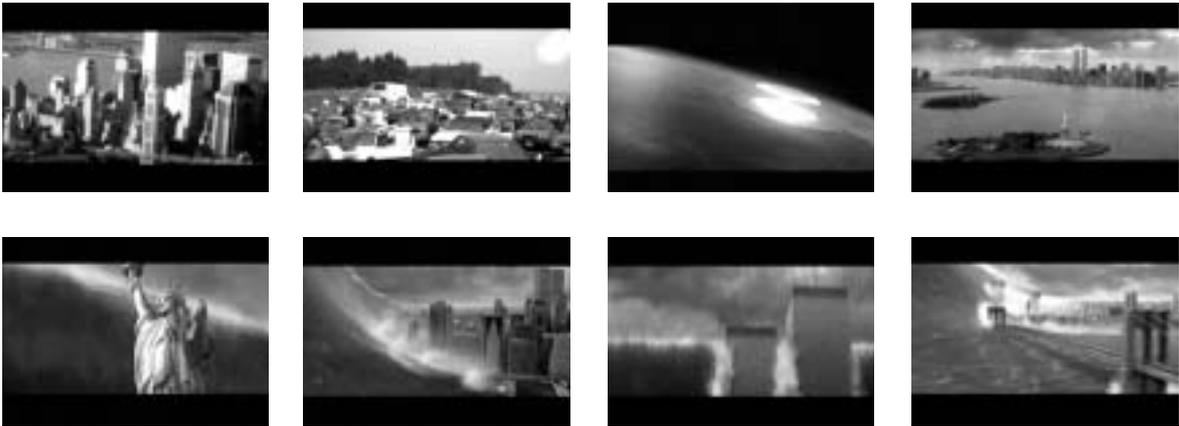
Y junto a *Armagedon*, *Independence day*, *Deep Impact*, *Godzilla*... films que nos ofrecen la reiterada destrucción, con sólo leves variantes, de Nueva York y Washington, de sus monumentos y sus símbolos.

Nada nuevo, podría argüirse. El cine de Hollywood no ha cesado de construir imagerías catastróficas. Y, sin embargo, convendría llamar la atención sobre cierta notable novedad que en las últimas décadas se ha producido en este género, sin duda uno de los señeros en el espectáculo que ha sido, por antonomasia, el del siglo pasado, es decir, el espectáculo audiovisual: es posible trazar, en un periodo determinado, un salto cualitativo que se manifiesta de manera patente al menos en dos aspectos notables.

El primero es un acentuado desplazamiento de lo narrativo a lo espectacular que cobra la forma tanto de un debilitamiento de la figura del héroe –del sujeto que, con su acto necesario, hace frente a la catástrofe desencadenada– como, simultáneamente, de una promoción de las grandes escenografías. De hecho, los relatos flojean, los guiones son en

exceso débiles y esquemáticos; nadie duda que el atractivo de estos films se encuentra en esas grandes escenografías, en las que se concentran sus escenas nucleares.

Por eso, sucede que difícilmente recordamos al héroe que, en cada uno de estos films, protagoniza el acto necesario: lo que se impone en nuestro recuerdo es, en su lugar, la escenografía misma de destrucción. Pues es demasiado escasa la densidad de esos héroes frente a la de la apabullante escena de la aniquilación: su acto nos resulta tan débil como inverosímil. Y es que, de hecho, todo parece indicar que ni siquiera sus guionistas se lo toman en serio; desde luego, no creen en él.



El segundo aspecto es de índole propiamente temporal. Si hasta los años sesenta el cine de catástrofes se alimentaba de la representación de catástrofes históricas –desde la erupción del Vesubio al terremoto de San Francisco, pasando por el naufragio del Titanic–, a partir de entonces, y de una manera ya masiva en las dos últimas décadas del siglo XX, se renuncia al motivo de las catástrofes históricas, reales, para imaginar, y realizar en el campo de la representación, catástrofes nuevas, cada vez más devastadoras, y cada vez dotadas de un mayor grado de inmediatez: el rasgo que comparten todos los films citados es que hablan del ahora mismo: es decir, que configuran representaciones de catástrofes que tienen lugar en el presente inmediato.

Y que ofrecen, por eso mismo, la expresión de una angustia propiamente civilizatoria y llevada a su paroxismo, pues en ellas se vislumbra

el horizonte de la destrucción total. El fin –pero esta vez siniestro– de la Historia –es decir, del cese, de la desaparición de todo horizonte.

Son, por eso, las escenografías apocalípticas de la Posmodernidad: en ellas la fragilidad del mundo de la Modernidad –del que, como se sabe, la ciudad constituye el espacio emblemático– alcanza su apoteosis.

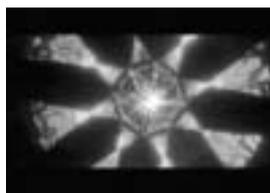
Y así también, en ellas, la fascinación del caos cobra la forma de un cese inmediato de la historia. El Apocalipsis, la conciencia de la proximidad del abismo, aparece, en suma, como una posibilidad inmediata, pero esta vez desligado de toda esperanza de redención externa.

Apocalipsis, entonces, sin Dios y sin juicio final. Pues éste es uno de los datos más notables de nuestra posmodernidad: que Dios –todos lo dicen– ha muerto y sin embargo, lo diabólico, es decir, la fuente del horror, mantiene su plena vigencia. O dicho todavía de otra manera: ya sólo creemos en –ya sólo poseemos la certeza de– la posibilidad del horror.

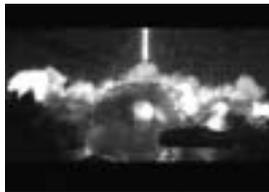
Bastaría con que tomáramos sólo un poco de distancia, la propia de la mirada antropológica, para que descubriéramos muchos de los signos del ritual en la forma con que, en nuestros días feriados, y con una puntualidad semejante a la que convocaba a nuestros antepasados a misa, nos introducimos en las salas cinematográficas para contemplar tales espectáculos. En el núcleo del ritual, el éxtasis y, con él, en él, el goce. Pero un ritual –y un éxtasis y un goce–, en ausencia de todo horizonte simbólico, negro, siniestro.

Millones de espectadores acudíamos decididos hasta allí, hasta las butacas de las salas cinematográficas donde ese mismo espectáculo de la destrucción total se repetía una y otra vez.

Es decir, en suma, consumíamos las imágenes de nuestra destrucción civilizatoria. Sabíamos la pesadilla que en esas butacas nos aguardaba, y



la deseábamos –si no, sencillamente, no hubiéramos ido–: deseábamos el goce que allí nos convocaba. El goce de la representación de la destrucción total. Es decir, también, la representación de una violencia absoluta, absolutamente aniquiladora.



Y si eran múltiples las encarnaciones de esa violencia aniquiladora –alienígenas, meteoritos, dinosaurios, volcanes: diversas encarnaciones de la violencia exterior que, a la vez, nos amenazaba y excitaba–, mientras el espectáculo duraba, y aunque lo olvidáramos más tarde, la saboreábamos como propia: el goce que nos retenía en nuestras butacas, ese goce que exige que la cosa se demore y amplifique, que la destrucción se prolongue, que la violencia alcance un grado todavía más aniquilador, procedía, entonces, mientras el film duraba, de nuestro mismo interior.

Sabíamos, desde luego, que eso no era real, sino tan sólo una simulación.

Pero, a la vez, exigíamos de ella el máximo realismo: queríamos que la *representación* se borrara hasta confundirse con la *presentación* misma del horror, es decir, de la destrucción, de la violencia absoluta.

Es sobre esto sobre lo que quisiéramos llamar la atención: sobre la notable correlación entre el incremento del realismo y el incremento de la violencia en los textos audiovisuales de Occidente contemporáneo –sobran los ejemplos: el cine de terror, el *psicotriller*, el *reality-show*...-. Pues se trata de una correlación intrínseca, necesaria, inevitable. Y si nos resulta invisible es sólo porque nos hemos acostumbrado a hacer del realismo un presupuesto indiscutible de toda representación.

Sin embargo, casi nunca ha sido así en la historia: durante siglos, a las representaciones no se les demandaba realismo, sino plenitud simbólica: lo que casi siempre, en la historia de la humanidad, se ha representado no era lo real, tal cual es, sino, más bien, como debía ser: como un modelo, un símbolo modelizante.

Es decir: la representación lo era no de lo real, sino de un orden simbólico destinado a configurar y dar sentido a lo real.

Pero, a partir de cierto momento, en la historia de Occidente eso hubo de desaparecer y en su lugar estalló esa demanda de realismo que habría de proseguirse en su exacerbación naturalista. Y que alcanzaría su más

intensa expresión en la imagen televisiva: pues en ella es la huella audiovisual de lo real la que manda, imponiéndose por encima y contra toda lógica de la representación.

Ha sido, por lo demás, también el proyecto de las vanguardias: acabar con los símbolos, asomarse a lo real. Desde entonces, cada vez con más intensidad, las representaciones de Occidente se ha ido convirtiendo en un espectáculo de lo real que, en el campo de la representación, pasaba necesariamente por la destrucción de nuestros símbolos fundadores.

El Senado consumido en llamas, la Estatua de la Libertad quebrada, derrumbada, ahogada. Es fácil, para nosotros, europeos, burlarnos de esas imágenes de destrucción de las instituciones norteamericanas: no creemos en ellas. Pero, ¿acaso creemos en las nuestras? Y por lo demás, ¿es que acaso, cuando vemos esos films, no las vivimos como propias? Pero precisamente: las vivimos como propias –pues forman parte del universo narrativo que, como espectadores, habitamos. Y, a la vez, cierta ideología ingenua –pero que sin embargo percibimos como extremadamente refinada, en la medida en que nos invita a burlarnos de la ingenuidad de los otros, los norteamericanos– nos permite gozar de esa destrucción como si nada nos fuera en ello.

Y, así, no terminamos de percibir cómo estos espectáculos que concitan nuestro goce realizan, a escala de masas, los presupuestos del pensamiento de la deconstrucción, decidido a denunciar todo símbolo como *quimera* –fue el Marqués de Sade quien popularizó la expresión.

A los terroristas, tendemos a demonizarlos –es sabido que la palabra locura recubre hoy la región que en el pasado fuera nombrada como la de lo demoníaco. Y, sin embargo, es casi inevitable, pues se han convertido en nuestra pesadilla.

Es decir: en la pesadilla de Occidente.

Y no, por cierto, en el sentido metafórico: no es que sean, para nosotros, *como* una pesadilla. Creemos haberlo demostrado con las imágenes presentadas: son, en sentido literal: *nuestra* pesadilla. La encarnan y la realizan en lo real. Encarnan y realizan en lo real una pesadilla que es la nuestra, como lo demuestra el hecho de que el acto terrorista del 11 de septiembre haya sido prefigurado con antelación en forma de múltiples pesadillas cinematográficas.



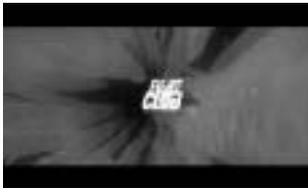
Pero las pesadillas, cuando se realizan, suelen llegar más allá, sorprendernos, desbordar nuestras expectativas.

De hecho, en los films hasta aquí reseñados, las Torres Gemelas, aún cuando tocadas, heridas, sobrevivían con todo a las agresiones de las que eran objeto.

Existe sin embargo una película que, con la anticipación de dos años, llegó a poner en escena su desmoronamiento total: *El club de la lucha*, de David Fincher.



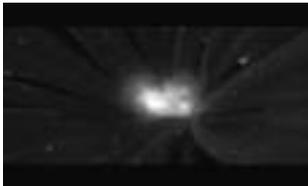
Un film que comenzaba a tres minutos de la hecatombe para, desde allí, retroceder en un pronunciado flash-back que, a pesar de su carácter sincopado, dibujaba convincentemente el proceso que habría de conducir a ese desenlace. Un proceso, por lo demás, en todo momento marcado por la inmediatez y la inexorabilidad del estallido. Que es también el estallido de la psique de su protagonista en un proceso psicótico que articula, con notable precisión, esa oscura relación que hace, de los terroristas islámicos, la realización de la pesadilla de Occidente.



El comienzo de *El club de la lucha* se conforma como un vertiginoso travelling que arranca del interior mismo del cerebro de su protagonista y que sólo se detiene cuando la cámara alcanza el filo del cañón de la pistola que alguien mantiene introducido en su boca. Y es precisamente allí, en el filo de ese cañón, a mitad de camino, por eso, entre la mano que sostiene la pistola y la boca en cuyo interior se haya alojado su cañón, donde se escribe el nombre del cineasta –es decir: en el vértice mismo de la disociación psíquica que padece el personaje, pues es él quien delira a ese otro que le amenaza y a quien, sin embargo, admira y desea.



De manera que el conjunto de los títulos de crédito del film son visualizados como palabras presentes en el interior de ese cerebro: palabras, nombres propios que, nada más aparecer, una y otra vez se deshacen, disolviéndose en breves nebulosas que se extinguen casi inmediatamente.



Luego, tras un breve diálogo en el que Taylor Durden –el otro delirado– nombra con precisión la posición a la que el film nos convoca –*Tenemos asientos de primera fila en este teatro de destrucción masiva*–, la cámara inicia un no menos vertiginoso travelling, aún cuando esta vez de aproximación, por el que desciende desde la elevada planta del rascacielos en el que se encuentran los personajes hasta penetrar en el subsue-

lo de la ciudad, en un aparcamiento subterráneo donde se encuentra una furgoneta cargada de explosivos dispuestos para arrasar el centro de Manhattan.

Una precisa relación engarza estos dos trávellings y sus desplazamientos inversos: el interior del cerebro y el interior de la ciudad son, así, articulados en una relación metafórica: el cerebro es al cuerpo en su totalidad lo que la ciudad –Nueva York, la metrópoli– al conjunto de la civilización. Y si en el interior del primero no hay otra cosa que palabras que, inciertas, no cesan de desvanecerse, en el interior de la segunda hay explosivos dispuestos a estallar en cualquier momento. O en otros términos: porque las palabras carecen de peso, de densidad, son los explosivos los que imponen la magnitud de su fuerza, el poder –y la fascinación– de su violencia.

El largo flash-back que entonces comienza muestra como esas nebulosas en las que las palabras se disuelven –y que, en esa misma medida, impiden al individuo fijar su identidad–, extienden su lógica al universo entero que el protagonista habita: el universo de la modernidad, en el que se desempeña como eficaz ejecutivo –perito de una empresa de automóviles: *Mi trabajo era aplicar la fórmula*–, y exigente comprador y espectador del escaparate publicitario –*me había convertido en un esclavo del instinto Ikea para acomodarse en casa... Ojeaba los catálogos y me preguntaba: ¿qué clase de vajilla definiría exactamente mi personalidad?*–; las imágenes que acompañan a estas palabras muestran cómo el catálogo Ikea se realiza en el piso del personaje; o, también, cómo la morada de éste se convierte en un escaparate publicitario y él, a su vez, en espectador de sí mismo.

La abstracción de ese universo que habita, la imposible inscripción de su subjetividad en el orden de la producción y el mercado, le conducen a la alienación –invitamos al lector a escuchar esta expresión en su doble sentido, es decir, tanto en el psiquiátrico como en el filosófico– que cobra la forma de una vivencia de desrealización: *Cuando se padece insomnio nada parece real. Las cosas se distancian. Todo parece la copia, de una copia, de otra copia* –idénticas fotocopiadoras; posiciones idénticas de los empleados que, como el propio protagonista, las hacen actuar o, más bien, se someten a su funcionamiento: panorama de un universo donde la producción en serie y la universalización de la mercancía apuntan a abolir toda singularidad y, en esa misma medida, a aniquilar toda identidad.

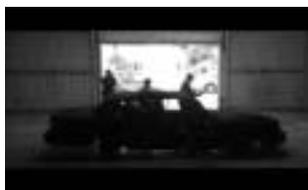
Por eso nuestro personaje, en su tiempo de ocio, combate el insomnio frecuentando las más variadas dinámicas de grupo de enfermos terminales. Convirtiéndose, en suma, en espectador del sufrimiento de los otros



–posición ésta que, por lo demás, es en lo esencial idéntica a las del espectador del *reality-show*–: parasitando, en suma, su dolor para, por esa vía, tratar de recuperar, de tocar a través de figura interpuesta, vicariamente, cierta experiencia real.

El film dibuja así, encarnada en su protagonista, la disociación que caracteriza a los textos de nuestra contemporaneidad. A un lado, los de la Modernidad, es decir, los que configuran una realidad definida por el discurso de la ciencia –y por su racionalidad objetiva, desubjetivizada– tal y como se realiza en el orden económico capitalista. Al otro, los de la Posmodernidad, donde cierto espectáculo del horror devuelve a su espectador una inscripción siniestra –desintegrada, desimbolizada– de su subjetividad.

Disociación que encuentra su más expresiva manifestación en los dos planos sonoros que, en paralelo, se escuchan en la secuencia en la que el protagonista realiza su trabajo de peritación de un coche siniestrado. Por una parte, la voz en off de éste, describiendo los procedimientos de su oficio. Por otra, el diálogo que mantienen los dos hombres que le acompañan:



Protagonista: *–Si el tiempo de vida es largo el índice de supervivencia se reduce a cero. Yo era perito de una empresa de automóviles. Mi trabajo era aplicar la fórmula.*

Acompañante 1: *–El niño atravesó el parabrisas por aquí, tres puntos.*

Protagonista: *–Un modelo fabricado por mi empresa sale a una velocidad de 100 kilómetros por hora, la dirección se bloquea.*

Acompañante 1: *–El aparato dental del adolescente se incrustó en el cenicero del asiento trasero. Sería una buena publicidad antitabaco.*

Protagonista: *–El coche se estrelló y ardió atrapando a los que viajaban en él. ¿Debería llamar a la fábrica?*

Acompañante 1: *–El padre debía ser muy corpulento ¿ves esa grasa quemada al asiento con la camisa de poliéster? Parece arte moderno.*

Acompañante 2: *–Ja, ja, ja.*

Protagonista: *–A, se toma el número de vehículos de ese modelo. B, se multiplica por el índice de probabilidades de fallo. C se multiplica por el acuerdo económico acordado sin ir a juicio. A por B por C igual a X. Si el resultado es menor de lo que costaría una llamada a fábrica, no la hacemos.*

A un lado, pues, la realidad de la modernidad, en tanto configurada por el discurso de la ciencia y sus derivados: la tecnología, la industria, el mercado, la publicidad: discursos en los que la razón funcional –es decir: la lógica del significante– se despliega inmune a toda inscripción subjetiva. *La fórmula se aplica*; el código procesa el acontecimiento en su dimensión funcional, pragmática, mercantil. Es decir, en suma, en su valor de cambio.

Y, por otra parte, lo que escapa a la formula, lo que ésta no procesa, lo que descarta como impertinente: el coche abrasado, el hijo y el padre muertos, la prótesis dental del hijo incrustada en el cenicero, la grasa del padre recubriendo el asiento: cuerpos arrasados, restos, basura. Huellas de cuerpos desprendidos de toda articulación significativa: su espacio idóneo no es otro –así lo sanciona el acompañante en su ironía, que capta bien la risa de su avisado interlocutor– que los museos y las galerías del arte moderno. De hecho, ¿no se ha convertido la Tate Gallery en una suerte de museo de los horrores en todo próximo a las escenografías siniestras del cine de terror contemporáneo? Escenografías de una subjetividad desintegrada, pues ninguna palabra simbólica parece capaz de constituirla y sujetarla.

A un lado, pues, la razón objetiva de los significantes. Al otro, la desmesura siniestra de los cuerpos. Pero ninguna mediación simbólica que pueda reunir, integrar uno y otro campo. Tal es la fractura esquizoide que atraviesa nuestra contemporaneidad.

No deja de ser notable, por eso, el punto de no retorno en el proceso de desintegración psíquica del personaje: tiene que ver con la irrupción del otro sexo –es decir, con la cita inexorable con el cuerpo real que ésta supone. Con ello se rompen los últimos precarios equilibrios. El personaje se instala en su delirio: inventa –se desdobra en– un personaje destinado a mediar –y a protegerle– en sus relaciones con el mundo –y, en primer lugar, de esa amenaza que el cuerpo de la mujer encarna. Y, también, un guía. Incluso: un destinador capaz de ofrecerle una tarea, de destinarle un relato que pueda introducir en su vida la dimensión del sentido.

Pues, ¿no es acaso –así lo señalaba Freud– el delirio del psicótico un esfuerzo imposible de curación, de reconstrucción de su realidad psíquica? En cualquier caso, el delirio que *El club de la lucha* dibuja, porque participa de ese esfuerzo imposible de reconstrucción, dibuja bien aquello cuya ausencia constituye su causa misma: la ausencia de una experiencia fundante de una palabra verdadera; la ausencia, por ello mismo, de un destinador –de un padre simbólico– capaz de enunciarla; la ausencia, finalmente, de un relato simbólico capaz de configurar, sujetar, anclar al sujeto. Y en su lugar, como remedo de esa batería de ausencias, Taylor Durden. Una figura fascinante, aparentemente capaz de escapar al universo de castración que invade hasta los últimos resquicios del universo narrativo. Alguien cuyo seductor discurso denuncia todas las imposturas de los discursos convencionales que configuran la realidad de la modernidad en una suerte de brillante –e incesantemente contradictoria–

combinación del nihilismo con el situacionismo, del nacionalismo con el ecologismo, del anarquismo con el nacionalsocialismo. De hecho, ninguno de los registros de la deconstrucción están ausentes de su discurso.

Y alguien, también, que ocupa una y otra vez el lugar del padre simbólico: que define las tareas, que inyecta el orgullo, que enseña la inexorabilidad del dolor, que despide cariñosamente al hijo cuando la noche se acerca. Y que, esencialmente, dicta la ley.

Mas ¿qué ley? No la ley simbólica, sino la ley del Club de la lucha:

La primera regla del club es no hablar del club de la lucha. La segunda regla es que ningún socio debe hablar del club de la lucha. En cuanto a la tercera es que si alguien grita basta o desfallece, el combate se acaba.

En el club de la lucha no era cuestión de ganar o perder. No era. Los gritos histéricos eran letanías como las que se podían oír en una iglesia.

Leyes, pues, pero que nombran el vacío que inútilmente intentan colmar. Pues, precisamente, lo que en ellas se juega no es *cuestión de palabras*. Precisamente: estas reglas, las del Club de la lucha, exigen suprimir las palabras para que la violencia, y sólo ella, ocupe su lugar.

Pues, digámoslo de nuevo, Occidente ha perdido toda fe en el valor de las palabras. Sólo cree en los signos objetivos que el mercado –y, en último extremo, la ciencia– sanciona. Y, por eso, cuando los individuos que lo habitan necesitan algo más que la modorra del placer que la sociedad del bienestar les ofrece, cuando, inevitablemente, reclaman su ración de goce, solo pueden buscarlo de espaldas a las palabras. Es decir, del lado de la aniquilación.

No puede extrañarnos, por ello, que el lugar vacío del héroe haya sido ocupado por el psicópata.

