

**LA TENTACIÓN DE SUICIDIO  
REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA E  
IMAGINARIOS DE MUERTE EN LA CULTURA DE LA  
POSTMODERNIDAD  
(UNA PERSPECTIVA COMUNICATIVA)**

GÉRARD IMBERT  
Tecnos- Madrid, 2004-162 p.  
ISBN 84-309-4109-6

La violencia es un hecho de representación. En esta frase cabe resumir la tesis que Gérard Imbert nos plantea en su libro *La tentación de suicidio*. Este texto de Imbert mezcla el ensayo con la investigación aplicada a documentos de prensa y datos sociales desde una perspectiva interdisciplinar que va desde la sociología y la antropología social a la semiótica; una aproximación compleja que trata de asumir la complejidad –valga la redundancia– de formas en las que, de acuerdo con Imbert, la violencia como objeto ha dado paso cada vez más a sus mensajes y discursos sociales. En palabras de este autor, no estaríamos ante "un incremento cuantitativo de hechos violentos sino la omnipresencia de su representación" (p. 11).

Imbert ya había propuesto con anterioridad una reflexión en torno a los imaginarios colectivos de la violencia y la muerte en nuestras sociedades modernas<sup>1</sup>. El contenido de este nuevo libro se estructura en cuatro capítulos. Los dos primeros abren al lector un abanico amplio de conductas sociales extremas, formas de violencia que, según Imbert, se han multiplicado desde la década de los ochenta hasta hoy en España: actos diversos de van-

dalismo, conductores suicidas, novatadas en el mundo universitario, oleadas de suicidios infantiles y adolescentes, actuaciones violentas de *hooligans* o provocaciones mortales de *skinheads* entre muchas otras.

Todas estas prácticas son identificadas por el autor con una cultura de lo extremo donde la diversión y el juego son llevados más allá de sus límites para trasgredirlos, de tal forma que, afirma Imbert, la *fiesta* o la celebración de la vida se trasfigura en *antifiesta* o exaltación de la muerte.

Así, bajo el rótulo de *fiestas, antifiestas y aguafiestas*, Imbert refiere las anteriores conductas *anómicas* (concepto durkheimiano que describe comportamientos en tiempos de crisis social) a una cultura del consumo, la diversión y la ociosidad (ceremonia *bakaladera*), una cultura del riesgo y juego con la muerte (*Kamikazes*), y una cultura del poder y la afirmación personal que desemboca en el odio hacia el otro (los *skins*).

La llamada "ruta del bakalao", o también fines de semana sin final, responde, según Imbert, a esa cultura de la diversión donde "la desaparición/desagregación del otro,

<sup>1</sup> Imbert, Gerard (1992): *Los escenarios de la violencia*. Ediciones Icaria, Barcelona.

se subsume aquí –¿se disuelve?– en una consagración de lo mismo dentro de una verdadera apoteosis de la nada mediante una respuesta a la vez contradictoria y homeopática: al vacío (vacío interior, ausencia de valores) se antepone la saturación (de sonido, alcohol, movimiento físico); frente a la uniformización de la vida se impone la repetición (tecno, música *bakaladera*), como una manera de abolir simbólicamente al otro, matándose a sí mismo; siendo el reto aquí –únicamente logrado mediante drogas de síntesis– la prolongación del clímax, la búsqueda de un estado (la fiesta perpetua) en la intensidad (lo efímero por definición)" (p.72).

Imbert explica que este quedar ociosamente instalados en el presente eterno de una fiesta interminable conduce a abolir cualquier límite espacio-temporal. El fenómeno instaura una noche sin principio ni final y consagra un microespacio de lo idéntico vinculado al radiocasete, combinados de alcohol, "litronas", un lugar de tránsito, de no identidad. También traspasa los límites físicos mediante la capacidad de aguantar del cuerpo hasta llegar a un estado de flotación. Y, por fin, anula los límites simbólicos, que son, según Imbert, los de la propia identidad. Es entonces cuando, según el autor, la fiesta se torna en *antifiesta*:

Cuando uno se ha pasado la noche "matando el tiempo" (bebiendo, bailando, muchas veces ja contratiempo!), lo único que queda por inmolarse, al despuntar el día, es el sujeto pasivo (víctima del objeto fatal, de su propia ociosidad) como ocurre con los conductores-kamikaze (p. 78).

La llamada práctica de la *antifiesta* es ejemplificada por los conductores-suicidas. Aquí la violencia se manifiesta en forma de

juego con el azar que, según el autor, puede acabar en juego con la muerte. La rebelión contra el tiempo se traduce ahora en escenarios basados en el desafío donde el sujeto se apropia del espacio circulatorio invirtiendo las leyes del tráfico. No se trata sólo de matar el tiempo sino también sacrificar al que padece sus efectos; una especie de inmolación de la vida en la que transcurre dicho tiempo. Esta inmolación del sujeto incorpora también al otro, a la víctima de la catástrofe mortal en la que puede acabar el juego con la muerte de los conductores-suicidas.

La violencia contra *el otro* adquiere otra de sus manifestaciones más extremas en las prácticas de las cabezas rapadas. Imbert observa cómo en el caso de los *skins* estamos igualmente ante una apropiación de un territorio que el autor califica de "virtual, a-social, a-histórico, in-organizado" (p. 87). El escenario simbólico de los "cabezas rapadas" recrea la violencia que es expresión de la propia identidad, pero que se convierte ahora en un fin en sí mismo y donde la afirmación del yo (el grupo, la raza) desemboca en la negación total del otro:

"Es la plasmación de una fuerza animal –primitiva– frente al poder político, la presión social". (...). Procede mediante una espectacularización de la violencia: gritos de guerra, parafernalia militar, *look* bélico (cabeza rapada, botas y tatuajes) y ocupación salvaje pero sistemática de la calle" (p. 86).

Imbert identifica esta estética o *look* violento con el odio. Según el autor, el último escenario de violencia, el de los "cabezas rapadas", se resuelve en una postura radical frente a una situación difusa o malestar inconcreto que otros jóvenes padecen sin saber darle una

respuesta adecuada: "*Des-colocación del ser, inadecuación del hacer, estos podrían ser los males endémicos de estas actuaciones*" (p.87).

A estas tres formas representativas de violencia se suman las representaciones mediáticas de la violencia que Imbert desarrolla en los dos capítulos restantes. Para ello, acude a fenómenos de los discursos mediáticos como la trivialización de la violencia, el *voyerismo informativo* o "visibilización de lo íntimo" y la fascinación por el *suceso* (el riesgo, el accidente, la catástrofe) frente al acontecimiento (político, económico, cultural). A través de estos fenómenos, su argumentación nos va conduciendo desde la "representación de la violencia" a lo que Imbert denomina "violencia de la representación".

En efecto, el autor incide sobre todo en el *tratamiento* y re-creación mediática de los hechos violentos, y no en la mera información de los mismos; un tratamiento violento en el que, según él, la visibilización de lo íntimo puede traducirse en términos enunciativos de esas fotos en las que el ojo de la cámara persigue el objeto, a pesar de los obstáculos, más allá de las pantallas que se interponen (simbólica o físicamente). Ejemplos de ello son las fotos tomadas con teleobjetivo, a través de una ventana, con un efecto de zoom, en picado: visiones fugaces, poco referenciales, como robadas a la realidad, ofrecidas casi confidencialmente al ojo del espectador a través del recuadro de la ventana semioculta por los visillos en la que el objeto es visto como a través de una cerradura (p.100).

Imbert explica el modo en el que estas prácticas de captación visual intensifican la visión del objeto, precisamente por los obstáculos que se interponen a él. En otras escenas –observa– la mirada del espectador se funde con una realidad representada con tanta crudeza que llega a ser anulada como referente social: imágenes de cuerpos mutilados, desnudos, que establecen una relación morbosa con el objeto. Hay en esta representación de la violencia una violencia *formal* cuyos modos de imposición son invisibles; una violencia del medio que, según el autor, "se puede analizar, en términos de competencia, como un *poder-ver* excesivo, como un abuso de competencia que puede ir contra el *querer no ser visto* del sujeto representado" (p. 102).

El autor recuerda a Baudrillard para concluir que estos otros escenarios mediáticos de la violencia (*verdaderos escenarios de la violencia*, dice, que Imbert analiza en el cine<sup>2</sup>, pero, según él, omnipresentes en las series de televisión, el cómic, la canción, la publicidad y, últimamente de manera alarmante, en los *reality shows*) producen una "transparencia del mal": "La *hipervisibilidad* de la violencia mediante inflación de las formas (el predominio de la *forma-espectáculo*) conduce a lo que Baudrillard llama una *transparencia del mal*, una visibilización excesiva del mal que anula el sentido, elimina toda alteridad" (p.105).

Para Imbert, esta pérdida del sentido de lo representado adquiere especial relevancia en el tratamiento mediático de la muerte. A propósito del cine, el autor señala una serie de características narrativas y formales que imposibilitan la captación de su sentido de la

<sup>2</sup> Respecto al tratamiento cinematográfico de la violencia, véase también el texto al que el propio Imbert hace referencia en el libro: Imbert (2002): "Cine, representación de la violencia e imaginarios sociales", Galcerán Huguet, Montserrat (2002): "*La mirada que habla. Cine e ideologías*" Madrid: Akal.

muerte: desaparece el héroe positivo, se difumina la dicotomía bueno/malo –un héroe puede ser bueno y cometer acciones malas–, la consecución de la meta remite a un nuevo arranque del relato en una estructura abierta o circular, etcétera. De acuerdo con Imbert, asistimos a un tipo de relato en el que las categorías semánticas, narrativas, simbólicas y morales se diluyen. En este contexto se hace imposible la catarsis o purgación de los afectos y pensamientos que provocaría una adecuada representación de la muerte. No hay, no puede haber, una relación reflexiva con la muerte, asegura el autor, puesto que la ambivalencia de su representación perturba la percepción del objeto, los valores que le dan sentido.

El texto de Imbert adquiere su *con*-texto en una cultura posmoderna de fragmentación y ruptura, donde dichas construcciones mediáticas de la violencia son vistas por el autor como "tentativas de muerte". La violencia de tales representaciones muestra el anverso y reverso de la crisis de valores en la que se halla sumido el individuo moderno: si bien por una parte anulan el valor del objeto, por otra no dejan de revelar, en sus términos, "una *ritualización* del hecho en busca de una sacralidad perdida" (p.125): la desvalorización de la muerte, su banalización, manifiesta a su vez la pérdida de un sentido trascendente de la vida.

La *perspectiva comunicativa* que adopta el autor resulta interesante en la medida en que nos permite no sólo observar el hecho, cuantificarlo, medirlo, sino descifrar los valores, motivos y fines –o su carencia– codificados en dichos comportamientos. En su línea los modos en los que hoy se nos presenta la violencia parecen significar una serie de síntomas de malestar social en el contexto de una modernidad tardía.

Una vez descritos los síntomas, cabría, no obstante, dar un paso más allá de los límites que la posmodernidad traza a este texto de Imbert, y llegar a interpretar los síntomas de queja social con el fin de ofrecer antidotos, o sea, ofrecer soluciones.

En el caso de las manifestaciones violentas descritas por Imbert, nos encontramos ante una atrofia de la inteligencia y la voluntad como referentes de la conducta social. Es un malestar ante lo racional, la ley, el reglamento, que desemboca en una hipertrofia de los sentimientos. En este sentido, los síntomas de la ceremonia *bakaladera*, el juego mortal de conductores-suicida o las provocaciones de los *skins* son los síntomas de un "esteticismo vital" (Kierkegaard) o forma de vida que precisamente consiste en un vivir instalado en los estados de ánimo.

El aburrimiento y el afán de divertirse se dan en un "estadio estético" de la vida caracterizado por la superficialidad, la frivolidad, en fin, en un vivir sin sentido pleno de las cosas. Para superarlo se recurre a la arbitrariedad, el capricho, el azar, el jugar a la suerte. Se trata de vivir de manera incalculable e incontrolada. Es la arbitrariedad de vivir un momento y el siguiente en absoluta desconexión con un fundamento que dé razón de ambos y del paso de uno a otro. Nos encontramos con vidas sin tramas interiores, esos relatos que luego el cine o la televisión ponen ante nuestra vista. El esteta vital hace lo que le da la gana, pero sin motivo; sin norma, busca "lo anormal"; se abandona a las modas; desvinculado de la realidad, se aburre e intenta, como diría Imbert, matar el tiempo.

Por lo demás, resulta acertada la sugerencia que Imbert hace en lo referente a los aspectos de representación mediática de la vio-

lencia. Aquí el autor sí ofrece cierta corrección simbólica del esteticismo vital que subyace en muchas formas de violencia. Su propuesta apunta hacia una aproximación *formal* al fenómeno de la violencia en los medios. Así, dice Imbert, "frente a ello [imágenes violentas] no se trata de restablecer censuras ni establecer controles de contenidos (cesar el flujo de mensajes) sino más bien controlar las *formas de producción*" (p 148). La inicial omnipresencia de la violencia motivada por su recrea-

ción mediática pide, sin duda, esta incidencia en una ética de la forma más allá de una censura moral y legal de contenidos. Parafraseando a Imbert, representación de la violencia es cuestión de ética tanto como de estética.

María Luengo Cruz  
Universidad San Pablo-CEU  
Madrid