

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología

**“ENTRE LÍNEAS”: DE LA ESCRITURA A LA SUBJETIVACIÓN
POLÍTICA. UNA LECTURA PSICOANALÍTICA DE LA NOVELA *LA
PIANISTA* DE ELFRIEDE JELINEK**

Proponente:

Hellen Carmona Salazar

A91353

Comité Asesor

Directora: MSc. Ginnette Barrantes Saénz

Lectora: Lic. Yanina Sánchez Mora

Lector: Lic. Damián Herrera González

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

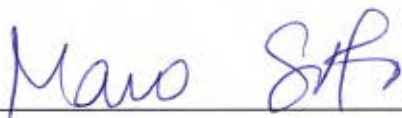
2020

Hoja de aprobación



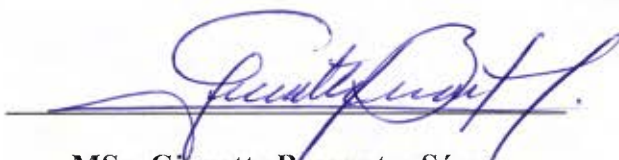
Lic. Andrea Molina Ovares

Presidenta del Tribunal



MSc. Mario Soto Rodríguez

Profesor Invitador



MSc. Ginnette Barrantes Sáenz

Directora



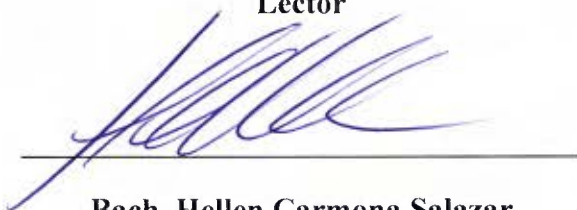
Lic. Yanina Sánchez Mora

Lectora



Lic. Damián Herrera González

Lector



Bach. Hellen Carmona Salazar

Sustentante

Dedicatoria,

A mi mamá, por la fuerza que me ha dado

A mi papá, por haberme permitido existir desde la pregunta

A Pau, por ser amor desde hacer 26 años

Agradecimientos,

A mi familia, por haberme apoyado durante todos estos años de cambios universitarios. Por darme la herencia de la literatura, pero sobre todo, por la palabra.

A mamá, por su presencia, su amor y apoyo, por el dar siempre desinteresado. A mi papá, porque hoy sé, que si hay alguien que me ha permitido moverme en el mundo, es él. A Pau, porque sin ella nada de esto sería posible, por ser mi lugar seguro, por acompañarme y construir conmigo. A Bernardo, por su presencia y cariño, por ser para mí lo que vendría siendo un hermano.

A tía Mayra, Ale y Monse, por el amor que me han dado y que se tradujo en abrirme las puertas de su casa y construirme un hogar durante mis años universitarios. Por llenarme las tardes de conversación y alegría, por hacerme sentir que siempre tuve un “*lugar*” al cual llegar.

A mis tías y mis abuelos. Porque sus historias también han sido mías.

A mi equipo asesor, por su paciencia y acompañamiento.

A Ginnette Barrantes, por su agudeza, sus ideas, su retroalimentación y sugerencias para esta tesis, por brindarme siempre una lectura novedosa de mi trabajo. Por enseñarme sobre la escucha y la lectura desde los Módulos de Salud I y II y por facilitarme la metodología. Pero principalmente por su paciencia, la cual me permitió sostener esta tesis.

A Damián Herrera, por su valioso aporte a esta tesis, principalmente en lo que respecta a la literatura en sus posibles relaciones con la psicología. Porque su escucha durante esta tesis estuvo marcada por la honestidad y la confianza, y por una construcción desde la horizontalidad.

A Yannina Sánchez, a quien le estoy especialmente agradecida el haber aceptado leer esta tesis casi en su final. Por los comentarios, sus sugerencias, por darme su perspectiva desde la música en esta lectura de *La Pianista*.

A Laura Álvarez, quien acompañó casi en su totalidad este trabajo. Por su rigurosidad y calidad académica desde que la conocí en la Escuela de Filosofía hasta esta tesis. Porque su presencia ha tenido un efecto en mí que trasciende este escrito.

A Rocío Murillo, a quien sin lugar a dudas le debo “*algo*” de mi permanencia en la carrera psicología desde el curso de Normalidad, Psicopatología y Diagnóstico I en el 2012. Por su

presencia en mi vida, la cual considero ha transitado de una admiración académica a una profunda admiración humana. Por convertirse en una amiga en la cual confío plenamente.

A Laura Chacón, por la confianza que me ha tenido, tanto en lo académico como en lo laboral, por acercarme al trabajo comunitario.

A las docentes ya mencionadas, y a Mariano Fernández, Roxana Hidalgo, Mario Soto, Andrea Molina, Damián Herrera y Roberto Marín, por abrir espacios a nuevas discusiones en la Escuela de Psicología, por sus investigaciones sobre arte y psicoanálisis que han servido de antecedente para esta tesis.

A Mariana Ovares, colega y amiga con quien construí y reconstruí mi vida universitaria. Por sus risas y la ironía, por la sinceridad con la cual siempre me habla, por hacerme sentir que la familia sí se puede escoger.

A Irene Mora, porque a pesar de la distancia conservo intacto el sentimiento. Gracias por enseñarme que tomar caminos distintos no implica separación.

A Héctor Agüero, por todos los años de amistad, los recuerdos, la escucha y la compañía. Por abrazar la vida.

A Fran Torres. Por brindarme su perspectiva histórica sobre este trabajo, por la ayuda con la metodología y la búsqueda sobre “hechos” históricos. Por su presencia, que me atrevo a nombrar como incondicional y que logra, siempre, devolverme algo bueno sobre mí misma. Por alegrarse conmigo y junto a mí.

A Fanny Marín, porque en poco tiempo hemos construido una amistad que siempre nos permite hablar de aquello que nos “falta”.

A Gonzalo Garrido, amigo que me dejó la escuela de psicología. Porque siempre he encontrado en su persona cariño y amor, que se traduce en un chineo diario.

A Erick Garita, por estar. Por todo el tiempo compartido, incluidas las angustias. Por llegar en un momento convulso de mi vida y quedarse.

A Steven Herrera, por la tranquilidad que siempre encuentro en su escucha y en sus palabras. Por el cuidado mutuo.

A David Selva, por el café compartido, los abrazos y las conversaciones.

A Vale López, por colaborar en las traducciones del alemán al español para esta tesis, y a quien debo una gran dosis de la risa que acompañó estos años de estudio y que consolidaron una amistad sincera y transparente.

A Susan Castro, porque nos encontramos en psicología pero ese fue solo el inicio de muchos encuentros entre ambas y que han decantado en una amistad profunda y horizontal.

A Paula Herrera, porque sin ella esta tesis y otras cosas no se me habrían hecho posibles. Por la amistad y la confianza plena, recíproca y leal. Por acompañarnos en nuestros mejores momentos, en los no tan buenos y por hacerme sentir que estaremos juntas en los que vendrán.

A Fran Acuña, a quien me une una amistad que se encuentra atravesada por el cariño y la ternura. Por el querer de todos estos años, por las risas y lo compartido.

A Silvia Miranda, por su amistad y presencia, por cuidarnos mutuamente. Por los desayunos de los sábados, en los cuales, ambas nos encontramos hablando sobre la *vida*.

A Nati Castro, por ser amiga, compañera y colega. Por aceptar la revisión filológica de esta tesis, aun sabiendo el síntoma que la atraviesa.

A Glori Acosta, porque como dice ella: “de lejitos, y a ratos más cerca” hemos afianzado una amistad.

A David Varela, por la claridad y la honestidad con que se dirige a mí. Por acompañarme y alegrarse genuinamente conmigo. Por colaborar con la presentación para la defensa de esta tesis.

A Sharon Santamaría, por todos los ratos que hemos compartido en estos años y por estos últimos meses en los cuales nos hemos acompañado.

A Deivid, Daniela y Andrés, con quienes coincidí en el TCU de Kioscos Socioambientales, y a quienes hoy me une el cariño, el cuidado y la lealtad.

A José Ramírez, quien en tan poco tiempo ha llegado a ocupar un lugar importantísimo en mi vida. Por el acompañamiento y el apoyo en estos meses, por todo lo reído, lo bailado y lo tomado.

A Roberto Marín por los consejos que me dio para terminar esta tesis, por el tiempo y la escucha en los últimos meses de escritura.

A Ale Barrantes, Marcelo Araya y Sergio Samaniego, colegas con quien compartí espacios académicos y de ocio, por ser parte de mi experiencia universitaria.

Al equipo de Aulas de Escucha: Erick, Ana Yanci, Ale y Ana, por haber estado durante este año muy pendientes de esta tesis. Por todo lo que hemos podido construir y aprender en conjunto, por el pasaje que hicimos de lo laboral a la amistad.

Al equipo docente de Aulas de Escucha, por demostrarme que la enseñanza más que un acto pedagógico, es un acto de amor.

A los chicos y chicas con los que me he topado en Aulas de Escucha, por compartirme sus historias, por el amor que he recibido de ellos y ellas.

A mi equipo de la Dirección Regional de Educación de San José Central: Rosita, Vero, Lucía y Willford. Por acogerme y hacerme parte de su grupo desde el día en que llegué, por el chineo de todos los días y el apoyo durante este último año.

A mis vecinos, Noé, Felipe, Jessica y Adrián, porque nos unió el espacio físico que habitamos, pero el tiempo nos ha afianzado un vínculo de compañía y amor.

A Cristina Retana, por su escucha. Porque cada palabra que he pronunciado en ese diván me ha permitido reencontrarme.

**"Lo sé desde siempre. Que nada es importante, que lo que importa
—si se desea vivir— es prescindir o aprender a prescindir"**

Alejandra Pizarnik

Resumen

Carmona, H. (2020) *De la escritura a la subjetivación política. Una lectura psicoanalítica de la novela La Pianista de Elfriede Jelinek*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología, Universidad de Costa Rica. Abril, 2020.

La presente investigación tiene como objeto de estudio la novela *La Pianista*, escrita en 1983 por la escritora austriaca Elfriede Jelinek. Se aborda en esta tesis el fenómeno masoquista en función de la relación madre e hija, en una pregunta que plantea la posibilidad de que el masoquismo y la violencia llevada al cuerpo sean una vía de subjetivación y diferenciación del sujeto.

El problema giró así alrededor de la pregunta: ¿podrían pensarse los cortes corporales como una escritura? Y, de ser así, ¿qué le permiten respecto a la madre?

El acercamiento a esta interrogante se dio bajo una propuesta de lectura, interpretación y análisis basado en un marco teórico fundamentalmente psicoanalítico en dialogo con propuestas de la filosofía política contemporánea, que se conjugó en una pregunta por el masoquismo y la concepción del cuerpo como posibilidades de subjetivación política.

El desarrollo de esta tesis derivó así en aspectos que se volvieron esenciales para el análisis y que tienen que ver principalmente con la influencia del contexto y la historia en la producción literaria y de lo que allí se narra, que permiten pensar el cómo la violencia histórica se lleva a lo subjetivo y lo corporal. En esta novela, la Segunda Guerra Mundial y

la violencia y el horror nazi se cuelan en la narración de la historia de una mujer que lleva la violencia en forma de corte a su cuerpo, envuelta en una relación con la madre que se caracteriza por la dominación absoluta de esta hacia su hija, dejando el cuerpo como último recurso de diferenciación y de distanciamiento del mandato y la imposición materna.

Esta tesis a partir de un texto ficcional, aporta un cuestionamiento a la patologización del masoquismo y del corte corporal, lo que permite pensar los fenómenos corporales más allá de la lesión. Esto plantea retos al ejercicio de la clínica y propone una relectura de aquellos fenómenos que se manifiestan en el cuerpo como inscripciones que están atravesadas por lo político y lo histórico.

Contenido

Aspectos Introdutorios	13
Introducción y Presentación	13
Justificación	16
Problema y pregunta de investigación	20
Objetivos	24
Objetivos específicos	24
I. Marco Referencial	24
I.I Antecedentes investigativos	24
Las relaciones de poder: la madre que controla.	26
Entre el síntoma y la desmitificación: el corte corporal como posibilidad.	28
Puntualizaciones sobre los antecedentes.	32
I.II Marco teórico-conceptual	32
El masoquismo en la historia: el surgimiento de la patologización y las perversiones.	34
De Frafft-Ebbing al DSM.	37
El concepto de pulsión: de satisfacción en Freud al de insatisfacción en Lacan.	38
El masoquismo en Freud y las particularidades del masoquismo femenino.	43
El masoquismo según Lacan.	45
Pasando a otra cosa: el masoquismo como estructurante del sujeto.	49
El corte corporal en el cuerpo: algunas precisiones.	56
El cuerpo en psicoanálisis.	58
La subjetivación política y la emancipación: imagen, palabra y representación.	63
Síntesis del marco teórico.	67
II. Marco metodológico	68
II.I Descripción del tipo de estudio	68
II.II Procedimiento: un análisis a partir de tres lecturas y un análisis crítico de discurso	69
Antecedentes metodológicos de “las tres lecturas” (2000).	71
Diseño metodológico.	74
II.III La obtención de información: el texto literario como objeto de estudio	75
Insumos de investigación.	75

Descripción del procedimiento.	76
III. Análisis a partir del método de “Las tres lecturas”	78
III.I Lectura Filológica: de la música a la literatura	78
Elfriede Jelinek y la particularidad de <i>La Pianista</i>	80
La imposición del retorno a la Viena Imperial.	83
El dolor de la imposición musical.	86
Elfriede Jelinek y la crítica feminista.	89
El lenguaje de la violencia en <i>La Pianista</i> .	96
Recepción, traducción y publicación: <i>La Pianista</i> dentro y fuera de Austria.	97
Puntualizaciones finales sobre la lectura filológica.	99
III.II Lectura Semiótica: El cuerpo cortado, cuerpo imaginado	100
La primera función del corte: Erika fluye, Erika corta su cuerpo.	102
Primer giro: Erika abre espacio en su cuerpo.	110
Segundo giro: Erika y el enigma sobre su cuerpo, el corte como medio de descubrimiento	116
Tercer giro: Erika se convierte en imagen.	117
Cuarto giro: Erika, de lo privado a lo público.	122
Puntualizaciones finales sobre la lectura semiótica	125
III.III Lectura analítica. El escape escrito en el cuerpo, el corte como subjetivación	127
Dejar correr la sangre, Erika corta con su madre.	128
Walter Klemmer: ¿un tercero en la ecuación?	133
Walter Klemmer, el ejercicio de una libertad dada; la madre, el retorno a lo que la precede	145
La violación: el límite entre lo consensuado y la violencia.	145
Lo que precede: el regreso a lo materno.	149
Puntualizaciones finales sobre la lectura analítica.	152
IV. Análisis crítico de discurso	154
IV.I De la escritura a la subjetivación política: la obra de arte como discurso	154
IV.II El elemento autora: Elfriede Jelinek y su novela <i>La Pianista</i>	158
IV.III <i>La Pianista</i> como obra literaria	166
IV.IV El lector: más allá de la textualidad	171
IV.V Los efectos: las paradojas de la violencia	174

V. Consideraciones finales	179
V.I Discusión	179
Sobre la conceptualización del masoquismo, pensar la erótica de la existencia y el dolor.	180
La pregunta por la violencia: el pasado nazi y la actualidad.	184
De la autobiografía y la autoficción.	188
La subjetivación política: del sujeto político y el sujeto del inconsciente.	190
V.II Conclusiones	193
Sobre la apuesta metodológica	194
Lo político y lo subjetivo en el cuerpo en la novela <i>La Pianista</i>	196
V.III Recomendaciones	199
VI: Referencias bibliográficas	203
Anexos	214

Aspectos Introductorios

Introducción y Presentación

“Cada día muere una pieza musical, una novela o un poema porque ya no tiene razón de existir en nuestro tiempo” (p. 94)

La Pianista, Elfriede Jelinek

La novela *La Pianista* es en sí misma una escena, Jelinek va más allá de la narración y apuesta por la construcción de imágenes y representaciones sobre la violencia llevada al cuerpo de una mujer. Adentrarse en la lectura de esta novela implicó un reconocimiento en el lugar del no saber y un acercamiento a la novedad que acompaña la dificultad de lectura; pero, principalmente, el encuentro con un texto que condensa el dolor, el horror, la angustia, el arte y la belleza en una narración cruda y explícita.

Esta novela irrumpe con un saber mediante una narración sobre la violencia y el dolor depositados en el cuerpo de la protagonista, plantea preguntas y críticas, lo que, a criterio personal, apela a que quien lee se posicione frente a estas y construya su propio saber.

Se muestra en este texto cómo el cuerpo y la subjetividad están atravesados por lo social y cultural, lo que permite pensar el cuerpo desde el psicoanálisis y lo político. Lo anterior, supone una posibilidad leer las violencias sociales e históricas reflejadas en el cuerpo como una forma de mecanismo de resistencia.

Así, esta tesis realiza una lectura en la cual se pueda reconocer la inscripción de las violencias en el cuerpo a través del fenómeno del corte corporal, identificando cuáles son sus posibles efectos subjetivos.

A partir del análisis de un escrito literario se articularon temas de interés para la psicología como la locura, la construcción social de la feminidad, la vinculación de los cuerpos con las formas de poder que han sido determinadas por lo político, qué dice el psicoanálisis sobre estos constructos y el lugar de interrogante que el arte podría ocupar ante estos temas. Este lugar del arte se dota de particular importancia al estar determinado por quien mira, aprecia o lee la obra y puede tomar posición ante aquello que esta comunica.

La Pianista, escrita por Elfriede Jelinek, se escogió por la forma directa, cruda y dolorosa en que describen los cortes corporales que una mujer realiza sobre su cuerpo; pero también por el efecto que tiene en los otros, por la calificación que ha recibido de controversial y por el escozor en círculos políticos que ha generado, tanto la novela como su autora. Jelinek realiza abiertamente una crítica de la sociedad vienesa, del pasado de Austria relacionado con el nazismo y del resurgimiento de la ultraderecha en su país¹. Esta obra narra la vida de una mujer, Erika Kohut, quien asediada por la madre, se vincula en prácticas asociadas a la violencia y el extremo, como cortar su cuerpo y hacer de voyeur de parejas que tienen sexo en los parques.

La lectura de la novela desde la psicología, y, desde un marco teórico particularmente psicoanalítico, permitió integrar el contexto de la autora, el escenario social específico y un breve acercamiento al público al que le habla la novela, tachada de controversial y polémica.

¹ En una entrevista para el periódico *El País* en el 2004, Elfriede Jelinek afirma que Austria la ha deshecho.

Esta obra literaria se toma como una propuesta discursiva que sostiene mediante una lectura atenta al texto y una contraposición de las ideas expresadas en la novela con las ideas de la época, una pregunta por la violencia que antecede a la protagonista y que es llevada al cuerpo.

Este trabajo ratifica la escritura, el objeto del arte y la literatura como insumos de investigación y cuestionamiento para las ciencias sociales y la psicología, permite además pensar la escritura de las mujeres y de sus vivencias como interrogantes al orden social y político; pero, especialmente, como formas de repensar la historia, sus acontecimientos y el cómo el sujeto² está atravesado por estos. Es así, como la narración de la vida de Erika Kohut da pistas para pensar el cuerpo como recurso de diferenciación y denuncia, un cuerpo que en tanto representación cumple una función estética y, por ende, discursiva, que retoma la idea de la imposibilidad de pensar lo corporal y subjetivo sin lo político.

Así, este trabajo se divide en seis apartados. Se presenta, en primer lugar, aquellos elementos que justifican esta investigación, dando paso a una revisión de la literatura existente relacionada con la novela. Posteriormente, se hace un recorrido por los principales aportes teóricos desde el psicoanálisis para comprender el fenómeno del masoquismo en la protagonista de la novela y un acercamiento a la propuesta de Jacques Rancière sobre la subjetivación política, insumo para estudiar la representación en su función discursiva. Previo al análisis, se hace una descripción de la estrategia metodológica empleada que lleva al desarrollo de las cuatro lecturas que fueron realizadas.

² Cuando se hable de sujeto a partir de ahora se entenderá desde la concepción de sujeto a partir de algunos planteamientos de Lacan tomados del *Seminario La identificación*, a saber, que el sujeto es el efecto del significante en función de la cultura y sus relaciones con el Otro y los otros.

Justificación

La Pianista, publicada por Elfriede Jelinek en 1983 y traducida al español en el 2004, generó, tras su publicación una gran polémica, centrada principalmente en críticas a la representación explícita de la violencia y a los límites a los que puede ser llevado el cuerpo de una mujer por sus propias manos. Esto ha generado opiniones negativas hacia su escritura, cuestionamientos a su obra como arte e, incluso, roces políticos que llevaron a prohibir sus obras en Austria.

En el 2004, tras haber ganado Jelinek el Nobel de Literatura, los partidos políticos que se encontraban en el poder gobernando Austria se encargaron de manifestar su descontento con la escritora y la no aprobación de que ella recibiera el premio. Inclusive, el Jefe de las Juventudes del FPÖ³ tachó a la autora como una persona que posee “problemas médicos” y un profundo “odio a sí misma”, aunado a una expresión del miedo que poseían de que Jelinek difundiera una imagen errónea de Austria (https://elpais.com/diario/2004/10/09/cultura/1097272802_850215.html). Esta reacción ante la novela es lo que inicialmente hace pregunta: ¿por qué la novela *La Pianista* recibe reacciones negativas y críticas tan adversas?

Se conjetura sobre los puntos que convierten a esta novela en controversial, principalmente esta imagen –errónea para los grupos de poder- que Jelinek difunde de su país y el lenguaje con el cual se narran las experiencias de la protagonista de la novela, en contraposición a críticos literarios que ubican a Jelinek en el movimiento de literatura de

³ Partido la Libertad de Austria es un partido de ultraderecha de Austria.

resistencia de los últimos 50 años. Lo que se intenta rastrear es la capacidad discursiva que algunos de estos elementos le añaden a la novela.

A partir de lo anterior, surgen cuestionamientos a constructos teóricos y psicopatológicos como el masoquismo. Pero también, se hace énfasis en la pregunta por la construcción del cuerpo de las mujeres y las violencias llevadas a este, pensando en aquellas lecturas posibles del corte corporal del cuerpo y del masoquismo más allá del discurso médico y psicopatológico que se centra en la lesión.

En relación con lo anterior, la novela permitiría interrogar el constructo social de normalidad y mostrar las condiciones sociales en las cuales se da el surgimiento del malestar y el síntoma en sus formas más agresivas. Una sociedad en la que los cuerpos también están inscritos en la lógica del consumo y que buscan hasta los límites un medio de subjetivación y diferenciación. Preguntarse cómo los fenómenos que se inscriben en el cuerpo impactan el orden político y social es necesario para la psicología, en tanto, la mayoría de los fenómenos clínicos tienen una representación en lo corporal. Articular la psicología y el psicoanálisis, junto a propuestas provenientes de la teoría política, la estética, las lecturas sociales y económicas se vuelve imprescindible en el entendido de que el cuerpo y las subjetividades están atravesadas por las condiciones sociales y políticas.

En Erika, la protagonista de la novela, el corte corporal y el masoquismo no parecen estar asociado directamente con la necesidad de ocasionar un daño a sí misma o como una búsqueda de la muerte. Pensar en esta posibilidad da un lugar al cuerpo como espacio de acción política y en el cual se manifiestan los efectos de la subjetivación.

A partir de esto, se pretende cuestionar el lugar del cuerpo para el sujeto en lo social y se plantea la posibilidad de este como un espacio en el cual se manifiesta el malestar y el dolor en relación con las formas de subjetivación, diferenciación y existencia. Los personajes construidos en la novela posibilitan este cuestionamiento a partir de una pregunta por la feminidad y a los roles atribuidos socialmente a la mujer. *La Pianista* presenta a las protagonistas como mujeres que llevan al límite su cuerpo y su rol social, que rompen con lo asociado a la institución de la maternidad, el lugar de hija y el de su sexualidad, posicionándose desde la contradicción mediante una representación de formas distintas del ser mujer al mostrar directamente la lucha entre el deseo y la imposición social.

Este movimiento de los personajes femeninos y de los lugares sociales típicamente atribuidos a la mujer hacia unos que se alejan de lo considerado idealmente femenino ha generado repulsión y rechazo, signo de que la novela podría plantear en su narración una crítica y un cuestionamiento al orden social y político.

Según Heidegger (2010) la esencia del arte es la interpretación del sujeto que la mira y que se convierte en tercero entre el artista y su obra. En línea con este planteamiento, se considera como una posibilidad la capacidad discursiva de la narración del corte corporal a partir del efecto y la interpretación que el sujeto hace de este, posicionando la novela como objeto político y discursivo.

En relación con esto, la apuesta metodológica y el marco de referencia teórico, permite apoyar este análisis en preguntas hechas desde el psicoanálisis sobre qué se lee, qué se escribe y cuál es la posible función de lo escrito, dando al objeto artístico el lugar de objeto de investigación. En consecuencia con esto, en un primer momento se realizó una lectura

psicoanalítica de la novela a partir de la metodología propuesta por Ginnette Barrantes, docente de la Universidad de Costa Rica y psicoanalista, la cual consiste en una lectura filológica, una lectura semiótica y una lectura analítica. En un segundo momento, se complementa lo anterior con un análisis crítico del discurso, en el cual se explora el lugar de la novela y la autora en su contexto, en una comparación y contrastación de lo narrado con las ideas de la época. Lo anterior, tomando en cuenta que el discurso es constituyente de la sociedad y la cultura, es histórico, interpretativo, explicativo y, así, una forma de acción social (Fairclough y Wodak, 2000).

La lectura planteada en este documento se espera que aporte una forma de pensar el arte como objeto discursivo, una lectura del corte corporal que se distancie de la patologización y un acercamiento a la lectura política del arte en función de lo histórico y el contexto.

La novela se convierte así en un objeto de estudio que permite a la psicología comprender otros momentos históricos. Elfriede Jelinek, como autora, plasma en su novela una representación del cuerpo en particular en relación con lo histórico, el arte, lo político, el psicoanálisis y la psicología nos permite acceder a otras lecturas sobre el cuerpo. Retomando la relación que ha existido entre arte y psicoanálisis, en una apuesta por enriquecer por medio de la pregunta el nexo que hay entre ambas.

A nivel de la Universidad de Costa Rica no se encontraron tesis o trabajos que retomaran la novela *La Pianista* o que tengan como referencia a Elfriede Jelinek en su lugar de autora. Así, esta tesis pretende aportar una lectura a partir de esta autora que permita pensar lo subjetivo en relación con lo político como forma de comprender los fenómenos psíquicos,

históricos, sociales y políticos a los que asistimos en la actualidad, en una apertura del diálogo de la psicología con las disciplinas mencionadas.

Decantarse por una lectura del arte como expresión humana permite un acercamiento a la palabra escrita y, con esta, se hace cada vez más tangible la necesidad de sostener la cercanía de la psicología con las ciencias sociales y la literatura, reconociendo en estos la representación de fenómenos clínicos y sociales.

Finalmente, se suma el aporte metodológico de triangular un método como el propuesto por Ginnette Barrantes, que ya ha sido utilizado en trabajos investigativos en la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica, con un método propio de los estudios discursivos como el análisis crítico del discurso.

Problema y pregunta de investigación

Esta investigación comenzó con una pregunta sobre el cómo y por qué *La Pianista*, novela escrita por Elfriede Jelinek, generó tras su publicación reacciones negativas y una gran cantidad de críticas. Esta polémica no se centraba únicamente en un aspecto de su novela, sino que se difuminaba en diferentes puntos: su estilo de escritura, el lenguaje de la violencia utilizado, las descripciones crudas sobre la vinculación sexual y la violencia entre los cuerpos, la presentación de una sociedad vienesa dominada por prácticas sexuales en el espacio íntimo que son duramente criticadas en lo público, el corte corporal, los actos de la protagonista –Erika Kohut– considerados como masoquistas, una madre que ataca y controla e, incluso, el conflicto con partidos políticos alemanes de ultraderecha, conservadores y defensores del origen germánico de Austria como el FPÖ. Este partido político utilizó incluso

como slogan de campaña en 1995 la siguiente frase “"Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?"”, traducido al español: “¿Usted ama a Scholte, Jelinek, Häulp, Peymann, Pasterk... o el arte y la cultura”⁴ (Salzburger Nachrichten, 2007). Mostrando al menos, algunos de los efectos de la novela a nivel político y social.

Uno de los aspectos de la novela que genera mayor impacto en los lectores y en aquellos que han visto la película *La Pianista* (2001), basada en la novela y dirigida por Michael Haneke, es la forma en la cual la protagonista se autolesiona y corta su cuerpo. Estos cortes generalmente se asocian a aquellos únicos momentos en los cuales Erika puede escapar a la mirada perseguidora de su madre, quien controla todo respecto a ella, inclusive su cuerpo.

El acto de la protagonista de cortar su cuerpo se convierte en el tema central de análisis del texto, al ser un acto que desafía los límites del dolor en el cuerpo, desafiando la sensibilidad de quienes leen la novela; acto que lleva a un cuestionamiento al constructo psicopatológico de masoquismo, en el que gran cantidad de autores ubican los actos que Erika realiza en su cuerpo.

Estos cortes parecen, inicialmente ser una repetición de la violencia que caracteriza la relación de Erika con su madre, sin embargo, puede plantearse un más allá de esta lectura cuando se piensa el corte como un desafío a los límites del cuerpo, del sufrimiento y el dolor en la protagonista, que se encuentra envuelta, durante la novela, en una relación con una madre que lo controla todo.

⁴ Traducción del idioma alemán al español aportada por Valeria López Thompson.

Este corte corporal se realiza en función del escape a la mirada materna, mirada que todo lo ve y todo lo controla. El cuerpo es entonces la posibilidad de actuar fuera de esta mirada, así Erika realiza y mira este corte en lo privado para, posteriormente, hacerlo en lo público y colocarlo en la mirada de los otros.

La escritura como tal, más allá de una representación pictográfica del lenguaje en un soporte, implica, según Barthes (2011) una solidaridad histórica que se asienta en la relación entre la creación y la sociedad, en una confrontación de quien escribe con la sociedad, que implica en la propuesta de Derrida (1986) un ir y venir entre lo externo e interno, de la imagen y la realidad, de la representación y la presencia.

El corte, accionado sobre la piel de la protagonista implica una representación pictórica sobre un soporte, en este caso la piel, que además, en la novela se caracteriza por un pasaje entre lo privado a lo público, que deja como pregunta si ¿podrían pensarse, como parte de este pasaje, los cortes corporales como una escritura? Y, de ser así, ¿qué le permiten respecto a la madre?

La elección por el corte como aspecto en el cual se asienta esta pregunta, enfatiza la posibilidad representativa de este, aunque corresponda al orden del horror y la angustia. Respecto a esto podemos señalar lo que dice Lacan (1964) en relación con el arte, la belleza –lo sublime– y lo horrible, en donde la estética que no corresponde a lo “bello” es lo que desafía lo valorado positivamente desde la norma. Cuando se piensa en el contexto en el cual surge la novela –la posguerra en Alemania y la violencia que persiste a esta, el nuevo feminismo alemán de las décadas 1970 y 1980, el surgimiento y reforzamiento de nuevas ultraderechas (Hanssen, 2002)–, la elección por el lenguaje explícito sobre la violencia podría

ser incluso una forma de poner en evidencia la realidad social en el objeto artístico, en este caso la literatura, el corte podría ser una huella de este horror y violencia llevada al cuerpo. De esta forma, la intencionalidad no es descubrir por qué la autora escribe aquello que escribe, sino retomar los efectos de la escritura del corte en la experiencia de quienes lo leen, en un contexto social y político en específico.

Frente a este contexto que engloba la novela, es necesario cuestionar e interrogar el lugar de la figura materna, como aquella, que ejerciendo el poder cual si fuese una institución disciplinaria –tal como las define Foucault (2002)⁵– ejerce la violencia sobre su hija, limita su existencia por medio de la disciplina de su cuerpo y sus actos. Es así como el cuerpo de la protagonista podría contener en sí mismo una posibilidad de ejercicio del poder fuera del mandato de su madre.

De esta forma, la pregunta de investigación planteada es: ¿con base en la novela *La Pianista*, permiten los cortes corporales una diferenciación de la protagonista con respecto a la madre?

Respecto al corte, George-Henri Melenotte nos habla sobre las marcas del cuerpo, heridas, cicatrices o huellas –incluido aquí el tatuaje– como acciones que pueden ser interrogadas: “¿en qué espacio se sitúa el cuerpo que se marca?” (2006, p. 11) es la pregunta que realiza este autor y que será retomada en una apuesta por leer el corte corporal de la protagonista en un contexto político y social determinado.

⁵ Foucault (2002) define la institución disciplinaria como aquellas técnicas que proponen, por medio del castigo y la coerción, cierta adscripción política y del cuerpo.

Se busca como posibilidad pensar el espacio del cuerpo en la disposición de lo político; pero, también, como un lugar de ejercicio sobre este, como un recurso más del sujeto para hacerse ver y darse un lugar discursivo que comunica a partir de sus actos. Esto permite retomar la pregunta inicial sobre el pasaje de lo privado a lo público en la escritura dando lugar al corte. En otras palabras, dar lectura y lugar al corte permite pensar en la posibilidad de su función de escritura en el cuerpo, con lo cual se evidencia el pasaje de lo privado a lo público en una acción enunciativa.

Objetivos

- Analizar los cortes corporales de Erika Kohut, protagonista de *La Pianista*, como una posible inscripción y esta como posibilidad de subjetivación política en el cuerpo, a partir de una lectura psicoanalítica.

Objetivos específicos

-Analizar la recepción de la novela *La Pianista* y su posible impacto en lo político y social.

-Determinar los elementos y aspectos asociados a los cortes corporales en Erika Kohut.

-Indagar la relación entre el corte corporal como una escritura y esta como una escritura subjetiva y política del cuerpo de Erika Kohut, protagonista de *La Pianista*.

I. Marco Referencial

I.I Antecedentes investigativos

La novela *La Pianista* ha sido una obra significativa en la narrativa de Elfriede Jelinek y ha sido tomada—como se leerá posteriormente en este apartado— para sostener

discursos patologizantes y clínicos sobre la protagonista. Desde las artes ha sido contemplada como una obra con muchas particularidades argumentativas y de escritura; pero, también, como la propuesta de una crítica social llevada a la literatura y expuesta desde allí, un aspecto que permite, además, hacer énfasis en la escritura de las mujeres y de la escritora en particular (Weber, 2006; Ripoll, 2017). Que al ser llevada al cine en una de las producciones cinematográficas más exitosas del director Michael Haneke (2001) se conoció más allá de pequeños círculos políticos y de crítica literaria.

La revisión de textos que tienen como base esta novela o que la retoman como insumo investigativo, permitió no solamente delimitar la pregunta de investigación, sino que posibilitó la construcción de insumos para sostener y validar los hallazgos encontrados en esta investigación.

Como se explicitará más adelante, algunos temas relacionados con esta tesis están presentes en trabajos previos, principalmente aquellos textos realizados desde la psicología. Además, se retomaron algunas propuestas de análisis que destacan aspectos que no están relacionados directamente con la psicología, pero que sí presentan argumentos de interés para la pregunta que sustenta esta tesis.

La relación entre la madre y la hija es un eje central en la literatura relacionada con *La Pianista*. Este aspecto es, en la literatura revisada, el más señalado y el que más ha llamado la atención de investigadoras como Eliacheff y Heinich (2003) y Bonilla (2012), lo cual no es de extrañar al ser una relación caracterizada por la violencia y el control por parte de la madre hacia la hija.

Por otro lado, otras autoras como Dupret (2009), Hernández (2010) y Bonilla (2012) han analizado las autolesiones y cortes corporales como síntoma, ubicando a la protagonista dentro del par sadismo-masochismo. Este aspecto es esencial en el análisis y la lectura propuesta en esta tesis, por lo que será retomado tanto en el marco teórico como en el apartado de antecedentes.

A partir de lo anterior, se abordó y analizó los antecedentes por temáticas, resaltando la importancia de cada uno de estos para la investigación, retomando y reconociendo, además, las áreas de conocimiento desde las cuales se plantean dichos antecedentes. A partir de esto, se destacan dos temas principales: las relaciones de poder centradas en el vínculo madre-hija y la perspectiva del corte corporal como un síntoma o como acto de denuncia.

Las relaciones de poder: la madre que controla.

La relación entre Erika y su madre es uno de los elementos de la novela mayormente señalados y analizados. Este vínculo se caracteriza por un intenso control de la madre hacia su hija, mediado por la violencia y el erotismo entre ambas. Esta vinculación deja a la protagonista a merced de una madre que todo lo ve y todo lo decide y que limita la posibilidad de que Erika tome decisiones sobre sí misma y su vida.

Eliacheff y Heinich (2003) proponen que esta relación deja a Erika imposibilitada para relacionarse con un otro, pues el vínculo con su madre no ha dejado espacio para la existencia de un tercero. De esta forma, la existencia e identidad de Erika solamente se encuentran en función de la madre, impidiendo hacer el pasaje de hija a mujer.

Estas autoras mencionan que esto provoca en Erika la negación de la relación sexual con un hombre, primeramente, por la ausencia del padre que la deja a merced de la madre pero, también, por los actos cotidianos que impiden la entrada de otro, por ejemplo, compartir la cama. Esto lleva a Erika a desmentir este mandato materno por medio de su automutilación, el voyerismo y el masoquismo –calificado como perversiones por dichas autoras–, que tienen como función denunciar a una madre que la priva del exterior.

Esta forma mediada por la violencia de entablar la relación con el otro –presencia del sadismo y masoquismo– es para Dupret (2009) el mejor ejemplo de una propuesta sexual contemporánea que se caracteriza por ser cruda y violenta, convirtiendo el juego sexual en uno en el cual se juega la vida o la muerte.

Este autor señala que estas nuevas formas de ordenamiento sexual son muy propias del capitalismo, en el cual, los medios de comunicación utilizan el cuerpo y la sexualidad para vender y aumentar su audiencia. Con esto concuerda Hernández (2010), quien coloca a *La Pianista* como una novela en la cual la autora crea la atmósfera para explorar la fragmentación contemporánea de sujetos que están expuestos al deseo del otro, al sometimiento y la satisfacción. Respecto a esto, Romero y García (2010) mencionan que la subordinación es la opción de existencia cuando la posibilidad de elección no existe, como en el caso de Erika con su madre.

Esta relación con la madre determina las relaciones y los vínculos de Erika con los otros, llevando la agresión, el amor, la lealtad desmedida y el erotismo incestuoso que hay entre ambas a un encarcelamiento para Erika ejercido por la madre. Este encarcelamiento también lo menciona María Bonilla (2012) al referirse a la novela como un ejemplo de lo que

ella llama “el mal de la madre”, que se encuentra en las madres que controlan, encarcelan y mantienen a sus hijas en un círculo de repetición, dueñas de sus vidas y sus acciones, despojan a sus hijas de ser ellas mismas y a quien ellas quieren, como la madre de Erika Kohut.

Bonilla (2012) introduce en este punto el segundo tema de importancia para esta revisión de antecedentes al mencionar que la relación de Erika con su madre ha dejado al cuerpo, lugar donde se une el deseo con el lenguaje, con zonas mudas y prohibidas, las cuales por medio de la automutilación le hacen sentirse viva.

Esto da claves para comprender el efecto del vínculo en el sujeto. En este caso, las autoras antes mencionadas proponen a la protagonista como una mujer que al estar desprovista de un mundo fuera de la madre recurre a su cuerpo como forma de delimitar su existencia y plantear un afuera de esta relación, que permite pensar el juego entre subordinación y resistencia.

Entre el síntoma y la desmitificación: el corte corporal como posibilidad.

La novela *La Pianista* ha sido tomada desde diversas propuestas teóricas y analíticas como un estudio de caso y la mayoría de las veces se ubica a Erika y sus actos desde la mirada patologizante del síntoma, principalmente de sus cortes corporales, los cuales han generado una reacción de miedo e impacto.

Friedrichs (2008), cataloga a Erika como un caso de perversión femenina, en el cual hasta la compra de vestidos que nunca usará se vuelve un síntoma. Para esta autora, ciertos actos de la protagonista como golpear personas en el tranvía, humillar a sus compañeros, visitar cines de *hard-porn* o frecuentar *peepshows*, son elementos sádicos presentes en el

personaje, los cuales se complementan con el anhelo del castigo por haberlos cometido, con lo cual vira a masoquismo.

Con base en esto, Friedrichs (2008) considera que la automutilación en Erika es un resultado de estos actos y de su deseo de castigo. Lo relaciona con el viraje que tienen estos posterior a la aparición del personaje masculino Walter Klemmer, con el cual Erika entabla una relación –caracterizada como sadomasoquista por esta autora–, introduciendo nuevos actos, entre estos: el voyerismo y la inversión de la automutilación al ejecutarla en los otros; pero sin dejar el castigo, que es puesto en la figura de Klemmer, a quien le pide que la viole.

Esta perspectiva del castigo como una forma de expiar la culpa por sus actos es algo que otros autores han señalado sobre este personaje. Por ejemplo, Fernández (2017) concuerda con Friedrichs (2008) al decir que las autolesiones corporales de Erika son una forma de autocastigo por sus tentaciones carnales, ese acto es un medio para redimir sus pecados.

También Romero y García (2014) interpretan estos cortes corporales como castigo; pero, además, como una forma de mostrar el control sobre sí, principalmente en aquellos realizados en sus genitales. La expresión de su relación masoquista como sumisa y dominadora denota su esfuerzo por transformar el placer que le es negado en control, esta búsqueda también se refleja en sus cortes. Para estas autoras, el corte es una forma de sentir y una forma de autocastigo: erotiza la prohibición y el castigo por incumplirla.

No se debe, sin embargo, limitar el análisis a una propuesta del corte como autocastigo, puesto que también se puede ver como una posibilidad para Erika de existir fuera de los límites de la madre. Al respecto, Bonilla (2012) –como se citó antes– menciona que

para la protagonista el corte corporal es la forma de liberarse de esta prisión que le ha impuesto la madre.

Sentirse viva, expresar la tristeza mediante el corte y no con las palabras, de las que ha sido desprovista por la madre, es la forma en la que García (2005) interpreta este corte. Es por esta ausencia de palabras que la novela se desarrolla a partir de la construcción de imágenes y representaciones, llevándola más allá de la narración al campo de la escena.

Así, todo lo que las autoras mencionadas consideran síntomas, son para García (2005) formas de refutar el mandato de su madre, por lo que el corte en Erika es un escape y un alivio del estrago materno ante la angustia por su sexualidad que ha sido coartada (España, 2012). Tanto García (2005) como España (2012) indican un nuevo camino de interpretación y del lugar que tiene el corte en el personaje de Erika; este se aleja en alguna medida de la patologización y es posicionado como un posible distanciamiento ante el control materno.

Esta otra posibilidad de lectura del corte es planteada por Hanssen (2010) cuando señala que *La Pianista* ha sido tomada y leída frecuentemente como un estudio de caso proveniente de la literatura; pero que debe analizarse más allá de eso e indica que la novela, incluso, propone una inversión de los modelos normativos para las propuestas sobre el masoquismo y el sadismo.

Este autor toma como un punto de partida para el análisis del personaje de Erika la propuesta que realiza Roland Barthes sobre el striptease en su libro *Mitologías* (2008), en donde plantea que este es un ritual burgués que proporciona una negación a la carne y que envilece el cuerpo de la mujer. Así, cuando Erika mira su cuerpo siendo cortado, ella ocupa el lugar de la mirada masculina en el espejo, siendo su masoquismo un acto desmitificador.

Hanssen añade a lo anterior la función de los objetos utilizados por Erika para cortarse como una forma de crítica ideológica desmitificadora de las representaciones de la feminidad. La crítica se basa en desmitificar la representación de imágenes de mujeres al natural mediante el uso de objetos cotidianos asociados a estas, como los utensilios domésticos que utiliza Erika para violentar su cuerpo, con lo cual transgrede las reglas impuestas por la colonización del cuerpo femenino con objetos de uso cotidiano de higiene que “revelan la territorialización cultural que ha domesticado el cuerpo de la mujer (2002, p. 262).

Para este autor, el masoquismo en Erika es un “masoquismo necesario” (Hanssen, 2002, p. 263), recurso por el cual la autora de la novela proyecta la colonización del cuerpo femenino. Este papel es invertido por Erika al jugar ser ella el espectador masculino, se convierte en su propio *voyeur* cuando se corta frente al espejo; pero, también, de las parejas en la zona roja de Viena.

A partir de lo anterior, encontramos dos formas distintas de leer el corte corporal en la novela. Una de ellas parte de la patologización y nominación de los actos de Erika como síntomas, pero, además, actos ubicados en la categoría de la perversión. La otra, propuesta por Hanssen (2002), nos muestra una posibilidad de leer el corte como un ejercicio de poder sobre su propio cuerpo y a la vez como acto desmitificador del mandato masculino sobre el cuerpo de la mujer, con lo cual se da un lugar al cuerpo femenino que anteriormente no tenía.

Esta normatividad que Erika se esfuerza por desmitificar, según Hanssen (2002), también se muestra en las relaciones y en los vínculos expuestos en la novela, los cuales – principalmente el que tiene con su madre– están mediados por el poder y la violencia. De estas relaciones y vínculos destacan, la que tiene con su madre y la de Walter Klemmer.

La relación con su madre es uno de los elementos de la novela mayormente señalados y tomados para el análisis. Interesa en esta investigación la relación con la madre porque ejerce un gran control sobre su hija, el cual antecede la aparición del corte.

Puntualizaciones sobre los antecedentes.

Los antecedentes investigativos de *La Pianista* coinciden en señalar la relación y el vínculo materno como gestor de la acción de Erika sobre su cuerpo. Esta acción representada en el corte corporal ha sido tomada principalmente desde el punto de vista patológico, sin embargo, autoras como Hanssen (2002) y Bonilla (2012) plantean otra posibilidad al reformular este corte como una forma de Erika de existir y de cortar con el mandato materno. Este planeamiento encaja más en la lectura de los cortes propuesta en esta investigación, en la cual se espera ir más allá al plantear una lectura del corte corporal alejada del síntoma y de la pulsión de muerte.

Por lo anterior, en el marco teórico conceptual, se enfatizará en las referencias que contribuyan a realizar una lectura del corte y del masoquismo desde otra mirada, una que permita plantear un cuestionamiento tanto en su conceptualización teórica como psicopatológica.

I.II Marco teórico-conceptual

El psicoanálisis nos brinda propuestas teóricas para pensar los fenómenos que se marcan en el cuerpo, una lectura no patologizante del sujeto y sus actos, y la posibilidad de leer el cuerpo como vehículo de significantes de lo político, lo social, lo económico y la comunidad en la que existe el sujeto. Por otro lado, los procesos artísticos han sido retomados

por el psicoanálisis desde sus inicios como posibilidad de interrogante del sujeto mismo y del orden político y social en el cual está inscrito.

Se realiza una reseña del origen del concepto masoquismo y su lugar en el discurso médico, como una forma de indagar s el momento en el cual se patologizó el concepto, el cual Sigmund Freud ubicó dentro del grupo de las perversiones. Lo anterior, se pone en discusión con propuestas que plantean el masoquismo no como lo contrario al sadismo, sino como una manifestación más de la búsqueda de existencia del sujeto.

En *El malestar en la cultura* (1930) Freud hace señalamientos sobre el cómo se vive en constante encuentro y desencuentro entre los deseos y las prohibiciones culturales, permitiendo un acercamiento a la subjetividad en relación con lo político. Muy similar a esto, se retoma la distribución política que se hace de los cuerpos, los lugares, los espacios y los oficios desde Jacques Rancière (2000), quien plantea que allí donde los sujetos se posicionan desde el hacerse ver es una forma de emancipación política y subjetiva. En ambos, tanto en Freud como en Rancière, la estética y el arte son una posibilidad de interrogar a este orden preestablecido y una posibilidad de subjetivación del sujeto.

Se hizo un pequeño recorrido por el concepto de pulsión en S. Freud, necesario para comprender el papel de la génesis del masoquismo. Luego se pasa a Jacques Lacan, quien plantea la insatisfacción propia de la pulsión, lo que pone un límite al sujeto en la búsqueda de la satisfacción pulsional.

Finalmente, se retoman los aportes de Jacques Rancière (2009; 2010) en relación con la imagen y la representación, como un insumo para comprender la novela como propuesta

discursiva, en la cual los cortes de la protagonista son un posicionamiento de denuncia y de hacerse ver que le permiten un lugar distinto al que le es dado.

El masoquismo en la historia: el surgimiento de la patologización y las perversiones.

El concepto de perversión a lo largo de la historia no ha sido rígido, por el contrario, ha cambiado según la conceptualización e interpretación histórica, cultural y social, estando sujeto a la interpretación de la moral sexual, de la normalización de ciertas prácticas, de la ley y de la religión. En la antigüedad, por ejemplo, prácticas legítimamente censuradas hoy en día (y consideradas perversiones), como las relaciones entre familiares conocidas como incesto, eran permitidas, al igual que las relaciones entre adultos y menores de edad (Feldmann, 2003; Montoya, 2011; Vera-Gamboa, 1998).

La palabra perversión proviene del latín “vertere” que hace referencia a girar o invertir. Al agregarle la preposición “per” se forma la palabra “pervertere” que tiene fundamentalmente dos significados:

1. “Alterar o trastornar el estado de las cosas.
2. “malear”, hacer malo o vicioso.” (Feldmann, 2003, p. 1).

“La etimología sugiere que en primer lugar se ubica una idea de trasgresión, de una relación problemática con la ley y, en segundo lugar, esa relación ‘tipifica’ a un sujeto malo, culpable.” (Feldmann, 2003, p. 1). La perversión y las perversiones han sido conceptualizaciones utilizadas a lo largo de la historia para designar principalmente a las conductas sexuales desviadas, principalmente por parte del discurso médico, legal y religioso desde el siglo XIX.

Durante el siglo XIX la mirada médica puso su interés en la sexualidad, dando lugar a las psicopatías sexuales y a la degeneración sexual. Se publicaron estudios y libros sobre este tema, pasando de una lectura y fundamentación religiosa de la sexualidad considerada desviada al campo de la patología y de la enfermedad, lo que a su vez lleva a una categorización y división de la perversión en perversiones (Feldmann, 2003).

El primero en llevar esta lectura de los pecados sexuales o pecados de la carne a la medicina es el médico ruso Heinrich Kaan, quien publica en 1843 el libro *Psicopatías sexuales*, en el cual reinterpreta estos pecados como enfermedades mentales sexuales (Feldmann, 2003).

Posteriormente, el primero en categorizar e integrar las perversiones sexuales desde la psiquiatría por medio de una lista de conductas sexuales consideradas patológicas fue Richard von Krafft-Ebing en su libro *Psychopathia Sexualis (1886)*. Para Feldmann (2003), la importancia de este libro radica en que Krafft-Ebing plantea el tema desde un punto de vista respetable, con lo cual da a las perversiones y a la sexualidad carácter de objeto de estudio. Su interés estaba en la búsqueda del por qué los sujetos se desviaban de la norma de su época. Se basaba en casos que iban desde asesinatos hasta manifestaciones fetichistas. Planteó, así, cuatro categorías principales de desviación: fetichismo, sadismo, masoquismo y homosexualidad, además, el travestismo, la ninfomanía, la zoofilia, el exhibicionismo y el voyerismo.

Krafft-Ebing es el primero en nombrar el masoquismo como tal, tomando el término del escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch, quien en su novela *La Venus de las pieles*, publicada en 1870, describe una relación en la que el protagonista, Severin, se somete a

Wanda en un intento por satisfacer sus deseos de placer basados en la fantasía de que ella lo flagele, insulte y humille. Esta erotización del dolor fue lo que Krafft-Ebing asoció al masoquismo:

“I feel justified in calling this sexual anomaly "Masochism," because the author Sacher-Masoch frequently made this perversion, which up to his time was quite unknown to the scientific world as such, the substratum of his writings. I followed thereby the scientific formation of the term "Daltonism," from Dalton, the discoverer of colour blindness.

During recent years facts have been advanced which prove that Sacher-Masoch was not only the poet of Masochism, but that he himself was afflicted with this anomaly.”
(Krafft-Ebing, 1886, p. 132)

Este autor posiciona al masoquismo como lo contrario del sadismo, como el deseo de sufrir y someterse a la voluntad de otro. Esto es lo que acompaña a los sentimientos y pensamientos sexuales, los cuales están controlados por la idea de ser humillado y abusado, por una sensación lujuriosa en la cual las fantasías son situaciones que recrean estas condiciones.

De esta forma, la naturaleza de los actos masoquistas y de sus fantasías puede ir desde los actos más extremos hasta los más leves, sin embargo, Krafft-Ebing (1886) es enfático en que las consecuencias más extremas del masoquismo son por lo general controladas por el instinto de autoconservación, aunque en la fantasía sí suelen estar presentes situaciones extremas, como el asesinato. Estos actos pueden ser realizados en durante el coito o, en otros casos, es una sustitución de este.

Al igual que lo hará posteriormente S. Freud, Krafft-Ebing (1886) otorga un carácter femenino al masoquismo, señalándolo como una representación de la degeneración patológica de las particularidades psíquicas de la mujer. Además, hace énfasis en que no por este motivo es una patología únicamente presente en mujeres, sino que, para la época, era cada vez más común la presencia en hombres.

De Krafft-Ebing al DSM.

La herencia de Krafft-Ebing, Freud y de teóricos anteriores como Heinrich Kaan en la lectura de la perversión y, en particular, del masoquismo se ha transformado a lo largo de la historia a una lectura del masoquismo desde el discurso médico y desde una visión más normativa de la sexualidad. Es así como a partir de 1952 el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* de la American Psychiatric Association (APA) se convierte en la autoridad clasificatoria de los trastornos mentales y, junto con el *CIE-10* (1948 por la OMS), se encarga de establecer las normas diagnósticas.

El masoquismo aparecerá en el DSM hasta su segunda edición en 1968 y permanece hasta la última versión, publicada en 2010, a pesar de que su conocido par, el sadismo, aparecía desde la primera versión de este manual. El masoquismo se ubicó inicialmente dentro de la categoría de *Sexual Deviations* y, actualmente, se ubica dentro de las parafilias; pero se ha mantenido su conceptualización, a lo largo de la historia del manual, de un trastorno sexual que se caracteriza por la búsqueda de un acto real en el que se es humillado, golpeado, atado, así como la presencia de otros tipos de sufrimiento, en los cuales la fantasía masoquista cumple un papel importante, en el DSM IV aparece de la siguiente forma:

“En estos casos, las fantasías masoquistas suponen por lo general el hecho de ser violado o de estar atado y obligado a servir a los demás, de forma que no existan posibilidades de escapar. Otras personas llevan a cabo sus fantasías ellos mismos (p. ej., atándose ellos mismos, pinchándose con agujas, administrándose descargas eléctricas o autolesiones) o con un compañero.” (DSM IV-TR, 2002, p. 541)

Según este manual, la diversidad de comportamientos o actos asociados al masoquismo sexual pueden ser tan diversos como lo es la fantasía del sujeto. Estos actos se ubican en una categorización diagnóstica particular, como es el caso de los cortes corporales o autolesiones, los cuales en la versión V del DSM se encuentran categorizados como parte del trastorno de autolesión no suicida, sobre este en particular se hará referencia más adelante.

A lo largo de una tradición atravesada por el discurso médico y psicopatológico el masoquismo como constructo ha sido todo un enigma clínico, que plantea un punto de incompreensión del sujeto y de su posicionamiento en el mundo. A partir de lo anterior, se hace necesario retomar propuestas que superen esta tradición clínica, con miras a otras lecturas del sujeto y sus actos, como el psicoanálisis.

El concepto de pulsión: de satisfacción en Freud al de insatisfacción en Lacan.

Desde un inicio la conceptualización que hace S. Freud sobre la pulsión conlleva en alguna medida la posibilidad de satisfacción, principalmente, en términos de tensión sexual acumulada. En este punto es donde sugiere por primera vez una relación entre la vida sexual y la angustia, fundamentalmente, para comprender la génesis de la neurosis.

Las primeras puntualizaciones que realiza S. Freud sobre la pulsión se encuentran en *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), texto en el cual se abre la discusión sobre la sexualidad

considerada anormal y un entendimiento sobre esta más allá de la genitalidad sexual. En este texto, el acercamiento de S. Freud al término se hace desde la concepción biológica de las necesidades sexuales. Aquí, el objeto será asociado a la atracción sexual y la meta a la acción hacia la cual se dirige la pulsión.

Interesa particularmente la puntualización que hace S. Freud sobre las socialmente llamadas desviaciones sexuales, que consisten en una desviación del objeto sexual hacia personas del mismo sexo, genésicamente inmaduras o animales. Se encarga además de entablar una discusión sobre la meta sexual considerada anormal, partiendo de que la meta sexual normal es la que consiste en el contacto genital del coito lo que se cree que alivia temporalmente la pulsión.

En el acercamiento a la diversidad de la meta y del objeto sexual se vislumbra lo que en textos posteriores se trabajará desde la categoría de perversiones, en las cuales la forma de relacionarse con el objeto sexual y que no poseen relación directa con la reproducción son consideradas socialmente como prácticas perversas. Freud plantea una crítica a esta posición y a su vez propone la naturalidad de ciertos rasgos perversos, afirmando que en la vida cotidiana y que en la mayoría de las personas, en condiciones sanas, se observan desvíos respecto a la meta y al objeto.

Para S. Freud, utilizar el término perversión desde un punto de vista reprobatorio es inadecuado, pues en la mayoría de los individuos se encuentra presente algún complemento perverso de la meta sexual, lo que la universaliza y rompe con la idea de que la sexualidad normal se restringe al objetivo de la reproducción.

El concepto acabado de pulsión es dado en 1915 en su texto *Pulsiones y destinos de pulsión*, donde propone que la pulsión es un estímulo para lo psíquico proveniente del interior

del organismo como una fuerza constante, una necesidad de satisfacer de la que no se puede huir y que deberá ser tramitada. Este planteamiento de Freud propone la posibilidad de llegar a la satisfacción pulsional, esta se ubicará en la meta y se alcanzará en un objeto, cuya elección es indiferente (1915).

Esta condición del objeto, su clase y su valor en un segundo plano es algo que S. Freud señala desde 1905 en *Tres ensayos de teoría sexual*. Define en este texto la pulsión como “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma” (Freud, 1992, p. 113). La pulsión plantea exigencias mucho más elevadas al sistema nerviosos que impulsan al individuo hacia actividades complejas y que modifican su mundo exterior en función de la satisfacción del interior del que proviene el estímulo, mediante el principio de placer-displacer, según el cual se genera sentimiento de displacer con el incremento del estímulo y el de placer con la disminución de este.

La meta y el objeto son más claras en este texto. Sobre la primera, se define como la satisfacción de la pulsión, además, existen metas intermediarias, algunas que se combinan entre sí para llegar a la fuente de la pulsión o, incluso, pulsiones de metas inhibidas en las cuales sólo es posible una satisfacción parcial de la pulsión. El objeto, por su lado, mantiene su carácter variable, por lo que puede ser un objeto ajeno o una parte del cuerpo, en los cuales se encuentra satisfacción a la pulsión.

Estas pulsiones se dividen en pulsiones yoicas y pulsiones sexuales, distinción que permite comprender y ubicar el origen de la neurosis en un conflicto entre ambas, entre los reclamos de la sexualidad y los del yo. De esta forma, las primeras tienen relación con la búsqueda del placer y pueden tener otros destinos, como el trastorno hacia lo contrario, la

vuelta hacia uno mismo, la represión y la sublimación. Las pulsiones yoicas están a cargo de la autoconservación y se dan a partir de las necesidades de existencia del sujeto, por ejemplo, el hambre (Freud, 1915).

La presencia del par sadismo-masoquismo y el ver-exhibirse en el sujeto, caracterizados como opuestos, donde la meta es activa o pasiva, dará cuenta de lo paradigmático de estos otros destinos, alejados de la norma. En relación con el primer par, Freud propone la existencia de un sadismo originario que se volverá hacia el yo y dará paso al masoquismo.

Estos destinos, caracterizados particularmente por el dolor y que en su mayoría no dan cuenta conscientemente del placer, no indican un disfrute del dolor, sino una excitación sexual que le acompaña (Freud, 1915). Esto queda más explícito en *Más allá del principio del placer* (1920), texto en el cual Freud plantea que los procesos anímicos no se caracterizan estrictamente por la búsqueda del placer, sino que la satisfacción responde a la diversidad de posibilidades y caminos a los que accede la pulsión.

Esta propuesta de Freud alrededor de la pulsión como algo mecánico y como un impulso estrictamente orgánico es para Jacques Lacan una forma incorrecta de leerse lo pulsional, principalmente porque la meta y el objeto no satisfacen en totalidad la pulsión. Lacan dice que “en cierto modo, al dar con su objeto la pulsión se entera, precisamente, de que no es así como se satisface. Porque si se distingue, en el inicio de la dialéctica de la pulsión, el Not del Bedürfnis, la necesidad de la exigencia pulsional, es justamente porque ningún objeto de ningún Not, necesidad, puede satisfacer la pulsión” (Lacan, 2010, p. 175).

Sobre esta insatisfacción J. Lacan (2010) menciona que en S. Freud ya aparece lo Real como un obstáculo al principio del placer, pues la satisfacción pulsional siempre se da

de forma paradójica y en juego con lo imposible, es así, como a nivel pulsional la satisfacción se rectifica constantemente. Esto tiene relación directa con la crítica que propone J. Lacan sobre la sublimación y la relación directa que plantea S. Freud entre esta y la pulsión.

En las clases de 1960 J. Lacan explica como la sublimación se da por medio de una economía diferente a la de sustitución, que llega a satisfacer la pulsión reprimida en el síntoma, en el cual, sí hay un retorno de lo reprimido vía sustitución del significante, es decir, de la meta (2007). De esta forma, la pulsión en la sublimación está inhibida en cuanto al fin y se encuentra en relación con el goce en su función imaginaria que sirve de simbolización al sujeto. Por ejemplo, la función de satisfacción de la sublimación en Lacan (1997) topa con un límite porque está inhibida en cuanto a la meta, así, el sujeto está insatisfecho. A pesar de esto, todo lo que se vive tiene que ver con la satisfacción –en esto Lacan concuerda con Freud.

Si para Freud, según Lacan (1997), el objeto asociado a la satisfacción de la pulsión es indiferente, esto conlleva un problema ético, que se asienta particularmente en tomar la sublimación como función creadora, de las cuales el arte no puede ser considerada la única. Como se mencionó, la sublimación tampoco se considera un mecanismo económico de tipo sustitutivo, pues paradójicamente la pulsión puede encontrar su meta en algo que es distinto a esta, como una forma de sustitución significativa. En otras palabras, la sublimación permite al sujeto la satisfacción de la pulsión en lo social por medio de la creación, sin embargo, este reconocimiento cultural no es sustitución pulsional (2008).

A lo anterior, debe sumarse el límite –ya mencionado– con el que topa la satisfacción total de la pulsión. Esta imposibilidad la retoma Lacan (2008) al asociar el goce a la

sublimación, en donde el objeto *a* puede funcionar como equivalente al goce, lo que implica una incapacidad del sujeto para su plena realización y para la satisfacción.

Esta imposibilidad de satisfacción total de la pulsión y la variedad de objetos y metas a las que puede estar asociada la satisfacción deja abierta la puerta a las vías que pueda utilizar el sujeto para la búsqueda del placer, las cuales pueden considerarse patológicas sin que medie una lectura de estas en la particularidad de la función que cumple para el sujeto.

El masoquismo en Freud y las particularidades del masoquismo femenino.

Como se mencionó en el apartado anterior, Freud retoma en alguna medida la lectura de Krafft-Ebing del masoquismo desde la mirada médica con una interpretación patologizante de las prácticas sexuales. Sin embargo, es posible encontrar en Freud una crítica a la patologización y normalización de la sexualidad, lo que permite una comprensión mayor de ciertos fenómenos que han sido históricamente considerados patológicos o anormales, como es el caso del masoquismo.

Uno de los textos principales en Freud para comprender la génesis del masoquismo es *El problema económico del masoquismo* (1915), texto que indica desde el inicio el carácter contradictorio e incomprensible de este, esencialmente, por un cuestionamiento propio del masoquismo al principio del placer, en el que la satisfacción del sujeto sería todo lo contrario a este principio que en teoría rige los procesos anímicos: “desde el punto de vista económico, la existencia de la aspiración masoquista en la vida pulsional de los seres humanos puede con derecho calificarse de enigmática” (Freud, 1992, p. 165).

Anteriormente, se mencionó que para Freud el principio de los procesos anímicos es una tendencia a la estabilidad, por lo que la pulsión de vida y la pulsión de muerte tienen un papel fundamentalmente cualitativo en la regulación de los procesos vitales. No se sustituyen sino que únicamente se complementan, por esta razón es que el principio de placer no depende de la sensación de placer o de displacer (1915) y que la satisfacción pulsional no se encuentra de forma consciente necesariamente asociada al placer.

El masoquismo entonces vendría a ser una manifestación mayoritariamente asociada a la expresión de la naturaleza femenina y, aunque no hay indicios claros que lo asocien con el surgimiento del superyó en Freud (1933) más allá de proponerlo como asumir una posición de inferioridad en relación al hombre, sí menciona que desde edades muy tempranas la niña fantasea con ser golpeada y golpear a otros y busca en ocasiones el castigo correctivo como una forma de pasaje del sadismo al masoquismo (Freud, 1919).

A partir de esto Freud (1915) distingue tres tipos de masoquismo: erógeno, moral y femenino. El erógeno estaría relacionado directamente con la sensación de placer y el gusto por recibir dolor, no así el moral, que estaría caracterizado por el sentimiento de culpa. Contrario a estos dos, el masoquismo femenino es para Freud el más común, menos enigmático y asociado tanto al moral como al erógeno.

Lo que Freud (1915) sostiene para diferenciar el masoquismo femenino de sus otras dos formas, que de alguna forma las contiene en sí mismo, es la construcción de la posición de feminidad a partir de la castración, lo que no se separa del sentimiento de culpa al romper la ley, culpa que debe expiarse a partir del dolor. El masoquismo femenino se basa en el masoquismo primario o erógeno, en sentir placer a raíz del dolor, de un cierto fallo en la tarea

de la libido de volver parte de la pulsión de muerte hacia el exterior, donde se convierte en el sadismo. El otro sector permanece dentro del interior y es ligado al masoquismo erógeno originario, por lo que está presente en todas las fases del desarrollo de la libido, principalmente en edades muy tempranas en la infancia en las cuales la representación-fantasia de ser pegado es recurrente y se asocia a sensaciones placenteras como un rasgo primario de perversión (1919). Cuando el sadismo se vuelve hacia adentro da paso al masoquismo secundario.

Este masoquismo secundario tiene elementos en los cuales podemos encontrar la culpa como una tensión entre el yo y el superyó, que muchas veces se manifiesta en una necesidad de castigo. Para Freud (1915) entra en la lógica del castigo parental, por lo cual se realizan actos en los cuales se desafía la ley para merecer el castigo, lo que suele unirse a la representación erógena del ser castigado. Sin embargo, Freud plantea algo muy importante y es la influencia que tiene la cultura en el desarrollo del masoquismo, el cual, conlleva a una reversión del sadismo hacia la propia persona por la sofocación cultural de las pulsiones, como si el superyó se volviera extremo.

El masoquismo según Lacan.

Lacan se distancia de Freud en su planteamiento del masoquismo –y el sadismo– al referir a este par que Freud menciona complementarios como pulsión sadomasoquista, pulsión que en tres tiempos dará como resultado el surgimiento del sujeto en el cual el masoquismo tiene un papel estructurante y no complementario (1964).

Este surgimiento del sujeto en el tercer tiempo de la pulsión sadomasoquista se vislumbra desde 1954 cuando hace referencia al masoquismo a partir de un caso trabajado por Freud, en el cual un niño de 2 años maneja en su fantasía la presencia-ausencia de su madre. Para Lacan este juego del niño acompañado de la verbalización *Ford-Da* (lejos-aquí) es verdaderamente el punto central, en tanto indicativo de una simbolización del deseo por medio de la palabra, de la manifestación por medio del lenguaje.

La importancia del juego de este niño es que el mismo maneja la presencia y la ausencia de la cosa, “él mismo maneja la ausencia y la presencia como tales, y se complace además en gobernarlas.” (Lacan, 1981, p. 256). “Mediante esta oposición fonemática el niño trasciende, lleva a un plano simbólico, el fenómeno de la presencia y de la ausencia. Se convierte en amo de la cosa, en la medida en que, justamente, la destruye.” (Lacan, 1981, p. 257). Este manejo de la cosa, de la presencia, de la ausencia y de su deseo es la señalización de la existencia de un sujeto que asume ese lugar.

Esta salida masoquista del sujeto puede comprenderse justamente en la dimensión simbólica. Pues se coloca en la articulación entre lo imaginario y lo simbólico, lugar interpretación en que se sitúa de forma estructural el masoquismo primordial, constituyente de la posición fundamental sujeto por su cercanía a la pulsión de muerte (Lacan, 1954). Por esto es que el masoquismo no puede reducirse a un binario, es decir, a ser el reverso del sadismo ni dejarse únicamente a la interpretación de un sujeto dominado por la pulsión de muerte o por el deseo de castigo superyoico. El masoquismo –aspecto que tenía claro Freud (1915) – cuestiona al principio de placer.

En el acto masoquista lo que ocurre es un acto simbólico: un sujeto que por medio de la anulación recibe un reconocimiento. Lacan (1957) ubica un primer momento –haciendo referencia a *Pegan a un niño*– en el cual el niño tiene un lugar en la familia el cual es precipitado por el golpe, una intervención en su omnipotencia. Finalmente, algo interviene en el sujeto que lo borra, tacha o anula, algo del orden del significante. Lacan (1957), siguiendo a Freud, remarca que el fantasma masoquista refiere en un primer momento a un carácter inoperante del golpe, pues este no representa un atentado contra su integridad física o real, su carácter simbólico es lo que se erotiza desde el inicio. Esto es lo que asocia el placer de esta fantasma: el carácter poco serio de lo que Lacan llama fustigación.

En un segundo momento este fantasma tomará otro sentido, en donde reside todo el enigma del masoquismo: un lado degradante y un lado profanatorio, junto a un reconocimiento y la forma prohibida de un sujeto con el sujeto paterno en la parte más desconocida de este fantasma masoquista (Lacan, 1957).

Lo que subyace en el fondo es la percepción del sujeto de que en la posibilidad de anulación reside su propio ser en cuanto a existencia. La esencia del fantasma masoquista es para Lacan (1959) la representación de una serie de experiencias imaginadas, en las cuales el límite radica en que él es tratado como una cosa, algo que se comercia, vende o maltrata, anulado en la posibilidad de ser autónomo. Esto al entrar en dialéctica de la palabra es lo que permite al sujeto formularse como tal.

Lo anterior pone de relieve que, a pesar de que el masoquismo tiene relación con la pulsión de muerte, no puede reducirse únicamente a la relación radical del sujeto con su propia vida: “aunque hagan del masoquismo el resultado de uno de los más radicales

instintos, sin ninguna duda los analistas están de acuerdo en admitir que, en lo esencial, el goce masoquista exige no pasar cierto límite en las sevicias. Ahora bien, creo que algunos de los rasgos destacables de ese goce pueden aclararnos al menos un medio de ese goce, en el cual podemos reconocer la relación del sujeto con el discurso del Otro.” (Lacan, 2015, p. 506). Para Lacan (1959) este discurso se concentra en que el sujeto es nada y de que el Otro puede decidir su destino.

Es por este motivo que el sujeto se reduce a objeto, ya sea objeto reducido a nada o un objeto de intercambio, pero objeto de su propio deseo. Lo que desea hacer manifiesto el masoquista es el encuentro entre el deseo y la ley –la castración–, la función del masoquista es aparecer como deyecto, como sujeto hecho despojo y basura, el desecho del objeto común. Este reconocimiento del sujeto como objeto de su propio deseo es siempre masoquista (Lacan, 1969).

Esto, sin embargo, debe siempre ser llevado a una escena por el masoquista, una escena que permita sostener el efecto de reconocimiento del masoquismo. De esta forma, el juego del masoquista, llevado tan lejos como él desea, lo convierte en el verdadero amo del juego, al llevar al Otro, de quien depende, a actuar de verdugo, fantasía por la cual el masoquista goza (Lacan, 1967). El masoquista está muy lejos de ser un esclavo, aunque sea su condición como esclavo la única que le da acceso al goce, el masoquista sabe que está en el goce y ese es su propósito.

Pasando a otra cosa: el masoquismo como estructurante del sujeto.

“El corte operado por el pequeño puñal deja, por lo tanto, un resto”.

Escribir el masoquismo, Sara Vassallo

Sara Vassallo plantea un pasaje desde el masoquismo primario en Freud hasta el masoquismo primordial en Lacan, mediante un recorrido en el cual el insumo principal es la literatura: hace una lectura de Dostoievski, Pascal y Kierkegaard, tanto en lo teórico como en sus experiencias de vida.

La pregunta fundamental radica en la diferencia que existe entre el planteamiento freudiano del masoquismo primario y el masoquismo primordial al que se refiere Lacan, en la cual cobran mayor importancia conceptualizaciones lacanianas sobre el masoquismo como “goce de lo Real” a través de la posición de objeto-resto y el “plus de gozar”, este último, dota particularmente al masoquismo de carácter económico.

Para Freud (1919) la representación erógena del dolor es el primer rasgo de perversión del sujeto. Pero además de esto, es posible encontrar en Freud tres momentos fundamentales en la construcción del masoquismo, a saber: un primer momento en el cual el masoquismo es un sadismo vuelto hacia el propio yo (1915); un segundo momento que viene junto al planteamiento de que el masoquismo es un primer rasgo de perversión en la búsqueda de castigo por el padre (sentimiento de culpabilidad) (1919); y un tercer momento donde se toma el masoquismo como el cuestionamiento por excelencia del principio del placer, en donde la pulsión de muerte prima sobre el sujeto en la ligazón con la libido.

Desde el primer momento en el desarrollo de la teoría freudiana sobre el masoquismo, este se ubica como posterior al sadismo, es decir, no se plantea una complementariedad, sino,

la posibilidad de que lo que existe indistintamente sea el sadismo, ya sea posicionado hacia el exterior o vuelto hacia el propio yo.

Lacan da un salto al pasar de esta conceptualización del masoquismo primario a llamarlo masoquismo primordial, en tanto es estructurante del sujeto. Un posicionamiento en el cual el sujeto mismo se lleva al lugar del objeto para posicionarse en el discurso del Otro, representándose.

Vassallo plantea que desde el momento en que Lacan posiciona al masoquismo como primordial le otorga un carácter estructurante en tanto refiere a la relación del sujeto con el Otro. Esta definición como “*goce de lo Real*”⁶ señala toda una concepción teórica del sujeto. Para esta autora, más allá del plano del síntoma, el acento en la posición del sujeto como *sujeto-resto* o la propuesta de Lacan sobre el *plus de gozar* en el masoquismo, implican “consecuencias radicales en la estructura del sujeto” (Vassallo, 2008, p. 9).

El masoquismo entonces no tiene que ver con la búsqueda de la muerte biológica, ni con una simple complacencia en el sufrimiento, tampoco con un goce considerado contrario al placer sexual, “sino con una lógica por la cual el plus de gozar se acerca o se aleja de un límite sin totalizar nunca lo Otro como Uno” (Vassallo, 2008, p. 22). Lacan indica que el masoquismo se inventa y para Vassallo (2008) el masoquismo es un discurso sobre la imposibilidad de determinar un límite entre el placer y el goce.

De acuerdo con esta autora, el punto de definición del masoquismo no se encuentra en *primera instancia*⁷ por el sufrimiento (aunque vuelve en segunda instancia) sino que radica

⁶ Comillas utilizadas por la autora.

⁷ Cursiva utilizada por la autora.

en la división del sujeto como objeto-resto. Según Vassallo (2008) el que Lacan mencione que el sujeto asume deliberadamente la posición de objeto indica que hay una posición subjetiva que va más allá de la caída inconsciente del sujeto como objeto. Esta identificación del sujeto como objeto encubre un saber del masoquista que hace que sepa inclusive más que el sádico, este saber es, justamente, el plus de gozar.

En Kierkegaard, según Vassallo (2008), es interesante ver como su crítica al concepto *Aufhebung* utilizado por Hegel, el cual puede contener dos significados: anular y conservar, donde se sitúa la posibilidad de que la afanisis del sujeto⁸ –utilizada tanto por Lacan como por Kierkegaard–, refiera a ese punto de vacilación del sujeto en su doble sentido. Esto, se complementa con la mención de Kierkegaard en relación con la imposibilidad del sujeto de “situarse a la vez en el presente de la enunciación y en el futuro del pensamiento, en lo presente y en lo eterno... es decir, a la vez en el lugar del objeto y del sujeto” (Vassallo, 2008, p. 39). Esto, lleva a Kierkegaard a cuestionar el desdoblamiento entre dos muertes propuesto por Hegel. Entre este desfase se salvaguarda un resto real, en este resto el pensamiento no ejerce su dominio.

Así, por medio de una teorización sobre la desesperación y su solución religiosa en la imposibilidad de elegir, Kierkegaard elabora una teoría sobre el vaciamiento del objeto. Este discurso de penitente presente en la religión se articula en una lógica en la cual se

⁸ Lacan en 1964 hace referencia al término *afanisis* -desaparición- para referirse al nivel en el cual el sujeto se manifiesta en ese movimiento de desaparición del sujeto mismo, planteando inicialmente una división del sujeto en la cual una parte se muestra como sentido y en la otra como desaparición. Esta desaparición como afanisis es necesaria para el surgimiento del sujeto.

reivindica la autonomía y su deseo, a la vez, en un “yo eterno” que acepta la pérdida de todo objeto y de sí mismo, que tiene como condición la eternidad del yo (Vassallo, 2008).

Lo anterior, es llevado por la autora a un paralelismo con la propuesta del goce lacaniano, en tanto, el masoquismo como marca del goce primordial no se refiere al síntoma, sino a la división del sujeto en la cual surge un resto, aquí es donde el masoquismo se vuelve primordial. “Identificarse deliberadamente con lo que cae o excede a la unión de la subjetividad y la exterioridad deriva, pues, en *El Reverso...*, en la identificación del sujeto con la marca originaria (con la que es imposible identificarse), en la que se genera el significante” (Vasallo, 2008, p. 71-72).

Lo anterior indica el primer esbozo de la autora del sujeto en sujeción del significante, en tanto “Kierkegaard propone un sujeto que transforma el sufrimiento de la alienación primera en un goce asumido, en el camino de retorno a la afanasis. La idea banalizada de masoquismo como complacencia en el dolor es absolutamente insuficiente para explicar este retorno” (Vasallo, 2008, p. 113).

Este retorno ya se menciona en Lacan como una representación, una escenificación del sujeto en el lugar del discurso. Vassallo (2008) toma como insumo de esta representación la puesta en escena del sufrimiento en Dostoievski para mostrar la afirmación de Lacan sobre que lo esencial del masoquismo no es el sufrimiento vital sino la puesta en escena que pone énfasis en la posición del sujeto como objeto. Este análisis de las escenas planteadas por Dostoievski hace hincapié en dos puntos principales: la culpa y la humillación. En donde, los personajes actúan en un completo desapego de su sentimiento de culpa, para luego escenificar el acto que lleva a la humillación (Vassallo, 2008).

Según Vassallo (2008) en este autor los personajes giran en torno a una ley que sin cesar es construida y deconstruida, “los transgresores practican el mal con una apatía estudiada y glacial” (p. 142). En estos personajes la perversión se construye al lado de una ausencia de sentimientos, cuya intensidad aumenta conforme a un acercamiento al vacío, no actúan impulsivamente como los perversos de Sade.

Esta humillación escenificada puede identificarse para Vassallo (2008) en dos caminos o momentos que marcan el goce más allá de la representación de la rivalidad, lo que convierte esta humillación inicial en sublime. En un primer momento el héroe se somete ante otro héroe más fuerte que hace de él un menos, un doble. En un segundo momento, la humillación trasciende a más, a un goce que permite la retirada de la escena de rivalidad. Esta separación entre uno y otro indica un “plus de gozar” en la humillación que sume al sujeto en la posición de humildad. Debe sumarse a esto la privación de bienes consiguiente a la transgresión de los valores. Esta negación también conlleva un exceso de goce, por ejemplo, el hombre del subsuelo de Dostoievski prefiere su agujero a un palacio (Vassallo, 2008). El sufrimiento, entonces, se posiciona como una necesidad vital que posibilita el acceso al placer.

Hay, además, en esta escena un encuentro del goce con la ley, en el cual, la humillación y el remordimiento son los agentes principales del goce. Para Vassallo (2008), Raskolnikov, en *Crimen y Castigo*, no solamente cuestiona la razón moral, sino que pone de manifiesto la eficacia de la ley en tanto un tribunal que condena socialmente, así como aquella repetición reprimida del mismo, como el remordimiento o el autoreproche. En este personaje, conservar el goce de la transgresión es posible únicamente conservando su sensación de remordimiento infinito.

De esta forma se pone de manifiesto el saber del masoquista en el acceso a la Ley por medio del mal, la construir una ley para sí mismo, singular, que está vinculada por su propio goce. Se proponen su propio nombre del padre: “todo sujeto se excluye del discurso del Otro por medio de un “no-ser”, que lo hace, sin embargo, acceder a él” (Vasallo, 2008, p.171). Esta exclusión presenta un doble nivel, uno en el fantasma masoquista y otra en el rechazo constitutivo presente en todos los sujetos. En el masoquismo el sujeto asume deliberadamente esta condición de excluido y rechazado, mediado por la exclusión estructural, en donde el sujeto ocupa un lugar de no-ser previo, incluso, a la identificación con el fantasma de ser golpeado o ser el golpeador. “La división del sujeto en el fantasma tiene que ver, pues, con una estructura más radical, la constitución del sujeto en lo perdido en su alienación en el significante” (Vasallo, 2008, p. 176). Sin embargo, esta división siempre remite a un límite del goce en el masoquismo primordial, en donde el sufrimiento se evacua por la posición de objeto del sujeto (Vassallo, 2008).

A partir de Pascal es que se fundamenta la lógica que establece una analogía entre el goce masoquista y el plus de gozar. Pascal, indistintamente del carácter de sus textos, se refiere a los términos de infinito y nada como una oscilación en su sentido (Vasallo, 2008). Pascal presenta de esta forma al sujeto como atrapado en el espacio relativo entre el objeto y el vacío de todo objeto. Este infinito que plantea Pascal es lo que determinará que el goce inmediato no es mayor a los bienes posibles, sino, que, como todo, los bienes finitos están en su totalidad divididos por lo infinito. Es decir, la introducción de un cero en la suma de los bienes que es un infinito, donde toda tendencia al infinito tiende a su vez a cero (Vasallo, 2008).

Esto confirma la resolución que tiene el masoquista por la vía del fantasma de lo real, tanto en la ciencia como en lo religioso. La consideración de una nada a nivel teórico es insuficiente para comprender el masoquismo, se necesita de una marca en lo real, en el cuerpo, renunciar al yo y a los placeres (Vassallo, 2008).

La comprensión de que sumar cero al infinito no agrega nada es lo que permite entender que el sujeto apueste su vida como una nada. Esto explica, además, algo que Vassallo (2008) aclara desde el inicio de su texto: el masoquista juega en el límite con el principio de placer. Esto es lo que acerca al sujeto al goce, el cual, teóricamente se ubica al otro lado del límite. Así “el sujeto juega con la proporción que sustrae, aproximándose al goce por la vía del plus de gozar”, sin embargo, el saber del masoquista tiene claro que en el fondo no se traspasa el límite entre el placer y el goce, por eso puede ser el verdadero amo del juego.

Así, el recorrido de Sara Vassallo (2008) por estos autores parece indicar una posición del sujeto masoquista desde la cual se agencia de alguna forma frente al Otro y su discurso. Es entendible por esto, que tanto la autora como Lacan revistan de importancia al masoquismo y le alejen de las interpretaciones banales que le definen como el placer por el dolor o, incluso, de la conceptualización freudiana que lo deja como el reverso del sadismo. Se encuentran en la autora claves para comprender el masoquismo más allá de la estructura que da Freud, asociado en su mayoría al sentimiento de culpa o a la pulsión de muerte, siguiendo la línea de su época, y se avanza incluso a la propuesta lacaniana del masoquismo primordial como uno que es fundante y estructurante del sujeto.

Primeramente, vemos un señalamiento de la búsqueda constante de La Ley por parte del sujeto. Si se ha entendido bien, el masoquista busca el encuentro de La Ley con el Otro,

por lo cual se vuelve objeto para formar parte del discurso, posicionarse como objeto lleva al Otro a encontrarse con La Ley, lo cual de alguna forma es un señalamiento de la falta en el Otro. El masoquista tiene claridad sobre esto y construye una ley en torno suyo que le permita posicionarse como objeto-resto, que entra en la lógica del plus de gozar. Esto da énfasis a la posición económica del masoquismo. Posición que se asume con claridad y por eso mismo es que el masoquista se convierte en el amo del juego.

Particularmente llama la atención el carácter y el valor estructural y fundante que otorgan tanto Lacan como Vassallo (2018) al masoquismo, incluso como una posición subjetiva que estuvo antes del sadismo, no como su reverso, sino, como un posicionamiento discursivo frente al Otro, que lo dejó, en un primer tiempo –al niño que es pegado– reducido a la nada.

Según con lo anterior, ya sea que el masoquista encarne en sí mismo el goce masoquista –por ejemplo, en la autolesión–, o bien que lleve a otros a ejercer el sufrimiento sobre él, se proclama verdaderamente con el saber en esta dialéctica, pues es quien sabe cómo hacer del sufrimiento una repetición que le dé un lugar y una representación. Siempre a partir de la estética, de la escenificación que acompaña el acceso al goce.

El corte corporal en el cuerpo: algunas precisiones.

El corte corporal ha estado presente a lo largo de la historia: escarificaciones, tatuajes, perforaciones, quemaduras en la piel, cicatrices y heridas, que conllevan en sí mismas una imagen y un significado, que las convierte en representación, tanto para el sujeto que las porta en su cuerpo como para quienes las ven. Interesa en este caso aquellos cortes corporales realizados por el sujeto en el entendido de sus límites corporales y existenciales, que no

conlleven necesariamente una intención suicida o de daño, sino, una posible inscripción y representación corporal.

Según Dartiguelongue estos cortes corporales se diferencian de los piercings, tatuajes, incrustaciones o escarificaciones, en su naturaleza y en su significación, son cortes en la piel pueden ser “tajos superficiales, medidos, calculados, que no requieren sutura ni atención médica y realizados en zonas que no conlleven riesgo vital.” (2010, p. 136). Algunos autores como Mosquera se han referido a estos cortes con el nombre de autolesión para “el acto intencionado de hacerse daño sin la intención de morir” (2008, p.13).

Contero y Lader (2008) concuerdan en esta definición, y mencionan prácticas como cortar la piel, quemarla y hacerse moretones premeditadamente. Para estos autores, cortarse o quemarse la piel es la forma más común de autolesionarse, consistiendo la lesión en pequeños trazos en la piel, utilizando cuchillos, hojas de afeitar, pedazos de vidrio u otros instrumentos afilados, variando la intensidad del corte.

Esta referencia de Mosquera (2008) hacia el corte corporal como aquel que se realiza sin la intención de morir da una posibilidad de comprender este acto de cortarse como algo que va más allá del deseo de muerte, no es casual que esté en ocasiones asociado al masoquismo, cuya propuesta -como se vio en el apartado correspondiente- implica un reconocimiento del sujeto mismo y su límite.

Para efectos de esta investigación se utilizó el concepto de corte corporal para referirse a las prácticas anteriormente descritas, que incluye los cortes y otras formas de lesionarse la piel, que son visibles o sensibles siempre para el sujeto que se corta, que pueden serlo o no para el otro, y que se inscriben en el cuerpo del sujeto. Este pasaje de la definición

clínica, patológica y limitada del corte corporal a la significación de este es lo que se intentará explorar, empezando por el lugar del cuerpo para posteriormente llegar al corte como representación.

El cuerpo en psicoanálisis.

Desde un punto de vista psicoanalítico, el cuerpo no es únicamente el cuerpo biológico, conjunto de órganos y tejidos que funciona la mayor parte del tiempo a la perfección. Para Alice Miller (2007) el cuerpo es aquella fuente de toda la información vital, sede además del conflicto entre aquello que sentimos y lo que sabemos, y aquello que nos gustaría sentir para cumplir con las normas sociales, todo esto se representa en el cuerpo.

Que el inconsciente se asienta en el cuerpo tampoco es nuevo, Freud en *Estudios sobre la histeria* (1893-95) advierte de los efectos de los conflictos inconscientes en el cuerpo, todo esto con base en la experiencia de sus pacientes, encontrando que había una relación entre las dolencias físicas de sus pacientes y aquellos recuerdos que habían sido reprimidos. Una operación convertía y asociaba el afecto de una representación en manifestaciones físicas. Así, Freud, se avanza en decir que aquellos síntomas físicos patológicos que no tenían origen nervioso eran de causa ideógena, genuinamente somáticos. Con lo que el cuerpo del sujeto deja de ser un cuerpo que está únicamente controlado y mediado por los efectos orgánicos y por las condiciones de la materia.

A partir de esto, esta construcción secundaria de lo que deviene en cuerpo del sujeto está mediada por lo cultural y político, por aquello que se nos es dado como realidad y que el sujeto toma como suya, de forma que el cuerpo y sus inscripciones como realidad y representación del sujeto están mediadas por estas normas morales. Estos fenómenos en los

cuales el cuerpo deviene en cuerpo lesionado involucra lo cultural, lo inconsciente, lo corporal y lo subjetivo.

En el psicoanálisis el cuerpo va más allá de lo estrictamente orgánico y lo anatómico, interesa el cuerpo en tanto significante, como un producto del inconsciente, como efecto de sentido, sede del conocimiento y de imagen propuesta para sí mismo y los otros. El cuerpo es desde el nacimiento una superficie libidinal de un sujeto marcado por la cultura.

El corte corporal: significante, imagen y goce.

Este cuerpo, significante propuesto por Freud, en el cual se inscribe el conflicto del sujeto con la cultura permite hacer de este una representación. Cuerpo hecho imagen, en el cual se visibiliza algo de lo que el sujeto hace con su cuerpo y de los significantes que este cuerpo carga. Esto implica una lectura distanciada de la patologización de estos actos, tomando una posición de pregunta sobre estas marcas que acompañan el cuerpo.

Melenotte se pregunta por el cuerpo que se marca y por las marcas que no han sido patologizadas como el tatuaje y las cicatrices y por aquellas que sí como las heridas y cortes, con lo cual lleva el cuestionamiento hacia el lugar y el espacio donde se sitúa el cuerpo que se marca. Reflexiona sobre una dificultad ya encontrada por Freud y por Lacan que sostiene por medio de la metáfora del dibujo: “el niño no es de carne sino del papel y no sabemos en qué espacio situar a su progenitor de mármol” (2006, p. 19).

Siguiendo el planteamiento freudiano, para este autor el cuerpo que se marca no es únicamente el cuerpo de la medicina, la anatomía, la fisiología o la patología, sino que plantea dos dimensiones que aparecen en el espacio del cuerpo: la de la medida y la localización

física, y una que escapa a la medicina y a esta localización física, imposible de acceder únicamente por la intelección. La aproximación a esta segunda estará mediada por la marca, la herida y la cicatriz, marcas que se inscriben y a su vez producen el cuerpo.

Melenotte (2016) se acerca al espacio del cuerpo por medio de los conceptos *topos* y *chora*, propuestos por Platón para referirse al espacio y al lugar. El *topos* designa el lugar, el sitio de algo, en este caso, el cuerpo. La *chora*, por su parte, designa el campo que ocupa una cosa, es la zona de ocupación del espacio del cuerpo, de su realidad sensible, un campo más amplio de comprensión del cuerpo.

Berque (citado en Melenotte) profundiza en estos dos términos mediante una pregunta: “el topos respondería a la interrogante siguiente, la cual fija la atención sobre una cosa: “¿dónde está?”, mientras que la chora correspondería a una pregunta más compleja y ontológicamente más profunda, que sería: “¿por qué entonces?”” (2006, p. 47). Para determinar un espacio conviene entonces no solamente saber dónde se encuentra sino, por qué existe ese espacio. La *chora* permite comprender una racionalidad para la cual el *topos* no es suficiente. Dicha racionalidad tiene que ver con un sentido vital y existencial.

En *El latigazo significante* (2016), Melenotte se refiere al corte en la piel como posibilidad de significante, así, el cuerpo está hecho para inscribir estas marcas. Esta inscripción bajo la forma de la herida autoinfligida como un significante. La diferencia que existe entre la inscripción en el cuerpo y la inscripción en el papel radica en que la marca en el cuerpo no se realiza en una superficie inerte e insensible como lo es el papel, sino que “el significante azota el cuerpo. Lo lacera, lo corta, lo desgarrar, lo parcela, o lo acaricia” (Melenotte, 2006, p. 95) El significante marca el cuerpo de formas que son incluso radicales,

haciendo que el cuerpo padezca la inscripción. “Es en la medida en que este cuerpo goza, como lo muestra el síntoma histérico, que él se vuelve el lugar del Otro, que se autonomiza y toma para el sujeto una coloración extraña, incluso hostil” (Melenotte, 2006, p. 95). Barrantes (2016) precisa, a partir de la propuesta de Melenotte, que en el dolor se experimenta el goce, el umbral del dolor soporta la inscripción.

Melenotte (2016) precisa –retomando a Lacan– los tres registros en los cuáles se inscribe el cuerpo: imaginario, simbólico y real. En *El estadio del espejo* (2009), Lacan describe cómo el infante al ver su cuerpo reflejado en el espejo como un todo, contrasta esa totalidad con la desorganización del cuerpo Real. Es así como surge un cuerpo imaginario, con una unidad, imagen e identidad que permiten que se asiente el yo, lo que produce una realidad con su propio cuerpo, con las personas y con los objetos. Melenotte (2016) destaca esta función del cuerpo en tanto es el lugar para poner las primeras inscripciones del significante, lo que se da después de percibida esta imagen y unidad corporal.

Estas inscripciones significantes son las que dan cuenta del cuerpo simbólico, en el cual el significante corta, constituyen y su marca convierte el cuerpo en topos. Pero este corte, señala Melenotte (2016) citando a Lacan, no es metafórico sino real, lo que hace posible una intelección sobre el corte. El padecimiento de esta inscripción, el registro del dolor que le acompaña abre lo desconocido del goce corporal, la sustancia –citando a Lacan– que es inaccesible a la razón, una dimensión oculta del cuerpo que da paso a una dimensión de *chora*. Es así como surge el cuerpo real.

Esta inscripción en el cuerpo mediada por el dolor, si bien no es nueva, en la modernidad se manifiesta bajo premisas que dejan el cuerpo del sujeto como único espacio

de representación. A esto se refieren Orozco, Huerta y Soria (2012) cuando mencionan que en la hipermodernidad el cuerpo es la única superficie de reclamo pulsional y espacio de actuación, un campo de elaboraciones subjetivas en el cual se ejerce el dominio de su cuerpo. Para estos autores, los cortes corporales son la manifestación de un intento del dominio de sí ante la imposibilidad. El maltrato del cuerpo se convierte así en una forma de reconstrucción de la historia, que actúa y marca sobre sí lo que anteriormente le ha marcado, en donde el acto antecede a la palabra y el cuerpo es el único espacio donde ejercer control. Este corte no puede entenderse como un hecho individualizado, generalizado o simplemente como un fenómeno social que se manifiesta en la individualidad, sino, como una experiencia del sujeto en relación con los otros, que permite apartarse o desaparecer de una escena en particular. El síntoma entonces se manifiesta como un saber hacer con el cuerpo (Orozco et al, 2012).

Se instaura así el cuerpo como el lugar de resistencia del sujeto en el cual, por medio del maltrato, el corte denuncia su propio malestar. La vía del dolor y de la herida no es casualidad, es la posibilidad de construir una imagen para el sujeto mismo y para los otros que permita irrumpir y generar malestar. Lo anterior, supone al cuerpo y a la imagen que el sujeto crea de este por medio del corte en representación y escena dirigida a un tercero, a lo social.

La subjetivación política y la emancipación: imagen, palabra y representación.

“¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen? En principio la cuestión parece preguntar tan sólo cuáles son los rasgos que nos vuelven incapaces de mirar una imagen sin experimentar dolor e indignación. Pero una segunda pregunta aparece enseguida envuelta en la primera: ¿Es tolerable hacer y proponer a la vista de los otros tales imágenes?” (Rancière, 2010, p. 85)

El espectador emancipado

El término de subjetivación política propuesto por Jacques Rancière da lugar a cuestionamientos sobre lo político y el acto político, además, expone claves para comprender las formas de existencia de los sujetos en el mundo contemporáneo, en el cual casi cualquier acto podría ser un mecanismo discursivo, donde la estética y la representación cobran un papel fundamental.

Rancière introduce *El malestar en la estética* con la siguiente afirmación: “la estética tiene mala reputación” (2011, p. 9). Ha sido el discurso –nacido hace dos siglos– en el cual se asientan los criterios sobre los cuales se le otorga sentido a las obras y se establece el gusto por el arte, lo que permite finalmente decir qué es arte y qué no lo es, el discurso de la estética permite sostener el reparto de lo sensible. Este reparto de lo sensible determina el ser o no visible en el espacio común y corresponde a una estética que se convierte en la base de lo político, en la cual se juega lo político en tanto se trata de lo que vemos y de lo que se puede decir al respecto, en el entendido de la política como una forma de experiencia, estableciendo la relación entre lo estético y lo político. La estética se encuentra así en relación con lo político y lo ético (Rancière, 2009).

Interesa particularmente el planteamiento de Rancière (2009) en relación con las prácticas estéticas y artísticas y el efecto que tienen estas en la mirada de lo común. De esta forma, el arte y su imagen como representación intervienen en este común y en su

distribución; el arte, propone formas por medio de la palabra, el cuerpo y la imagen de hacer comunidad, una forma de “politicidad sensible” (Rancière, 2009, p. 13) en las obras de arte, en donde comparten con lo político la función del cuerpo, la imagen, la palabra, lo visible y lo invisible.

Según Tarkovsky (2002), en la imagen hay una representatividad que tiende a lo infinito y a lo absoluto, por lo cual posee una multiplicidad de niveles y significados, que no siempre pueden ser recogidos por la palabra. Es así como la imagen cobra un papel fundamental como forma discursiva, dando lugar a la experiencia sujeto que mira y al sujeto creador.

El arte como discurso político depende no solamente del sujeto que acciona el arte, sino que, más allá del objeto mismo, depende del sujeto que actúa y mira como parte de un mismo colectivo como una forma de restaurar los lazos sociales, mediante formas, estrategias y prácticas diversas (Rancière, 2009). Esto plantea, a su vez, mecanismos discursivos de diferenciación entre sujetos en la medida en la cual entre la imagen y el sujeto que la mira surge algo inédito de lo que, según Rancière (2009), ninguno es propietario y que pertenece al orden del sentido. En esto consiste la idea de la emancipación como una reapropiación del sujeto de algo de sí mismo que en algún momento se perdió.

Esta apropiación del objeto artístico, de la imagen y de la representación que permite al sujeto la posibilidad de hacerse un lugar que antes no tenía, plantea, además, su diferenciación. Parece ser la función de la representación: posibilitar la experiencia sensible del sujeto en su subjetividad.

Frente a un marco común en el cual las identidades y la repartición de tiempos y espacios están definidos, la verificación de la igualdad por medio de la diferenciación supone

el proceso emancipatorio, en el cual el sujeto establece una relación con el otro mediante la desidentificación que se le ha dado de previo. Este proceso está descrito como:

“... la lógica de la subjetivación política, de la emancipación, es una heterología, una lógica del otro, por tres razones principales. En primer lugar, la subjetivación política nunca es la simple afirmación de una identidad, siempre es al mismo tiempo el rechazo de una identidad dada por un otro, dada por el orden dominante de la policía. La policía tiene que ver con los nombres “correctos”, nombres que anclan a la gente a su lugar y a su trabajo. La política, en cambio, tiene que ver con los nombres “incorrectos”, nombres que plantean una brecha y se vinculan con un daño. En segundo lugar, la emancipación es una demostración, y una demostración siempre supone un otro, incluso si ese otro rechaza la evidencia o el argumento. Es la escenificación de un lugar compartido que no es el lugar para el diálogo o una búsqueda de consenso en el sentido de Habermas. No existe consenso, ni comunicación no distorsionada, ni reparación de un daño. Sin embargo, hay un lugar polémico compartido para el manejo de un daño y la demostración de la igualdad. En tercer lugar, la lógica de la subjetivación siempre entraña una identificación imposible” (Rancière, 2000, p. 50).

Por subjetivación se entenderá la producción de una posibilidad de enunciación que no era identificable en el campo de experiencia común antes de los actos que mediaron esta enunciación. La subjetivación política por su lado es siempre una desidentificación, el borramiento de la naturalidad con la que se asume un lugar y que se produce en la diferencia que plantea la distribución desigual de cuerpos sociales y la igualdad supuesta como seres parlantes, dar parte en la comunidad a aquellos sin parte (Rancière, 2007).

Este proceso de subjetivación conlleva siempre una **estética de la distorsión** que es el medio por el cual se verifica la igualdad, que irrumpe y que, por medio de la generación de una representación, permite al sujeto comunicar y hacerse ver. La representación se convierte en objeto político por medio de significados, por lo que se habla de la función representativa.

Para Rancière la representación es en esencia, tres funciones principales. Primeramente es una “dependencia de lo visible con respecto a la palabra” (2011, p. 122), lo que implica la fusión de dos operaciones: una sustitución que pone en los ojos algo que se encuentra alejado en el espacio o el tiempo y una operación de manifestación, que hace ver lo que estaría oculto; en segundo lugar, hay un doble juego en la representación que se configura por medio de la palabra que hace ver, designa, convoca y revela algo de lo oculto. Hacer-ver que funciona precisamente por su propia falta y reserva. Esto implica entonces un juego de la relación entre el saber y no saber, actuar y padecer. Lo anterior, conlleva el elemento sorpresa de la representación que viene acompañado de una anticipación y una comprensión de esta por parte del sujeto, como una suerte de revelación. La imagen en la representación permite que estos significados no irruman con la sabiduría que hace la palabra; pero sí –y este es el tercer tiempo de la representación– una identificación con seres ficticios que se construyen a partir de dicha representación, seres de semejanza que se mueven entre acontecimientos posibles e increíbles mediante el reconocimiento de sentimientos y voluntades del espectador, un pasaje entre la ficción y el placer del reconocimiento.

Esta función de representación en la implicación que tiene con la subjetivación política es lo que permite al sujeto accionar un proceso de hacerse ver, propio, de los procesos

emancipatorios. El vínculo entre la palabra y la imagen que menciona Rancière permite pensar inclusive en aquellas representaciones intolerables y en su propuesta discursiva, con lo cual se vuelve a la pregunta con la que se inició este apartado: ¿por qué una imagen se vuelve intolerable? ¿Cuál es el campo de representatividad de esta intolerancia?

Síntesis del marco teórico.

La revisión de propuestas del marco teórico brindó una serie de hallazgos que permiten posicionar la lectura del corte corporal en la novela *La Pianista* desde otra mirada que no es la de la patología o la del discurso médicos. Se encontró que inclusive en Freud existe un dejo por posicionar el masoquismo femenino y aquellos actos que se inscriben desde el dolor en el cuerpo como algo patológico y como una posición en la cual el sujeto vuelve el castigo sobre sí mismo.

Esto parece cuestionarse a partir de la propuesta lacaniana y de la pregunta sobre el principio de placer y la satisfacción pulsional, la cual no debe inscribirse siempre desde lo placentero sino pensar el dolor y el sufrimiento inscrito en el cuerpo desde otro lugar, incluso como algo que habla en lo social desde el malestar. Esta función sí se encuentra en la lectura que realiza Sara Vasallo del masoquismo al posicionarlo desde la conciencia del límite del sujeto y alejarlo de ser simplemente un masoquismo vuelto hacia el propio yo, con lo cual complejiza el masoquismo como un fenómeno discursivo y político y como algo que le da una existencia al sujeto.

De esta forma, Rancière propone una lectura desde lo estético de estos fenómenos, en el cual el acto puede contener y transmitir en sí mismo un discurso en tanto imagen y representación. Interesa particularmente esta propuesta desde la subjetivación política como

proceso que permite negar la identidad impuesta y dada y hacerse de otro lugar en el orden social y político. Esta propuesta deja al cuerpo en el lugar de la representación y en el espacio en el cual el sujeto construye una imagen de sí que comunica su malestar y con este hace pregunta.

De esta forma se puede plantear que tanto el psicoanálisis como la teoría política y el arte coinciden en que hay un espacio propio del sin sentido desde el cual el sujeto se habla e instaura una pregunta. En esta investigación, la lectura que se hace del corte como representación y la literatura como medio artístico de la narración de este permiten conjeturar no solo alrededor de la psicología, sino del psicoanálisis y las artes, del sujeto mismo que es sujeto y objeto al mismo tiempo y de su accionar frente a lo social.

Lo encontrado en el marco teórico permite construir una línea de base a seguir en la lectura y el análisis de la novela, principalmente, porque se pretende que la pregunta y el método seguido para contestar esta supone también puntos de discusión y de cuestionamiento a la teoría, a las artes y a lo político.

II. Marco metodológico

II.I Descripción del tipo de estudio

El tipo de estudio propuesto para esta tesis es de tipo cualitativo, engloba la propuesta de realizar una lectura crítica desde el psicoanálisis de la novela *La Pianista* de Elfriede Jelinek. Al ser una lectura crítica, no se buscó aplicar conceptos, teorías, evaluar los personajes del texto, patologizar o generar categorías diagnósticas, sino leer el texto minuciosamente y extraer de esta lectura una significación, que posteriormente fue releída a

la luz de la teoría especificada en el marco teórico. Bogdan y Taylor (1987) definen la metodología cualitativa como aquella en la cual la investigación parte de las palabras de las personas, ya sea de forma hablada o escrita, tomando de forma integral el contexto de la persona y el efecto que el mismo investigador puede tener en la persona, en el fenómeno o en los datos recolectados. En el caso de esta investigación es la palabra escrita el insumo principal.

En un primer momento se hace un recorrido por aquellos elementos que componen la escritura de la novela, el diálogo de la autora con su contexto y consigo misma. Posteriormente, se hace énfasis en lo literal del texto, que en este caso se centrará en los cortes corporales de la protagonista. La lectura psicoanalítica se entiende aquí como una lectura que se limita al texto y a lo literal de este, con lo cual se da respuesta a la pregunta planteada para esta investigación. Finalmente, se hace una triangulación de estas tres lecturas con un análisis de discurso del texto, con lo cual se plantea la posibilidad de posicionar el texto como un medio lingüístico, social y discursivo.

II.II Procedimiento: un análisis a partir de tres lecturas y un análisis crítico de discurso

La metodología se basa en el método compuesto por tres lecturas que fue enseñado en los Módulos de Psicología de la Salud I y II por la M.Sc. Ginnette Barrantes Sáenz desde el 2000 en la Universidad de Costa Rica y, con variaciones, en el Curso Normalidad, Patología y Diagnóstico I y II, con la profesora Rocío Murillo Valverde. Barrantes propone este método en 1990 a partir del libro de Baños Orellana (1999) *El escritorio de Lacan*, en el cual habla de tres lectores del psicoanálisis: intentio autoris, intentio operis e intentio lectoris, lectura filología, semiótica y psicoanalítica respectivamente, refiriéndose a la interrogante de

qué se lee en el psicoanálisis, qué se escribe y cuál es la función de la escritura y de lo escrito. Cabe destacar que este método tiene más de una década de aplicarse en tesis de grado y posgrado, así como de enseñarse en la Escuela de Psicología de nuestra Universidad, además ha sido revisado por académicos de otras escuelas y fuera de Costa Rica.⁹

Este método permite otra forma de enseñanza de la clínica y se centra en la lectura de textos a partir de preguntas como ¿qué se lee en la escucha del texto? Y ¿cuál es el involucramiento de quien lee el texto?, puesto que se parte del pensamiento de que lo que es dado a leer no es lo mismo que se lee.

La triangulación propuesta articula este método con análisis crítico del discurso (ACD) haciendo los ajustes correspondientes a la aplicación de este a textos literarios. El ACD se encarga, según Fairclough et al. (2000), de estudiar ejemplos de interacción social concretos que se presentan de forma lingüística o parcialmente lingüística, sea discurso hablado o escrito. El enfoque crítico se caracteriza por dar una visión particular de la relación entre lenguaje y sociedad y entre el análisis y las prácticas que son analizadas. Uno de los aspectos que aporta el ACD es la consideración del discurso como práctica social en una relación dialéctica entre este y el contexto en el cual se enmarca: situaciones, instituciones y estructuras sociales.

De esta forma, el discurso está dado por el contexto; pero también el discurso da forma al contexto. Al estar basada la investigación en el análisis de una novela, el enfoque de ACD escogido se denomina Análisis de lectura, en el cual el análisis de un texto deviene

⁹ Un ejemplo de esto es la tesis de maestría de Rocío Murillo Valverde fue dirigida por la Dra. Karen Poe Lang y supervisada por la psicoanalista argentina Susana Bercovich.

análisis de discurso mediante la correlación de este con alguna práctica social construida históricamente, puesto que el discurso no es un cuerpo arbitrario de texto, sino que está definido por su contenido (Fairclough et al, 2000).

Respecto a lo que concierne al ACD aplicado a texto literario, según Adriana Rodríguez (2006), el texto literario tiene capacidad discursiva en tanto recoge y da cuenta de las ideologías e ideas de la época, por lo cual puede incidir directamente en lo social. Planteando cuatro aspectos fundamentales a estudiar respecto a una obra literaria: el autor, la obra, su contexto y el lector.

La propuesta de ACD de discurso para esta tesis se construyó en conjunto con el equipo asesor de la tesis y se centra en estudiar, contrastar, comparar y contraponer las ideas del contexto en relación con la autora, la novela y los posibles efectos en el lector, a partir de categorías de búsqueda derivadas de la lectura filológica, semiótica y psicoanalítica.

Antecedentes metodológicos de “las tres lecturas” (2000).

Utilizando el método propuesto por Ginnette Barrantes, se destacan las siguientes investigaciones:

- La tesis de licenciatura en Psicología realizada por Ágata García, *Más allá del retorno del exilio: una lectura psicoanalítica del desexilio en la novela Andamios de Mario Benedetti*, la autora hace uso del método de las tres lecturas para dar respuesta a la siguiente pregunta: “¿cuál es la relevancia para la psicología del neologismo *desexilio*, propuesto por Mario Benedetti en su novela *Andamios*, para aproximarse a la dimensión subjetiva implicada en el regreso del exilio?” (García, 2012, p. 24).

- La tesis de licenciatura realizada por Damián Herrera y Valeria Ruíz en el 2012, *Una Lectura Psicoanalítica en la película Todo sobre mi madre de Pedro Almodovar*. Antecedente importante pues lleva el método de las tres lecturas al análisis de una película que aborda y problematiza los discursos asociados a la feminidad y la maternidad.
- La investigación para optar por la licenciatura en psicología realizada por María José Masis en el 2014, quien también propone un avance al llevar este método de análisis de las tres lecturas a la lectura de la narrativa de mujeres sobre los celos en un blog de internet, en un intento por aportar a la lectura del psicoanálisis sobre este fenómeno.
- La investigación titulada *El método paranoico-crítico: Creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí*, realizada por Roberto Marín Villalobos en el 2013. En esta el autor intenta conocer, mediante el método de las tres lecturas, con las variantes y novedades que agrega al método, cuál ha sido el aporte de Salvador Dalí a la comprensión de la relación entre el autor-locura, mediante las ideas que Dalí expone en su libro *Diario de un Genio*. Marín (2013) construye un cuadro comparativo de los antecedentes metodológicos utilizados en su investigación que sirvió de guía inicial para esta tesis, así como una representación gráfica de la metodología (Ver Anexo #1 y #2 respectivamente).
- La tesis de maestría de Rocío Murillo Valverde (2010), *La efectuación del estrago materno en la constitución de la feminidad: de lo psicossomático a la escritura. Una lectura psicoanalítica de la novela Las palabras para decirlo de Marie Cardinal*. Esta tesis, tiene una influencia importante en esta propuesta investigativa, ya que

Murillo (2010) aborda el tema de lo psicosomático en relación con el estrago materno y la ligazón-madre y plantea la escritura como una salida particular al estrago materno, con lo cual toca un tema fundamental para esta propuesta: la escritura y la literatura.

- La tesis realizada por Carla Quesada Salazar en el 2015, titulada *Las voces de despersonalización y la escena de suicidio en “Anna Karenina” de Leo Tolstoy. Un análisis psicoanalítico con el método de “Las tres lecturas”*. Tesis de licenciatura en la cual aborda la función de las voces de despersonalización en Anna Karenina, específicamente en su escena de suicidio.

A su vez, el ACD ha sido utilizado a modo de antecedente metodológico¹⁰ en:

- La tesis de licenciatura de Laura Álvarez Garro, *El discurso político – religioso en la globalización. Un análisis desde el concepto psicoanalítico de identificación*, en la cual la autora desarrolla su investigación a partir de la pregunta: “¿qué sucede dentro de la sociedad occidental para que un discurso político religioso aparezca como emergente y logre tener tanta fuerza para lograr cautivar a la masa?” (Álvarez, 2007, p. 2), con base en un análisis de los discursos pronunciados por el expresidente de los Estados Unidos George W. Bush después de los atentados del 11 de setiembre del 2001. En el Anexo #3 se presenta una tabla resumen construida por Álvarez (2007)

¹⁰ La tesis realizada por la Dra. Laura Álvarez Garro sirvió como el primer antecedente sobre análisis crítico del discurso para el montaje de la estrategia metodológica de esta investigación, durante la realización de esta tesis las técnicas se adecuaron a la novela como texto discursivo, lo que implicó recurrir a autoras como Adriana Rodríguez (2006) quien brinda pautas para la aplicación de este método a textos literarios.

con los pasos correspondientes a esta estrategia metodológica que permitió un acercamiento a esta.

Diseño metodológico.

El diseño metodológico propuesto se compone de tres lecturas: filológica, semiótica, psicoanalítica, en una triangulación con análisis crítica de discurso. Además de estas cuatro fases, se construyó una discusión a partir de los hallazgos, las limitaciones y ventajas del método, así como los aportes para la psicología que la investigación arrojó. A continuación, se muestra un detalle de cada una de las lecturas:

Lectura filológica. Reúne todos aquellos aspectos de la novela en lo político, económico, histórico y social, reconstruidos a partir de lo que se menciona en el texto. Se realizó, además, una breve revisión de antecedentes históricos y biográficos de la autora, momento de escritura de la novela, recepción tras su publicación, ediciones, estilo de escritura, tipo de narrativa, entre otros asuntos formales. Se toma una referencia a otros escritos de Elfriede Jelinek considerados pertinentes en su contenido para el análisis de esta novela y para la comprensión de esta en la obra de la autora.

Lectura semiótica. La lectura semiótica se compone por la lectura, escogencia y seguimiento de un “signo¹¹” durante todo el escrito, se sigue el signo de forma literal, se identifican sus respectivos giros y cambios, las relaciones que se puedan establecer, así como las interpretaciones del signo mismo y la forma en la cual se presenta en el texto. Esta lectura

¹¹ El signo se entiende aquí a partir de la definición de signo que da Charles Sanders Peirce (1978): “algo que significa algo para alguien”.

se pretende literal en tanto se busca que el texto hable, buscando que la posición subjetiva de quien lee el texto no intervenga en la forma en la que el signo se presenta y en su articulación textual. Se construyó para esta lectura una especie de categorización que permitió determinar los giros y construcción del signo mediante las citas textuales mismo: el corte corporal.

Lectura analítica. La lectura analítica pretende contestar una pregunta respecto al texto exclusivamente desde lo que allí se dice. Se toma como insumo las dos lecturas previas que se han realizado, a saber, la lectura filológica y la lectura semiótica. No pretende un análisis clínico del texto. Es importante señalar que dicha conjetura y su respuesta se toma como posible y no como verdadera.

Triangulación con Análisis Crítico de Discurso. Pretende un acercamiento al contexto del autor y la obra por medio de una propuesta de análisis de las ideas del contexto frente al escrito. Se busca con esta lectura contraponer las ideas planteadas por la autora en la novela con las ideas de su contexto, tomando la novela en su función discursiva, tanto en lo artístico como en lo político y social.

II.III La obtención de información: el texto literario como objeto de estudio

Insumos de investigación.

Según Hernández, Fernández y Batista (2014) el verdadero instrumento de recolección de datos en la investigación cualitativa es el propio investigador, quien recolecta los datos. Esta se realizará mediante el lenguaje escrito, técnica mencionada por los autores y que toma en cuenta unidades de análisis como significados, prácticas y roles sociales.

El documento principal de investigación fue la novela *La Pianista*, en donde el lenguaje escrito es el objeto de estudio y de consulta, del cual se extraen todos los elementos para el análisis y la construcción de una respuesta a la pregunta de investigación. Se toma la novela como obra de arte y como elemento discursivo.

Roland Barthes (1970) posiciona al discurso como relato y entre la diversidad de estos está el texto literario. Para este autor la literatura es un vehículo privilegiado del relato, de cual no se puede concebir la literatura como un arte que permite hacer lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje en su nivel histórico, político y social.

La literatura permite una representación de lo subjetivo y lo social, por lo cual, está atravesada por un sentido debe buscarse en toda su narrativa. Los relatos y textos, tanto escritos como verbales y visuales, son construcciones antropológicas, es decir, transmiten códigos y significados sociales; pero también, están cargados de la pregunta y el cuestionamiento a estos.

Descripción del procedimiento.

El procedimiento por seguir se desarrolla a partir de dos tiempos de lectura en la investigación. Un primer momento que comprende lectura filológica, semiótica y analítica; un segundo momento en el cual el análisis crítico de discurso se relacionó con lo encontrado en las lecturas que le anteceden. A continuación, se detallan los procedimientos que se llevaron a cabo para desarrollar cada una de estas:

En un primer momento investigativo se indagó en la biografía de la autora de la novela, se extrajeron todos aquellos aspectos relevantes del contexto histórico, social,

político, temporal y económico presentes en la novela y en el tiempo de escritura de la novela. Asimismo, se recopilaron datos propios del contexto en el que se desarrolla la novela, en este caso la Viena de los 80's. Estos aspectos se definieron como necesarios para comprender la escritura de la autora y su relación con el contexto político e histórico de Viena, al ser aspectos señalados por diversos autores y que posteriormente nutrieron la triangulación como antecedentes de la escritora y la novela. Se estudiaron todas las referencias a otras obras de arte, hechos históricos, lugares geográficos, entre otros. Se exploraron aspectos propios de la escritura de la novela: estilo, recepción, crítica y ediciones. Estas referencias se organizaron en una categorización propia para su fácil manejo y análisis. Además, se utilizaron estas mismas referencias para la construcción de las lecturas restantes.

Se realizó la lectura un signo específico que se rastreó en todo el texto. En este caso el signo es el corte corporal de la protagonista de la novela. Respecto a esto, no se tomaron como citas solamente aquellas en donde aparezca textualmente, sino también aquellas en las cuales se hace referencia al corte y a la relación que les compete. Esto como una forma de articular más integralmente el signo escogido y sus respectivos giros en el texto como medio de construcción investigativa.

Finalmente, se hizo una lectura analítica a partir de la construcción y respuesta a una pregunta respecto a lo que se expone en el texto. Esta pregunta guarda relación con las dos lecturas anteriores y su posible respuesta surgirá de lo expuesto en la novela, sin influencia de conceptos o de propuestas teóricas. La pregunta giró en torno al corte corporal de la protagonista como posibilidad de distanciamiento de su madre y como forma de la subjetivación.

A partir de lo indagado y encontrado en el primer momento investigativo de esta tesis y tras haber realizado una revisión sobre el contexto de escritura de la obra y el contexto de la escritora, se encontraron –lo que coincide con la lectura filológica– tres categorías fundamentales de ideas que recogen el pensamiento e influencia de la época: los movimientos feministas de los 70's, el surgimiento de las nuevas ultraderechas en Europa y la conceptualización del cuerpo tras la Segunda Guerra Mundial, esto, en relación con las tendencias en la escritura que acompaña el contexto de la posguerra.

Esta triangulación corresponde al segundo momento investigativo y consistió en una revisión y contraste de las ideas de la época. Se indagó los movimientos de la época y esto se contrastó con lo que se plantea en la novela, con lo cual se estableció puntos de influencia, confluencia y contradicción entre Elfriede Jelinek, la novela *La Pianista* y las ideas de su época, así como hechos históricos que preceden a la autora y que se reflejan en su escritura.

III. Análisis a partir del método de “Las tres lecturas”

III.I Lectura Filológica: de la música a la literatura

“Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo,
hay que ser más fuerte que lo que se escribe” (p. 20)

Escribir, Marguerite Duras

La lectura filológica se convirtió en el acercamiento más diverso a la novela, encontrando allí elementos que se asocian con toda una propuesta de crítica, la cual no se limita al lenguaje, sino que llevan a profundizar en elementos históricos que permiten comprender la novela en su contexto.

Dentro de estos elementos, destaca particularmente el proceso de construcción identitaria de Austria como país, la relación de esta identidad con los estragos de la II Guerra Mundial y su vinculación con el Nacional Socialismo Alemán. Posterior a esta época, surgen movimientos sociales e intelectuales que llevan a las artes la crítica del pasado de Austria y a su vinculación con la Alemania Nazi, en paralelo a los nuevos discursos feministas que conllevan una crítica a las artes, el lenguaje, las relaciones de poder y ponen de manifiesto las experiencias de las mujeres en sus manifestaciones artísticas (Blanco, 2000).

Esto compone un contexto de escritura marcado por las luchas políticas y sociales, el resto social e histórico que se traduce en el dolor de las guerras mundiales y un resurgimiento del arte como medio discursivo e interpretativo.

La música, como elemento constitutivo de la identidad austriaca atraviesa la novela desde el título. Su protagonista, Erika Kohut, personifica la imposición de la música, en una mujer que se dedica –por mandato de su madre- a dar clases en el Conservatorio de Viena. Pero además, la música determina espacios y lugares, las artes y la geografía son la forma en la cual, Jelinek, en esta novela, distribuye las clases sociales: en la zona residencial de Austria se concentran los sitios de dedicados a la música, en las afueras, los barrios de migrantes en los cuales encuentra lugar a su curiosidad por aquellas prácticas sexuales socialmente censuradas (Jelinek, 2004).

Lo anterior, Jelinek lo transforma en la novela en una crítica constante a la moral social de su país y a la reconstrucción de su identidad en la tradición musical y artística. Esto, ha generado un rechazo, que se refleja en las dificultades y el poco interés en la traducción de la novela y en una única edición al español. A la autora la acompañan las críticas negativas

a su escritura y los roces políticos con los grupos de poder en su país. Hechos, que según el diario argentino *La Nación* (<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-nobel-de-literatura-fue-para-una-polemica-escritora-austriaca-nid643059>), fueron el motivo por el cual la autora se retiró desde 1996 de la vida pública¹². Su literatura, catalogada como arte bajo e inmoral por la narración de contenido sexualmente explícito, se ha asociado inclusive, desde una óptica negativa con su vida personal, clasificando su novela *La Pianista* como autobiográfica, acrecentando el morbo alrededor de Elfriede Jelinek y de esta novela.

Para estos efectos se construyó una selección por categorías que permitieran agrupar estos elementos para su análisis (visible en el anexo #4).

Elfriede Jelinek y la particularidad de *La Pianista*

A pesar de que Jelinek nunca ha mencionado que sus escritos sean autobiográficos, sí existen referencias que destacan los paralelismos entre aquello que se narra en *La Pianista* con las experiencias personales de vida de Elfriede Jelinek. Hay quienes incluso han tomado su obra como una novela autobiográfica.

Si bien, la propuesta metodológica de esta tesis no contempla esta novela como un texto autobiográfico, se retoma como un aspecto asociado a la recepción de la novela y ha contribuido a alimentar el morbo asociado a Elfriede Jelinek., su contexto biográfico y su posible influencia en la escritura. A esto se suma las características de la generación de escritores a la que pertenece Jelinek, quienes se destacan por utilizar la escritura biográfica

¹² En el apartado introductorio se mencionan además, otros aspectos relacionados a la crítica literaria hecha a Elfriede Jelinek y sus roces con la política de ultraderecha de Austria de la década de los 90's.

como un medio para compartir la experiencia y la subjetividad, planteando a su vez la crítica social, histórica y política.

Nacida en 1946, al sur de Austria, específicamente en Estiria, Jelinek es hija de Friedrich Jelinek, hombre judío checo de origen humilde que se dedicó a la ingeniería química y que sobrevivió al Holocausto (la Shoá para otros) por sus investigaciones en el campo bélico; su madre, Olga Jelinek, pertenecía a la burguesía, era católica y practicante (Vítková 2007; Ripoll, 2017), lo que le da a Elfriede Jelinek un origen diverso y particular; pero también un vínculo estrecho con el pasado de guerra de Austria.

Si Jelinek toma experiencias de vida como insumo para ejemplificar situaciones y experiencias sociales y familiares propias en su escritura es difícil de saber, sin embargo, sí está presente esta diversidad originaria de Elfriede Jelinek a partir de su madre y su padre en sus obras. En *La Pianista*, Erika está bajo la fuerza de su madre, católica y conservadora y su padre está ausente.

La influencia materna es la que introduce a Jelinek en las artes musicales (Ripoll, 2007), tal como en la novela, la madre la “obliga” a llevar cursos de música, dentro de los cuales estaban el piano, el violín y el contrabajo, lo que genera que Jelinek sienta gran presión y culmina en una crisis psicológica. Ya desde este momento es posible intuir la música como una imposición en la vida de la autora, lo que de alguna forma también se narra en la novela respecto a la figura de Erika Kohut como protagonista, sin afirmar que sea autobiográfica; pero sí desde el entendido de que la autora también proviene de un contexto en el cual el ejercicio de la música le fue impuesto.

Según Ripoll (2007), la “diferencia” en la constitución familiar de Elfriede Jelinek es un punto fundamental. Su padre, un hombre judío de origen checo se casa con una mujer adinerada austriaca. Este origen implica desde el inicio la contradicción y la pregunta en su vida. Esto se verá plasmado en sus obras y en la crítica que ha recibido por estas.

Puntualmente, *La Pianista*, novela escrita por la austriaca Elfriede Jelinek, narra la vida de Erika, profesora de piano en el Conservatorio de Viena. La novela transcurre alrededor de la cotidianidad de Erika y su desplazamiento por la ciudad, entre su casa y el Conservatorio, en el incansable escape de su madre.

Erika, asediada por una madre que todo lo mira y todo lo controla, busca constantemente des-obedecerle, re-encontrándose en espacios en los que la mirada materna no alcance y algo de su deseo pueda aflorar. Esto la obliga a visitar los “barrios bajos” de Viena, aquellos en los cuales confluyen los migrantes y la pobreza y en los que las prácticas sexuales consideradas impropias encuentran un espacio y una posibilidad.

Enamorada de su alumno Walter –mucho menor que ella– Erika deja salir sus deseos de que este haga realidad sus fantasías: ser violada, humillada, atada y herida. Esto, aparece como un constante desobedecimiento a la madre, el cual se manifiesta desde la adolescencia de Erika con los cortes y lesiones que ella realiza sobre su cuerpo, nuevamente, en lugares a los que la mirada de la madre no alcanza.

La Pianista es el reflejo de la contradicción, muestra los polos opuestos y con ellos la pregunta. Esta lectura filológica comprende cuatro temas principales encontrados en la novela. El primero hace referencia a la imposibilidad de la sociedad vienesa de construir una identidad propia, sumidos en una imposición al retorno de la Viena imperial y del auge de

las artes. Esto se complementa con la contraposición de roles asociados a la feminidad y a la mujer, lo que permite leer una crítica feminista presente en la narrativa de Jelinek. Finalmente, reafirmar esta imposibilidad de la construcción de una identidad austriaca les sume en una repetición de lo que quieren diferenciarse.

La imposición del retorno a la Viena Imperial.

A la novela *La Pianista* la antecede un contexto político y social caracterizado por los estragos del nacionalsocialismo, de la II Guerra Mundial y del vínculo que tuvo y conserva Austria con Alemania. Este escenario parece haber dejado como resultado un país carente de identidad propia, que intenta reconstruirse a partir de un distanciamiento de su vínculo con Alemania y su papel en la II Guerra Mundial (Beller, 2009).

Lo anterior, parece hacerse evidente en la década de los 80's, en la cual, como menciona el historiador Franklin Torres (2018, comunicación personal¹³), parece existir un vacío de referencias a los hechos históricos de la época y los estudios se centran prácticamente en hechos económicos. Según Torres, en Austria se desarrolla un proyecto de identidad durante la Segunda República (entre 1945 y 1955), periodo en el cual gobiernan conservadores, lo que cambia posterior a 1955 y hasta 1986 en donde el poder lo ostentan los socialistas.¹⁴

Curiosamente, es justo en esta época en la cual se escribe la novela *La Pianista*, lo cual coincide con el momento de resurgimiento de movimientos sociales como el feminismo

¹³ Franklin Torres Zamora es Historiador por la Universidad de Costa Rica.

¹⁴ La literatura y el arte, parece ser el insumo encontrado para comprender esta época histórica.

alemán y grupos de escritura de mujeres que toman el arte como medio de expresión y comunicación de sus experiencias, junto a los nuevos nacionalismos en Europa.

En la novela es fácil reconocer este esfuerzo que históricamente ha realizado Austria por reconstruir su historia y su identidad posterior a la II Guerra Mundial, de la cual sale como perdedor por el vínculo que tenía con Alemania. Esto generó un fuerte impacto en el cuestionamiento a su relación con el nacionalsocialismo, en la cual esta identidad está atravesada por la sensación de víctimas a partir del recuerdo del Holocausto (la Shoá) y la Segunda Guerra Mundial, dejándoles como opción un regreso al pasado de las artes y la música como eje de la construcción de su identidad.

No es casualidad que en la novela se citen de forma incansable músicos y compositores, muchos pertenecientes a la Monarquía Tardía, que, además, se caracterizan por asumir la música no necesariamente desde el deseo, sino desde la imposición de una vuelta hacia aquello que en algún momento enorgulleció a su país, generando así una contradicción respecto a la música, siendo al mismo tiempo la cima más alta de lo social y el elemento esencial de su orgullo e identidad, pero que al ser impuesta genera un malestar:

“Algunos alumnos se rebelan con decisión contra la profesora de piano, pero los padres los obligan a perseverar en el ejercicio de las artes. Y de allí que también la señorita profesora Kohut pueda utilizar medidas de fuerza. Sin embargo, la mayoría de estos que machacan el piano son dóciles y están interesados en el arte que se les impone.” (Jelinek, 2004, p. 15)

Esta contradicción entre el interés y la imposición de las artes da un carácter de ambigüedad al ejercicio de la música. En otros pasajes de la novela se citan autores que

proviene de una gran tradición musical y que se dice asumieron la música desde un lugar de destino. Además, esta posición de asumirse a partir de un pasado cultural y artístico es algo que se refleja en la novela a partir de la protagonista, mujer de aproximadamente cuarenta años que ha recibido de su madre la imposición de ser pianista, de construir su identidad a partir del ejercicio de la música, lo cual le da un lugar frente a la madre y en lo social.

De esta forma se identifica un paralelismo entre la identidad de la protagonista y la identidad Austriaca en el actuar de algo que ha sido impuesto. En la novela, Erika Kohut se ve obligada por su madre no solamente a estudiar música, sino a dedicarse a las artes musicales, que como bien se menciona en la novela, se considera el más alto nivel al que podría llegar un ser humano: “mientras la madre viva y se afane tejiendo el futuro de Erika, no existe más que una posibilidad para la niña: la más alta cima universal.” (Jelinek, 2004, p. 28). La protagonista actúa así y falla un importante concierto de la academia de música, que podría haberla llevado a la fama musical que tanto anhelaba su madre. Esto se narra de la siguiente forma: “Entonces ocurre que Erika fracasa rotundamente en un importante concierto de fin de curso de la Academia de Música, fracasa en presencia de la totalidad de sus competidores y de la figura singular de la madre, que ha gastado sus últimos ahorros en un vestido de concertista para Erika” (Jelinek, 2004, p. 30).

La anterior cita da particular importancia a la música y las artes frente a la mirada de los otros, con lo cual Erika se convierte en la representación de la negación de algo que le es dado e impuesto; pero, además, da cuenta de la imposibilidad de aferrarse a un pasado y a una identidad que no corresponde a la época. La crítica a la imposición del arte está presente

tanto en la forma en la que Erika asume la música como su única salida y oportunidad como desde el señalamiento constante a la imposibilidad de volver a ese pasado al que se aferra Austria.

Jelinek en la novela lo menciona de la siguiente forma:

“Abajo, un conocido artista de la ciudad muestra lo que fue el arte del pasado, ya que en la actualidad el arte no tiene posibilidades de existencia. Desde aquí, en la distancia se alcanza a ver la técnica, el polo opuesto del arte.” (Jelinek, 2004, p. 283).

El hecho de que el arte no tenga posibilidades de existencia en la actualidad de la obra es una afirmación que asociada al retorno al pasado da cuenta del viraje en la función social del arte. Si bien, como hemos mencionado, el arte en el pasado de Viena constituye su característica principal, su elemento de notoriedad ante el mundo. En la actualidad de la novela esa función debe cambiar y debe servirse del arte como medio enunciativo y discursivo, es decir, elemento político que permita comunicar la pregunta.

El fracaso de Erika en su carrera musical, puede tomarse como una metáfora del fracaso de Austria en reconstruir su identidad a partir del pasado. La división de clases sociales y la hipercrítica que Jelinek narra en *La Pianista* podrían ser ejemplo de una sociedad que se aferra a una identidad que no es la de su época, en una reminiscencia de un pasado que impide recordar el dolor de la guerra y por ende, no permite reconstruir.

El dolor de la imposición musical.

Como ya se mencionó, históricamente se ha caracterizado a Viena como la ciudad de la música. Esta caracterización implica que la tradición musical atravesase todos los aspectos

de la cotidianidad de la ciudad. Nombres como Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms, están indiscutiblemente asociados a la Escuela de Viena y a la identidad de Austria como país. Jelinek, en la novela, retoma a Viena como ciudad de la música, proponiéndola como una ciudad que únicamente ha tenido éxito por su tradición musical:

“Viena, ¡ciudad de la música! Solo aquello que ha tenido éxito seguirá teniéndolo también en el futuro en esta ciudad. Llegan a saltar los botones de su obesa barriga blanca, llena de cultura; al igual que los cadáveres que permanecen en el agua, cada año está más hinchada” (Jelinek, 2004, p. 15-16)

Algunos de los personajes más importantes y destacados de la historia musical de Austria se citan en la novela como ejemplo de quienes asumieron la música como un destino dado. Se resalta así la imposición de la tradición, en tanto, se encuentra el éxito en función del pasado, como reminiscencia de una época anterior. Respecto a esto, al igual que se menciona a Viena como una ciudad que ha construido su identidad a partir de la música, la protagonista de la novela también se encuentra determinada por esta identidad impuesta, como si su mundo se hubiera construido a partir de la música.

Pero, además, el surgimiento de estos músicos está mediado por la imposición social y familiar, caracterizando sus vidas con el dolor y el sufrimiento de cargar con un mandato. Así, músicos como Beethoven y Mozart, quienes en medio de conflictos con sus padres y del mandato a dedicarse a la música, actúan esta tradición. En un pasaje de la novela se encuentra una referencia a esto en la figura de Erika:

“Al fin, contra su voluntad se encaja el violín bajo el mentón y es alzado por un brazo que se resiste. Fuera ríe el sol e invita a tomar un baño. El sol invita a desnudarse ante

los demás, lo que está prohibido por las viejas mujeres de la casa. Los dedos de la mano izquierda oprimen doloridos las cuerdas de acero sobre el mango del violín.” (Jelinek, 2004, p. 38).

La cita anterior se enmarca en una escena en la que Erika es una niña y debe practicar el piano durante las vacaciones, mientras sus primos y vecinos se divierten fuera de sus casas. Aquí, el paralelismo con algunos músicos de Viena y la obligación del ejercicio de las artes es claro, esbozando lo narrado durante toda la novela: una privación del placer de Erika y una obligación al ejercicio de la música.

Se establece así una relación entre la imposición musical y el esfuerzo de reconstrucción de Austria a partir de la música. Al igual que Erika en la novela muchos otros a lo largo de la historia han asumido el ejercicio de las artes como una imposición. La música se convierte así en algo constitutivo de Austria, una vuelta hacia el pasado. Esta reconstrucción se vive desde el malestar, lo que permite pensar el pasaje por el dolor de los músicos que han enorgullecido al país: “el dolor de Bethoveen, el dolor de Mozart, el dolor de Schumann, el dolor de Bruckner, el dolor de Wagner. Este dolor es de su exclusiva propiedad...” (Jelinek, 2004, p. 23) y “el torturado espíritu de Mozart es arrancado del cuerpo del instrumento bajo jadeos y arcadas. El espíritu de Mozart grita desde un abismo por la estudiante no siente nada, pero está obligada a producir sonidos incesantemente” (Jelinek, 2004, p. 39).

Erika también muestra este malestar en su propio cuerpo, en la novela se hace referencia a las heridas en el cuerpo que se ha realizado al practicar la música. Ya sea de forma metafórica o literal, lleva el corte en su cuerpo para escenificar su malestar:

“modestamente, Erika muestra las heridas que se ha hecho ella misma en su roce directo con la actividad musical de Viena y la provincia. Hasta que se dio por vencida. El que es sensible se quema, la delicada mariposa nocturna. Schumann y Schubert, según Erika Kohut, tan tremendamente enfermo uno como el otro, y además comparten la misma sílaba, son los que se encuentran más cerca de su maltratado corazón” (Jelinek, 2004, p. 75).

Es a partir de la caracterización de los músicos citados por Jelinek en la novela que posibilitan un acercamiento a la construcción identitaria de Austria a partir de las artes y como estas han sido la base de su identidad y el enganche con una época anterior en Viena.

Elfriede Jelinek y la crítica feminista.

En la novela se muestran nuevas formas de narración y de representación de las mujeres y lo femenino, que se distancian del ideal socialmente construido de la feminidad. Estos personajes, controversiales, permiten cuestionar desde la representación de la violencia y el exceso, el lugar de las mujeres.

Esta crítica a los estereotipos construidos sobre la feminidad y a los lugares que se les han otorgado a las mujeres se da por medio de personajes que los contradicen. La figura de la madre cobra aquí vital importancia pues es quien dicta quién es y quién será Erika Kohut. Esta figura materna deviene entonces como contradictoria en tanto es femenina; pero asume su maternidad desde el lugar de la violencia y la censura e, incluso, pasa por lo incestuoso. Esta posición materna tiene dos efectos, uno relacionado con un lugar de poder que posee sobre Erika Kohut y otro en el cual rompe con el imaginario materno construido socialmente.

Por otra parte, Erika también cuestiona el ideal de feminidad que se le es dado, en un personaje que contradice su lugar como mujer. Entre estas se encuentra su posición de

soltería, el ser una mujer dedicada a las artes –lo cual en la historia de Austria ha sido más frecuente en hombres–, que se desempeña como docente y que se presenta inmune a los cortejos masculinos. De esta forma, mediante estas representaciones polémicas, se construye como una figura femenina sumamente importante de crítica a lo establecido socialmente para la mujer y sus distintos roles.

Primeramente, hay un desprendimiento de ciertas características asociadas a la feminidad, el cual se da por medio de la exigencia y mandato materno, no por la decisión de Erika:

“Únicamente esta vanidad. La maldita vanidad. La vanidad de Erika preocupa a la madre y la irrita hasta no poderla soportar. La vanidad es lo único de lo que poco a poco Erika aún debería ser capaz de desprenderse. Mientras antes, mejor, porque en la vejez, que ya está a un paso, la vanidad es una carga muy pesada. ¡Y ya en sí la vejez es suficiente carga! ¡Esta Erika! ¿Acaso las grandes personalidades de la historia de la música fueron vanidosas? No lo fueron. Lo único de lo que Erika aún deberá prescindir es de la vanidad. Si para ello fuera necesario, la madre limará con aspereza todas las superficialidades que Erika conserve. Por ello, hoy la madre intenta arrebatarse el nuevo vestido de las manos agarrotadas de la hija, pero sus dedos están bien entrenados. ¡Suéltalo!, dice la madre, ¡entregámelo! Tu codicia de exterioridades ha de ser castigada. Hasta ahora la vida te ha castigado ignorándote, ahora también tu madre te castiga ignorándote, aunque te acicalas y pintarrajeas como un payaso.”
(Jelinek, 2004, p. 11).

La vanidad, rasgo socialmente atribuido a la feminidad es aquí arrebatado a Erika. Con este la madre no se garantiza únicamente el ahorro de dinero para el futuro y la concentración de su hija en la música, sino una privación de su cuerpo, su feminidad y su sexualidad. El deseo sexual está prohibido fuera del lazo familiar, es decir, se reduce a la madre. Esto sustenta un ir y venir entre el amor y la violencia entre ambas que les permite posteriormente brindarse cuidados:

“Tironea de las greñas que ELLA misma ha contribuido a embellecer. Las arranca con furia. La madre llora. Al final, Erika tiene las manos llenas de mechones de pelo y los mira enmudecida y con sorpresa. Como sea, la química ha debilitado la capacidad de resistencia de estos cabellos, pero tampoco la naturaleza habría podido hacer milagros. Por un momento, Erika no sabe qué hacer con ellos. Finalmente va a la cocina y tira a la basura las greñas entre rubias y descoloridas. Con su cabellera castigada, la madre queda lloriqueando en el salón; es ahí donde Erika suele ofrecer conciertos privados en los que brilla como la mejor porque en este salón nadie jamás ha tocado el piano salvo ella. La madre aún sostiene el vestido nuevo en sus manos temblorosas. Si quiere venderlo, ha de ser pronto, porque esas amapolas del tamaño de una coliflor se llevarán únicamente un año y nunca más. La madre siente la cabeza dolorida precisamente donde le falta el cabello.” (Jelinek, 2004, p. 12).

Esto plantea una contradicción a la institución materna, la cual, debiera –según construcción social– asumirse desde el cuidado, el cariño y la protección, sin embargo, la madre y Erika se mueven entre episodios de violencia ejercidos como excusa para brindar

posteriormente cuidados. A esto se suma el ejercicio de una maternidad que controla el cuerpo y la sexualidad de su hija:

“Sí, siempre hay algo que acaba y muy pocas veces le sucede algo nuevo. Ahora la madre le explica a la niña por qué una chica guapa no necesita acicalarse. La niña responde afirmativamente. Tantos y tantos vestidos que Erika tiene colgados en el armario, ¿para qué? Nunca se los pone. Estos vestidos son inútiles y sirven únicamente de adorno para el armario. La madre no siempre puede evitar que la niña haga compras, pero es amo y señor de lo que ha de vestir. La madre determina la forma en que Erika puede salir de casa. Así no me sales de casa, ordena por temor a que Erika visite casas ajenas con hombres desconocidos. La propia Erika ha llegado a la conclusión de que nunca se pondrá esos vestidos. Deber de madre es apoyar las decisiones y evitar los malos caminos. Así, después no habrá que curar las heridas dolorosas por no haber tomado precauciones. La madre prefiere herir por sí misma a Erika, y después se ocupa de su curación.” (Jelinek, 2004, p. 13).

Lo anterior, deja el deseo incestuoso como salida, una de las propuestas más violentas del ejercicio de una maternidad y de la imposibilidad del pasaje al deseo sexual de la hija fuera de los límites familiares:

“Erika se deja arrastrar por la tentación y emprende una incursión amorosa. Se lanza sobre la madre y la cubre de besos. La besa como no se le habría ocurrido hacerlo desde hacía muchos años. Coge a la madre firmemente por los hombros mientras ésta manotea iracunda sin conseguir acertar ni un golpe. Erika la besa entre los hombros, pero no siempre da en el blanco, porque la madre esquivo la cabeza escapándose hacia

los lados. En la semioscuridad la cara de la madre no es más que un manchón claro rodeado por una cabellera artificialmente rubia, lo cual sirve para orientarse. Erika lanza besos al azar hacia este manchón claro. ¡En esta carne fue engendrada! En esta placenta reblandecida. Erika oprime repetidamente su boca húmeda contra el rostro de la madre y la mantiene firme entre sus brazos para que no pueda defenderse. Erika se monta a medias, después se encarama casi del todo sobre la madre porque ésta ha comenzado a dar golpes con vehemencia e intenta hacer remolinos con los brazos. Entre la boca en punta de Erika por la derecha y la boca en punta por la izquierda, la madre intenta escaparse moviendo con fuerza la cabeza para uno y otro lado. La madre cabecea como un animal salvaje para eludir los besos; es como en la lucha amorosa y la meta no es el orgasmo, sino la madre en sí, la madre como persona” (Jelinek, 2004, p. 236-237).

La representación de la sexualidad concentrada en el vínculo con la madre plantea una representación violenta, incestuosa y a una Erika que debe cuestionar estos hechos con otros actos que también pueden ser considerados violentos. Estos también se alejan de la construcción de la feminidad y ponen en entredicho la búsqueda de la satisfacción sexual por medios que podrían ser cuestionables.

De esta forma, Erika asume un lugar frente a la sexualidad que ha estado dedicado a los hombres de clase baja, en lugares que se consideran socialmente perversos. El erotismo de Erika se encuentra caracterizado por visitas al *peep show*, ver a otras parejas teniendo sexo, construir fantasías en las cuales ella es azotada y golpeada e, inclusive, destinar su cuerpo y sus genitales para el corte corporal, como claras preguntas al imaginario de mujer.

En esta cita se ejemplifica esta contradicción entre mujer-hombre y clase baja-clase alta a la que la protagonista se acerca:

“Casi nunca aparece una mujer por aquí, pero claro, Erika siempre quiere ser algo especial. Ella es así. Cuando hay muchos que son así o asá, ella por principio quiere ser todo lo contrario. Mientras unos dicen arre, sólo ella dice soo, y se alegra de ser como es. Es la única forma en que consigue llamar la atención. Y ahora quiere entrar ahí. Los enclaves e islotes idiomáticos turcos y yugoslavos ceden tímidamente ante esta aparición de otro mundo. De pronto son incapaces de contar hasta tres, pero les encantaría ultrajar mujeres, si pudieran. A espaldas de Erika le dicen cosas que ella por fortuna no comprende. Ella lleva la cabeza en alto. Nadie le mete mano, ni siquiera uno que está completamente borracho. Además, hay un hombre mayor que está atento. ¿Será el dueño o el administrador?” (Jelinek, 2004, p. 53-54).

La cita anterior plantea dos aspectos que son de particular importancia. El primero tiene que ver con la posibilidad de acceder a manifestaciones de la sexualidad que han sido socialmente asociadas a los hombres y el segundo plantea un desafío al lugar otorgado tradicionalmente de la mujer. Erika sobresale en este espacio porque no es común que las mujeres lo ocupen o frecuenten. Asume así un lugar de indiferencia frente a la violencia masculina, es por esto que nadie se atreve a acercarse, pues no se presenta con miedo ante estos.

De esta forma, las dos figuras femeninas presentes en la novela escenifican una pregunta al lugar de la mujer, en este caso particular, sobre el lugar de hija y madre. Este cuestionamiento se unifica en la posición destructiva de Erika sobre sí misma, en una mujer

que no busca como fin el equilibrio, la felicidad o el placer, sino que se complace en contradecir lo que a ella le es impuesto por medio del dolor.

La madre por su lado también asume dos posiciones que pueden estar asociadas a la institución materna, ambas mediadas por la violencia. Primeramente como una madre que dispone del cuerpo de su hija por medio de la excusa del amor a través del golpe y la punición; por otro lado, rompe con cierta imagen puritana de la maternidad al asumir una posición incestuosa frente a Erika, en donde vigila qué pasa y que hace esta con su cuerpo, su deseo y su sexualidad. A esto se suman, episodios de extrema ternura y cuidados, en donde emerge una madre preocupada por su hija que busca su protección pasando por momento de extrema violencia, inclusive el incesto.

Esta forma de denunciar la imposición a la feminidad se da mediante una representación que puede también ser censurable y polémica. Las prácticas pornográficas, el incesto y actos históricamente patologizados como el voyerismo engloban una denuncia por medio de mecanismos, actos y constructos que han sido y son, también, censurados. Esto lleva a la pregunta no solamente por los lugares que han sido atribuidos a la mujer, sino por aquellos otros que se consideran censurables; pero que en sí mismos pueden ser un medio discursivo y de cuestionamiento.

El recurso que caracteriza la narración de estos actos es la utilización un lenguaje crudo y explícito que permite una descripción detalla y la construcción de imágenes asociadas a la violencia, el dolor y el sexo. Este lenguaje, casi pornográfico –por el nivel de detalle que implica- es la forma de llevar la novela a una narrativa más allá de la realidad del cuerpo,

principalmente por el cómo se narra el corte, con el detalle y la descripción propias de una imagen visual.

El lenguaje de la violencia en *La Pianista*.

La novela se caracteriza por la utilización de un lenguaje crudo, que hace énfasis en las escenas de violencia desde una narración en la cual el carácter humano de los protagonistas se muestra a partir del dolor. Erika contradice las normas morales y sociales, principalmente, en lo erótico y en lo sexual, y esta contradicción se narra con un lenguaje poco utilizado por escritoras mujeres, proponiendo una estética poco común y una nueva forma de escritura de las mujeres.

Es este lenguaje que recurre a lo sancionado y prohibido, casi desde el lugar de lo abyecto y lo perverso, permite comprender el lugar de la protagonista. Es allí donde se asienta el impacto de la novela, principalmente, en la forma cruda y realista por medio de la cual narra sus cortes corporales y la solicitud de golpes y heridas que realiza a Walter Klemmer.

Erika deja al descubierto a una sociedad que –como se ya se mencionó– se esfuerza en definir e identificarse a partir de las artes y la altura moral, pero que en el fondo y de forma solapada, disfruta de aquellas prácticas que públicamente se censuran.

La utilización de este lenguaje permite también plantear una crítica y un cuestionamiento a lo político mediante una representación casi pornográfica de la sexualidad y del consumo de los cuerpos, que se vuelven objeto de la violencia. En este caso, Erika y su cuerpo son objeto de la violencia, tanto autoinfligida como por su madre, y posteriormente por Klemmer. Además, esta escritura cuestiona instituciones como la maternidad y la

feminidad, en una relación directa con la crítica feminista que se planteó se encuentra en la novela, mediante personajes que viven la contradicción entre el mandato social y lo que sucede en lo privado.

Las escenas de dolor, que causan horror en quien las lee, son narradas de forma que se resalte algo de lo inaprensible del sexo y de la violencia, como una experiencia estética en la cual se representa algo que va más allá de lo explícito y que convierte estas escenas de dolor en algo que roza lo hermoso de una narrativa de lo humano.

La presencia del ojo que todo lo mira es lo que da cuenta de esta experiencia estética. Ya sea Erika mirando su cuerpo frente al espejo, mirando pornografía o a parejas teniendo sexo en el parque, es el ojo de quien narra la novela que transforma las escenas en el lenguaje adecuado para provocar algo en quien lee.

Recepción, traducción y publicación: La Pianista dentro y fuera de Austria.

Como se mencionó, la novela surge en el contexto de la década de los 80's, con el resurgimiento de la ultraderecha alemana de fondo y los nuevos movimientos feministas, lo que pone en discusión el pasado de Austria. Un contexto y clase política con los cuales Jelinek tiene fuertes disputas al encarar públicamente este pasado y cuestionar las propuestas políticas conservadoras, lo que resultó en una prohibición de sus obras en los teatros públicos de su país (El Mundo, 2016).

La Pianista no fue la excepción y se recibió con la misma polémica que rodea a Elfriede Jelinek. Sin embargo, esta crítica sobre la novela se magnifica en 2004 cuando le asignan el premio Nobel de Literatura, el cual es tomado para discutir sobre la particularidad

de su escritura y la narración de temas socialmente censurados. A esta discusión, según Gómez (2010), se sumó la dificultad de traducir sus obras debido a los juegos lingüísticos, dobles sentidos, la descripción de la violencia y la crítica social, lo cual también le impidió posicionarse fuera de Austria.

Después de la película de Michael Haneke en el 2001, la novela tuvo cierto repunte en la crítica, que resaltó su carácter controversial. Tras la aparición de la película, un morbo relacionado con los posibles datos autobiográficos de la novela. La película evidenció el texto, a su autora y a la representación de la violencia que se ha asociado a Jelinek.

Este escenario que se da alrededor de Jelinek parece brindar las condiciones para pensar la escritura de las mujeres como un discurso que cuestiona el orden político, no solamente en la tradición alemana sino fuera de este. Es la evidencia de que los textos pueden leerse como críticas constantes al orden social.

Escribir y ficcionar la experiencia de las mujeres en la literatura posee una función política, que se manifiesta en la novela en la posibilidad de narrar la vida de la protagonista desde una puntualización en el dolor y en una lejanía del ideal de feminidad construido alrededor del cuerpo y la existencia de la mujer. Recurrir a un lenguaje explícito para narrar y describir escenarios de violencia es un elemento poco utilizado por escritoras y que genera controversia alrededor de la validez de dicho lenguaje para comunicar y posicionar la crítica en el arte.

Esto ha hecho que la novela salpique no solo en su país por la crítica a la historia y la política de Austria, sino que fuera de este por el peso de su escritura. No es casualidad que

pasaran 21 años antes de que se tradujera al español y que se convirtiera en una obra literaria que por años se leyera dentro de los límites y del habla alemana.

Puntualizaciones finales sobre la lectura filológica.

La escritura de Elfriede Jelinek parece ser el resultado de una historia convulsa en relación con lo político y en un momento histórico en el que Austria intenta reconstruir su identidad a partir de un pasado del cual como país y comunidad tienen orgullo. *La Pianista* hace representación de la tradición cultural de Viena, en donde, la música cobra sentido como base de su identidad. Esto parece ser que se vive en ocasiones como una imposición, que ha impedido la construcción de otra identidad para Austria, propia de su tiempo y que permita resignificar y reconstruir su historia y su pasado.

Esta imposición se evidencia no solamente en este esfuerzo por ver la identidad de un país alrededor de la cultura, sino que al hacer un recorrido por los músicos citados en la novela, se da cuenta de cómo en su mayoría asumieron la música como un mandato o imposición, tanto de sus familias como de la sociedad. Este mandato se enmascara en las artes como la ocupación más prestigiosa a la que una persona austriaca puede dedicarse.

La Pianista ha estado durante años en el lugar del enigma. Su dificultad de lectura, las particularidades de escritura y los temas tratados han generado que dicha novela –y las obras de Jelinek en general– no sea difundida y las que han logrado visibilizarse han sido blanco de duras críticas. Esto la ha llevado incluso a tener conflictos políticos con figuras de su país, a que sus obras sean censuradas o a que ella misma haya rechazado recoger el Premio Nobel, premio que además los medios mencionaban no se merecía.

Perteneciendo a una generación de mujeres que retoman las artes, en particular la escritura, Jelinek lleva la cotidianidad de su país a la literatura y, con esta, muchos autores dicen que lleva también al arte la crítica a la sociedad austriaca, a las instituciones y mandatos políticos y a la propia historia de su país. Pone en entredicho las bases artísticas que se dice estructuran a Austria, lleva la pregunta a las bases moralistas e hipócritas de su sociedad y el efecto que estas tienen en los sujetos.

El lenguaje utilizado se puede tomar incluso como una ruptura con lo tradicional de la escritura, en la cual, se dirige directamente a escenas de violencia y las describe con total explicitud y detalle. Esta forma cruda de describir situaciones de violencia y dolor en la novela, se asocian principalmente a aquellos momentos en los cuales se describe el corte corporal que la protagonista realiza en su cuerpo y en la reconstrucción de imágenes sobre la fantasía masoquista que posee Erika respecto a su alumno Walter Klemmer.

El corte corporal se convierte así en el signo y elemento que más destaca en la novela. Este será el siguiente elemento a analizar y estudiar en la novela. Retomando este como signo y el cómo aparece en la novela, es decir, sus respectivos giros.

III.II Lectura Semiótica: El cuerpo cortado, cuerpo imaginado

“Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha” (p. 151)

El Erotismo, Georges Bataille

Como mencionó, en *La Pianista* el elemento que atraviesa más profundamente al leerla son los cortes que Erika realiza sobre su cuerpo, razón por la cual se eligió dar seguimiento a este como signo. La protagonista realiza estos cortes con diferentes objetos,

desde navajillas de afeitar hasta instrumentos domésticos como prensas para tender la ropa o alfileres. De esta forma y en concordancia con la pregunta de investigación, se realizó una lectura semiótica de las citas en donde aparece de textualmente el corte corporal, pero también aquellas en las cuales se hace referencia a este y a las diversas formas en las que Erika alcanza este corte.

Desde el inicio de la novela se encuentra en Erika a una mujer que utiliza diversos medios para herirse a sí misma, causarse dolor o bien, hacerlo a los demás. Cualquier espacio o escenario que escape a la mirada materna –a excepción de cuando es la madre quien la daña– está destinado para estos efectos, cambiando constantemente el cómo se realiza este corte, accionándolo ella sobre su propio cuerpo y haciendo una petición para que se otro quien lo haga. Esta petición incluye un tercero: Walter Klemmer.

Es necesario precisar que no se toma únicamente como corte aquellos que Erika realiza con una navajilla o cuchillo sobre su cuerpo, sino otras formas en las que se podría decir ella marca su piel por medio de una lesión, considerándose como una posibilidad de escritura en su cuerpo.

A partir de lo anterior, se encuentran caracterizados dos mecanismos mediante los cuales Erika realiza un corte en su cuerpo: aquellos donde ella misma corta su cuerpo y aquellos en los que ella consigue que el otro realice este corte. Este segundo se ve principalmente en la escena de violación¹⁵ de Walter hacia Erika, en la cual la sangre que

¹⁵ En la novela, la protagonista pide a Walter Klemmer mediante una carta ser violada y sometida por él, para estos efectos, ella detalla una serie de indicaciones y condiciones. La escena de la violación se nombra como tal y se da bajo las condiciones de Walter.

brota de su cuerpo producto de los golpes tienen una representación de importancia y marcan su cuerpo.

En concordancia con el orden en el cual aparecen los pasajes sobre el corte corporal, se inicia hablando sobre los cortes que son realizados por ella misma. Posteriormente, se retomará desde la búsqueda de alguien más que lo inflija que no sea ella misma o su madre, para, hacia el final de la novela regresar a cortar ella misma su cuerpo.

La primera función del corte: Erika fluye, Erika corta su cuerpo.

El primer pasaje en el cual se narra una escena de Erika cortando su cuerpo aparece en las páginas 47 y 48 de la novela. Ese pasaje muestra elementos importantes asociados a Erika y sus cortes. En esta cita en particular es una niña o está entrando a la adolescencia, el detalle no es claro, sin embargo, en los párrafos previos se describe una interacción entre ella y su primo, en la que se utilizan palabras para referirse a ella como “niña” o “muchacha” (Jelinek, 2004, p. 46).

A este primer corte le antecede de forma implícita que ella siente alguna atracción sexual al ver a su primo en ropa de baño durante unas vacaciones, lo que se acompaña del sentirse desplazada de las actividades y espacios propios de las personas de su edad, pues su madre y su abuela no le permiten salir a divertirse con los demás jóvenes, sino que la obligan a estudiar piano.

A este primer corte antecede la presencia de su primo en la casa en la cual vacaciona con su madre y su abuela. El texto menciona que su primo llena la casa de vitalidad, asociando esta vitalidad al hecho de que “Chavalote” –como le llaman– es hombre y los

hombres llenan de vida el espacio. La cita dice lo siguiente: “Chavalote reaparece mucho más tarde. Reina el silencio de la noche, sólo el ruiseñor junto al arroyo. Los demás juegan a las cartas en las gradas del balconcillo. Las mariposas revolotean torpemente en torno a la lámpara de petróleo. Ella no se deja atraer por un haz de luz. ELLA está sentada sola en su habitación, separada de la masa que la ha olvidado porque es un peso liviano. No ejerce peso sobre nadie.” (Jelinek, 2004, p. 47).

A partir de lo anterior se acentúa la diferenciación entre Erika y los demás, entre ella y el disfrute. Chavalote aparece como una figura que representa la vitalidad a la cual Erika no puede acceder, haciendo énfasis en que es olvidada por los demás y esto le da un espacio a solas, soledad que durante la mayor parte de la novela estará asociada a la realización del corte.

Primeramente, se habla de Erika, cómo está ella, dónde está y muy importante, quién es ella para los otros o en función de los otros. “No ejerce peso sobre nadie” (Jelinek, 2004, p. 47), casi en el lugar de la no importancia y la anulación, no hay presencia más allá de su lugar en la música. La diferenciación de espacios ocupados, mientras los demás juegan a las cartas, Erika está sola en su habitación.

Acto seguido aparece el primer corte:

“De un paquete con muchos envoltorios saca una hoja de afeitar. Siempre la lleva consigo, donde quiera que vaya. La hoja de afeitar ríe como el novio ante la novia.

“ELLA prueba cuidadosamente el filo, es tan cortante como debe ser una hoja de afeitar. Empuja varias veces la hoja en el dorso de la mano, pero no con tanta fuerza

como para cortarse los tendones. No siente dolor. El metal penetra como en un trozo de mantequilla.” (Jelinek, 2004, p. 47)

En esta se recurre nuevamente lo masculino como elemento de vitalidad (aparece primeramente en la figura de Chavalote); pero, además, se hace una comparación entre este y la hoja de afeitar que utiliza para cortar su cuerpo con la frase: “la hoja de afeitar ríe como el novio ante la novia” (Jelinek, 2004, p.47). Recurre, también, a una forma de vínculo entre dos personas, en este caso un hombre a una mujer. Esto tiene relación con algo que desde antes de que aparezca el primer corte se menciona en la novela: a Erika no se le está permitido tener relaciones con hombres, pues eso la distrae de su profesión como artista, pero se intuye, que esta prohibición va más allá y se asocia a una prohibición específica de lo sexual.

La introducción del tema del límite en esta cita es un elemento fundamental –se verá presente en el transcurso de la novela y en relación con el signo– en función del corte. Como bien se menciona, Erika conoce los límites de su cuerpo, ella prueba el filo de la hoja de afeitar y que sabe exactamente con cuánta fuerza y cuántas veces puede cortar, de forma que no se ponga en riesgo su vida, tampoco sus tendones y manos, esenciales para tocar el piano.

La mención al dolor es esencial como característica presente en la novela y que se encuentra asociado al corte, Erika no siente dolor cuando se corta y esto será una constante, no siente dolor, tampoco alguna otra sensación relacionada a su cuerpo.

“Por un instante, en el tejido de la piel aparece una ranura como la de una hucha, y acto seguido brota la sangre que hasta el momento permanecía retenida con esfuerzo detrás de las compuertas. En total son cuatro cortes. Con eso basta, de lo contrario se desangraría.” (Jelinek, 2004, p. 47)

En este fragmento encontramos de forma explícita el conocimiento sobre el límite de su cuerpo, le basta con cuatro cortes ante el riesgo de desangrarse. La comparación del corte con una hucha –alcancía– es muy interesante, pues, al igual que una alcancía, el cuerpo de Erika retiene, en este caso su sangre. El corte le permite a esa sangre salir y fluir, de esta forma, el objeto con el cual se corta, la navajilla, se trata con particular cuidado y se guarda de la misma manera, casi como un tesoro, un objeto preciado,

“Limpia la hoja de afeitarse y la guarda. La sangre de color rojo claro de las heridas brota y corre y lo mancha todo a su paso. Brota tibiamente y sin hacer ruido, no es molesto. Es muy líquida. Fluye sin cesar. Lo tiñe todo de rojo. Cuatro ranuras de las que brota constantemente. En el suelo y también sobre las sábanas se reúnen las cuatro vertientes formando una corriente. Guíate solo por mis lágrimas, pronto te acogerá el pequeño arroyuelo. Se forma un pequeño charco. Y sigue fluyendo. Y fluye y fluye y fluye y fluye.” (Jelinek, 2004, p. 47-48).

Esta sangre que fluye por medio del corte, cuando antes se encontraba retenida. Con este fluir Erika parece verse reabsorbida, fluye junto con esos cuatro hilos de sangre que forman una corriente y Erika se deja fluir con su sangre, para ser “acogida” en este arroyuelo que se forma. Este fluir parece no acabar y no solamente es el final de la cita y del párrafo, sino también del capítulo en el cual se encuentra, por lo que parece indicar que Erika se pierde en este fluir.

Erika realiza los cortes en soledad, cuando nadie la ve y cuando su madre no puede limitar o determinar lo que ella hace con su cuerpo. Esta soledad a la que remite este primer corte indica la importancia de la mirada en la realización de estos cortes, señala un

saber respecto a su espacio, a la mirada del otro, a la construcción de un momento esencial en el cual realiza el corte y, con este, se construye posteriormente una imagen y una representación.

La apropiación de su cuerpo está coartada por la mirada materna, solo puede ser tomado por sí misma en ausencia de la mirada materna, sus manos por ejemplo deben siempre estar visibles porque están destinadas a tocar el piano: “Erika no siente nada y jamás tiene la posibilidad de acariciarse. La madre duerme en la cama vecina y observa las manos de Erika. Las manos han de practicar y no andar por ahí como las hormigas por debajo de la sabana y pasar por el frasco de la mermelada. Tampoco siente nada cuando se corta o se pincha” (Jelinek, 2004, p. 56).

Lo anterior, surge en uno de los momentos en los que Erika se encuentra en una cabina de *peep show* a la cual asiste a mirar fotografías y escenas pornográficas. Justo cuando Erika se encuentra dentro de esta cabina recuerda el corte sobre su cuerpo. Estas visitas al *peep show* también son una forma de escapar a su madre al mismo tiempo que lleva su cuerpo y su mirada a lugares asociados a los hombres extranjeros y a la inmoralidad sexual, asociando el corte a la prohibición.

Se retoma dos elementos que están presentes en la narración del primero: la soledad que implica escapar a la mirada materna y la ausencia de dolor en el cuerpo de Erika. La madre se plantea en esta cita como la vigilante del cuerpo de Erika –centrada en sus manos que deben estar dedicadas a la música–, es quien decide qué pasa con su cuerpo, casi como si fuera la dueña del cuerpo y las sensaciones de su hija.

El dolor en este caso aparece en la forma de una ausencia: no siente dolor cuando se corta o pincha; pero, además, se menciona que no siente. Este no sentir se asocia a la imposibilidad de acariciarse, con lo cual se retoma también el elemento sexual que de alguna forma estaba presente en lo que precede al primer corte: la atracción sexual por su primo.

Este punto, que remite a lo sexual y que se asocia a lo placentero, al hacer una comparación entre “acariciarse” con las hormigas que llegan al frasco de la mermelada, es algo que se le es negado. Aquí se recuerda aquella posible relación entre el deseo, el disfrute y la imposibilidad de acceder a este, como algo que la lleva al corte. El recuerdo de este corte surge cuando ve fotografías con contenido sexual. “Pero Erika no quiere tomar parte en ninguna parte, ella solo quiere mirar” (Jelinek, 2004, p. 56), se dedica a explorar lugares asociados a las prácticas sexuales, en donde su acercamiento al sexo llega hasta el punto de oler un pañuelo cargado de semen de un desconocido. En la primera cita también se encuentra esta imposibilidad de acceso placer en tanto, ella está sola y corta su cuerpo, afuera están los demás jugando a las cartas y divirtiéndose. Ella siempre separada.

Así, sus manos no están hechas para el disfrute sino únicamente para tocar el piano. En aquellos momentos en los que Erika logra utilizar sus manos para buscar sentir algo en su cuerpo o disfrutar de él, se hace los cortes o heridas. Busca sentir algo, sin embargo, no siente.

Los objetos en esta cita también son importantes, pues ya no habla únicamente del corte con una navajilla, sino que introduce otras formas de cortar su cuerpo, como pincharse. Ambos objetos son, al igual que en el primero, el medio por el cual Erika busca sensaciones en su cuerpo. En la siguiente cita se menciona el origen de la navajilla, con lo que se introduce

dos elementos que anteriormente no se encontraban relacionados al signo: el padre y el corte en sus genitales.

“Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne. Siempre está esperando el momento de poder herirse sin ser observada. Apenas suena el picaporte, va en busca de la cuchilla multiusos de su padre, su pequeño amuleto. Le quita el envoltorio dominguero de cinco capas virginales de plástico. Es hábil en el manejo de cuchillas; mejor o peor, tiene que afeitarse al padre, esa blanda mejilla paterna bajo una frente completamente vacía a la que no enturbia ni una sola idea ni se enreda en voluntad alguna. La cuchilla está destinada a SU carne. Esta planchita delgada, elegante, de acero azulado, flexible, elástica. Se sienta con las piernas abiertas frente al espejo de aumento que se usa para el afeitado y realiza un corte que agranda la abertura que constituye la puerta al interior de su cuerpo. Entre tanto ha ganado experiencia, de modo que el corte con la cuchilla no le causa dolor; sus manos, sus brazos y piernas se han usado muchas veces para estos experimentos. Su pasatiempo es precisamente hacerse cortes en el propio cuerpo” (Jelinek, 2004, p. 89-90).

Desde el inicio de la novela se marca la ausencia del padre, se dice que “el padre cedió de inmediato el bastón de mando a la hija y desapareció de la escuela. Erika aparece, él desaparece” (Jelinek, 2004, p. 7). Con esto, deja a Erika en una relación única en la que solo existen ella y su madre, lo que posibilita el control que ejerce la madre sobre su hija.

En este párrafo, extraído de las páginas 89-90, se retoma el tema de la mirada y la soledad ligada al signo, el corte se realiza cuando no puede ser observada por nadie más,

como una forma de encontrarse consigo misma. Este corte por primera vez -aunque antes tenía cierto carácter implícito- se nombra como voluntario y como uno que se realiza en su propia carne. Esta enunciación de propiedad sobre su carne en relación con la soledad excluye a los otros de lo que ocurre cuando corta su cuerpo.

El objeto en este corte cobra tiene una particularidad, no solamente porque con la navajilla se introduce el tema del padre sino porque esta se toma como un tesoro “un pequeño amuleto” (Jelinek, 2004, p. 90). La navajilla se presenta como portadora de la suerte o del beneficio, casi como un objeto mágico que además es delgada, elegante, flexible y elástica, por este motivo es que quizás la guarda con tanto cuidado y esfuerzo.

El manejo que menciona en esta cita sobre la navajilla remite al tema del límite y del saber preciso sobre dónde y cuándo cortar, aspecto también presente en el primer corte. Su habilidad para el uso de este objeto le permite cortar su cuerpo y afeitar al padre, quién, a diferencia de Erika, cuando usa la navajilla en su propio cuerpo, aparece como un ser desprovisto de voluntad¹⁶. Así, la voluntad aparece dos veces de distinta forma, una en la voluntad de Erika de cortarse, otra en la ausencia de voluntad del padre.

El espejo como elemento también es novedoso, le permite a Erika observar aquellos lugares donde a simple vista le es difícil llegar y donde su habilidad con la cuchilla no es suficiente. Es además la posibilidad de visibilizar la abertura al interior de su cuerpo, abertura que se agranda con el corte, aspecto que también aparece hasta este momento. El espejo es

¹⁶ Del padre de Erika se menciona que está en un hospital psiquiátrico, de allí que se asoció con la falta de voluntad.

un objeto de control del corte, pero además, la introducción de la construcción del cuerpo de Erika y su corte como imagen y, con esta, de la representación.

La dicotomía entre dolor y placer está presente. Se reitera en esta que Erika no siente dolor cuando se corta y que su cuerpo y sus manos están destinadas al corte, el cual califica como un experimento; pero, además, compara con un pasatiempo, ubicando el corte corporal del lado del placer.

Por primera vez este corte se plantea como una abertura en el cuerpo; pero como una abertura que es una puerta al interior. Este pasaje del corte como una posibilidad de acceder a algo de su cuerpo que está en su interior constituye la forma en la que el signo hace el primer giro: la búsqueda de una separación.

Primer giro: Erika abre espacio en su cuerpo.

En la última cita se menciona al corte como la posibilidad de separar aquello que ha estado unido y de acceder al interior de su cuerpo. Sus genitales, lugar del cuerpo en el cual se realiza este corte, se convierte –en correspondencia con una función anatómica– en una entrada y salida de su cuerpo, un acceso al interior:

“Al igual que la cavidad bucal, tampoco esta entrada y salida de su cuerpo puede considerarse hermosa, pero es necesaria. Ella se entrega plenamente a sus propias manos, lo que en todo caso es mejor que entregarse a las manos de otro. Tiene el control en sus manos, y sus manos tienen sensibilidad. Sabe exactamente con cuánta frecuencia y en qué profundidad. Tensa la abertura desde la tuerca que sostiene el

espejo y aprovecha la oportunidad para hacer el corte. Rápido, antes de que llegue alguien.” (Jelinek, 2004, p. 90).

En esta cita aparece nuevamente el uso de sus manos, su cuerpo únicamente ha estado manipulado por ella misma y su madre. En este caso, Erika prefiere hacerlo con sus manos que entregarse a las manos de otra persona, esto tiene relación con la soledad asociada al momento de realizar el corte, sin embargo, en esta cita introduce como elemento la rapidez con la que debe realizarlo, antes de que aparezca alguien, manteniendo la lógica de escapar a la mirada de su madre, quien es la que vigila su cuerpo y sus manos.

El espejo como objeto que acompaña el corte aparece nuevamente. Erika refleja su cuerpo en el espejo, principalmente, aquella zona que está destinada al corte. El espejo mantiene el reflejo del propio cuerpo y permite a Erika observar el corte; pero también su imagen en un “antes y un después” de realizar este corte. Este punto es la introducción del corte y del pasaje de la imagen a la representación. Hay un antes y un después de este corte que se sostiene por la mirada de Erika.

De esta forma encontramos elementos que forman parte de un “antes” de introducir la navajilla con la que cortará su cuerpo. Inicia por la soledad y el escape a la mirada y utiliza el espejo no solo como medio para observarse sino como un apoyo para tensar la piel que debe cortar con sus manos.

Como se puede leer en esta cita, las manos realizan el corte; pero, también, son las manos la forma de medir la fuerza, la profundidad. El control está en ellas. Las manos como elemento cambian en este corte, ya no son únicamente el medio de controlar el corte, sino que se menciona que sus manos tienen sensibilidad. En otros momentos de corte se había

dicho que su cuerpo es un cuerpo insensible, tanto al placer como al dolor, proponiendo una fragmentación a nivel sensible y a nivel estético, en la figura de una mujer que siente y se reconstruye por medio del dolor y el corte en su cuerpo,

“Con escasos conocimientos de anatomía y con aún menos fortuna, el acero ataca y penetra allí donde ella piensa que ha de haber una abertura. Se abre, se sorprende por la transformación y mana la sangre. La sangre tiene un aspecto extraño, pero no mejora con la costumbre, tampoco esta vez siente dolor. Sin embargo, SE corta en el lugar equivocado y separa lo que Dios Padre y la Madre Naturaleza han unido con tanto afán. El ser humano no debe intervenir y ello comporta una venganza. No siente nada.” (Jelinek, 2004, p. 90)

Este fragmento de la novela supone el giro del signo, al plantear elementos asociados al corte que no estaban anteriormente. En primero lugar, encontramos una caracterización del acto de cortar su cuerpo por medio verbos que se leen más violentos que los anterior, los en los cuales utiliza acciones como “se corta” o “se hiera”. Para este momento se utiliza el verbo “cortar”; pero, también, se dice que Erika “ataca” su cuerpo. En este punto el corte supone directamente una acción violenta contra su cuerpo, un ataque.

Se encuentra también este corte no solamente en un lugar particular como sus genitales, sino que es en este lugar en el cual Erika cree que debe haber una abertura, planteando este como un intento de separación, de abrir un espacio donde no lo hay. Esta abertura, además, conlleva un elemento de novedad y de transformación que va en contra de un mandato superior y divino, parafraseando, ha separado “lo que Dios Padre y la Madre Naturaleza han unido con tanto afán” (Jelinek, 2004, p. 90 y que el ser humano no debe intervenir en esto. Esta intervención y el desafío de este mandato conllevan a la venganza,

aspecto que tampoco antes estaba presente, a pesar de que la narración de los cortes anteriores contiene implícitamente la culpa como elemento (al sentir deseo sexual por su primo, por ejemplo). Con esto, el acto de Erika provocará consecuencias, las cuales también se llevarán a su cuerpo.

El límite y el control con el cual se realiza el corte también suponen un cambio en este corte, pues se menciona que Erika se equivoca y corta precisamente ese lugar que por naturaleza debe estar unido. De este espacio brota una sangre que, por primera vez, se dice tiene un aspecto extraño, con lo cual se da a entender que este no siempre el aspecto. Tampoco cambia el hecho de que no siente dolor cuando se corta.

Estos elementos sorpresa tienen relación con el giro del signo, el cual propone no solamente un intento de separación, sino que con este espacio que se abre y con esta separación se introduce la novedad y la sorpresa, el no reconocimiento. En el siguiente fragmento se leen estos elementos:

“Por un instante las dos caras de la carne cortada se miran sorprendidas ya que, de pronto, en medio de ellas ha surgido este espacio que antes no existía. Durante muchos años compartieron penas y alegrías y ahora ¡esta separación! En el espejo las mitades se ven invertidas, de modo que ninguna sabe qué mitad es. Enseguida brota abundante sangre. Las gotas de sangre aparecen, fluyen y se mezclan con sus compañeras formando un auténtico hilo. Después, cuando se unen los hilos de sangre, lo que corre es un flujo rojo, homogéneo y tranquilo. De tanta sangre, no ve qué es lo que ha cortado (Jelinek, 2004, p. 91)”.

Este espacio deja a las dos mitades de su piel en un desconocimiento y a su vez en un re-conocimiento, casi como si personificara cada una de ellas. Se refiere a que ninguna de

ellas sabe qué mitad es. El espejo es el objeto que refleja estas dos mitades que son observadas por Erika. Surge un espacio que antes de esta separación no existía y con este brota la sangre del cuerpo de Erika que vuelve a ser un charco que fluye y envuelve a Erika como en el primer corte, este flujo de sangre –que además es tranquilo– reabsorbe tanto que no le permite a Erika ver lo que ha cortado a pesar de que es su cuerpo.

“Es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno. En eso no había pensado, ahora ya no podrá controlar la línea del corte, tal como se haría con el corte de un vestido, en el que cada una de las líneas de puntos o de pequeños trazos es marcado con un rodillo para conservar el control y tener dominio de la situación. Por lo pronto ha de detener la sangre y en este proceso siente miedo. El bajo vientre y el miedo son dos aliados de confianza que ya conoce bien, siempre aparecen juntos. Cuando uno de estos dos aliados se presenta sin previo aviso en su cabeza, sabe con certeza que el otro no puede estar lejos. La madre puede controlar si por la noche ELLA tiene las manos sobre la manta, pero para conseguir el control sobre el miedo tendría que abrirle la tapa de los sesos a la niña y raspar personalmente ahí el miedo.”
(Jelinek, 2004, p. 91)

La sorpresa y la novedad sobre su cuerpo por medio del corte se reiteran con la afirmación de que su cuerpo le resulta totalmente ajeno. Lo que surge con el corte y la novedad que lo acompañan señala un enigma sobre su cuerpo, enigma que le recuerda a las dos caras de su piel cortada cuando no se reconocen en la separación.

Con esta sorpresa, el control sobre su cuerpo y el corte se ve disminuido. Compara su cuerpo con un vestido, en el primero no puede controlar el corte como se podría hacer con coser un vestido. Esta comparación sobre el corte con coser un vestido señala textualmente

la posibilidad de controlar y dominar la situación; pero, además, coser implica construir algo a pesar de cortar la tela. Esto no se plantea como posible con el cuerpo de Erika.

El miedo acompaña por primera vez el corte ante la necesidad de detener la sangre, lo que no aparece tan claramente, a pesar de que se le menciona, es la relación que tiene el miedo con el bajo vientre. Sin embargo, parece ser que indica una relación con el placer, pues inmediatamente menciona la imposibilidad de la madre de tener control sobre el miedo de su hija, a pesar de poder controlar sus manos por la noche.

Abrir el cuerpo de Erika, ya sea sus genitales o la tapa de los sesos, para acceder a algo que es imposible de observar y de controlar tiene relación con el enigma de su cuerpo, su interior y un límite al control. Este límite sobre el corte que aparecía de forma muy clara en el giro anterior se ve coartado en este, lo que supone que hay algo que no puede ser controlado ni por la madre ni por ella misma, a pesar de que su cuerpo parece haber estado tomado por su madre y de que sus manos se emplean como forma de controlar su cuerpo y de acceder a él. De esta forma Erika no puede controlar el corte, pero la madre no puede controlar el miedo ni tampoco a qué se destinan sus manos, aquellas que deberían dedicarse únicamente a la música.

Cortar una parte de su cuerpo tiene un efecto de descubrimiento, algo de lo desconocido para ella, diferente a aquello a lo que antes estuvo unida desde siempre. Esto puede verse en la metáfora que utiliza para describir como el corte deja en su piel dos caras que por primera vez se ven, producto de este espacio que deja el corte.

Así el corte posee también un efecto de descubrimiento, mediante este surge algo en el lugar donde anteriormente no lo había. Paradójicamente, esta novedad aparece por quitar

algo, por abrir un espacio y con el vacío que se genera. Para Erika su cuerpo es un enigma y hace de este enigma una imagen, una representación que a su vez dice algo.

Segundo giro: Erika y el enigma sobre su cuerpo, el corte como medio de descubrimiento

Como se mencionó, el corte en Erika introduce un efecto de descubrimiento a partir de la posibilidad de generar un vacío y un espacio. Este espacio está asociado a la separación de su madre, quien controla y vigila su cuerpo. De esta forma, el signo gira de un corte que se realizaba en soledad y que indicaba la imposibilidad de Erika de sentir con este dolor a un corte que plantea una posibilidad de separación de la madre.

El siguiente giro del signo se encuentra ligado al enigma sobre sí en Erika, el efecto de descubrimiento en el corte,

“El hombre debe de tener la sensación de que la mujer le oculta algo decisivo en cuanto al desorden de sus órganos, piensa Erika. Precisamente lo que oculta, estos últimos resquicios, incita a Erika a buscar constantemente lo nuevo, lo más profundo, lo prohibido. Ella anda siempre detrás de una perspectiva nueva e insospechada. Su cuerpo jamás ha delatado sus misterios, ni siquiera en la posición con las piernas abiertas frente al espejo de afeitarse, ¡ni a su propietaria! Del mismo modo, los cuerpos en la pantalla lo contienen todo: tanto para el hombre que quiere echar un vistazo a la oferta en el mercado de las mujeres, aquello que él aún no conoce, como también para Erika, la observadora hermética.” (Jelinek, 2004, p. 111-112)

El corte tiene una función develadora del enigma. En los dos giros anteriores el corte no cumple en totalidad la función develadora sobre su cuerpo, por lo que la deja siempre con una pregunta sobre este. Esta pregunta sobre el interior de cuerpo se introduce en este giro.

Desde la página 89 la pregunta sobre su cuerpo se comienza a esbozar, cuando se refiere al corte en sus genitales como “entrada y salida” de su cuerpo. Posicionando también esta pregunta desde la mirada masculina, introduciendo otra mirada que no es la materna.

Esto que Erika piensa debe ser un enigma para el hombre es su propia incitación para buscar lo nuevo, profundo y prohibido sobre su cuerpo. Esta caracterización de su cuerpo como prohibido y del corte como forma de acceder a ello también es una función del signo que no estaba presente anteriormente.

La mirada toma una nueva función en este corte, ya no solamente como la pantalla que se recuerda, en la cual Erika ve mujeres desnudas buscando observar todo, sino buscando ella frente al espejo con las piernas abiertas esta nueva perspectiva. Menciona que a pesar de ser su propio cuerpo nunca le ha revelado sus misterios, busca ser la mujer de la pantalla que lo tiene y lo muestra todo, tanto para el hombre como para ella misma.

No es casual que se diga de Erika que es una “observadora hermética”, pues su cuerpo no le dice nada de su interior, de sus órganos. Virar el corte hacia la mirada masculina tiene una función particular en esta cita de la página 111, pues permite hacer un pasaje a Erika desde su propia mirada hacia la mirada del otro, en quien también busca resolver el enigma de su cuerpo.

Tercer giro: Erika se convierte en imagen.

En Erika la búsqueda se asienta siempre sobre la mirada, ya sea ella observando a otros u observando su propio cuerpo; huyendo de la mirada materna cuando hace de su cuerpo

una imagen o representación por medio del corte y del dolor. Siempre marcando los límites de su cuerpo.

En la novela, la búsqueda de este reconocimiento por medio de la mirada de un otro que no es la madre es depositada en Walter Klemmer, un alumno de Erika en el Conservatorio de Viena. Este hombre, menor que ella y por quien siente atracción, se convierte en la persona que podría cumplir sus fantasías de ser atada, golpeada y amordazada, en otras palabras, llevar su cuerpo al límite del dolor. Sin embargo, Klemmer, quien también se siente atraído por Erika y a quien le profesa amor, se niega inicialmente a sus peticiones, lo que lleva a al límite de su cuerpo.

Con estos cortes el signo gira y pasa de un lugar de placer y de disfrute a ser cortes de dolor, mediados por la soledad y el rechazo del ofrecimiento de Erika. De esta forma, Erika convierte su cuerpo en una imagen del dolor.

“Erika busca su misteriosa cajita de los tesoros y revisa su rico contenido. Aquí se acumulan tesoros que Walter K. ni siquiera alcanzó a ver porque destruyó prematuramente la relación entre ellos con sus insultos. ¡En cambio, para la mujer, las cosas no hacían más que empezar! Cuando ella por fin estaba dispuesta, él se retiró a su concha. Erika selecciona las pinzas para la ropa y, después de titubear un instante, los alfileres, una buena cantidad de alfileres que va sacando de un recipiente plástico.” (Jelinek, 2004, p. 253).

Se retoma aquí los objetos que Erika utiliza para cortar su cuerpo como misteriosos tesoros, que ofreció a Klemmer y este rechazó, destruyendo la relación entre ellos. Los objetos también cambian con este corte, ya no es la navajilla de afeitar del padre, sino que son objetos de uso doméstico y cotidiano, como pinzas de ropa y alfileres multicolores. Estos

alfileres multicolores aportan a la creación de una imagen del cuerpo de Erika, convirtiéndose en un conjunto de colores junto a los moretones que quedan en su piel.

“Con lágrimas, Erika se aplica en el cuerpo las ávidas sanguijuelas, o sea, las multicolores pinzas plásticas para la ropa. Trabaja sobre los lugares a los que accede con facilidad, que después quedarán marcados con manchas azuladas. Llorando, Erika hostiga su cuerpo descompone su superficie. Rompe el ritmo de su piel. Se acribilla con utensilios domésticos e instrumentos de cocina. Fuera de sí, se mira y busca superficies sin cubrir. La piel tensa es perforada con alfileres. Esta operación, que puede tener consecuencias lamentables, lleva a que la mujer pierda el control y llore a gritos. Está completamente sola.” (Jelinek, 2004, p. 253)

Las pinzas de ropa se comparan con sanguijuelas que desangran a Erika y que provocan manchas azules sobre su cuerpo. Accede primero a los lugares de su piel que son más accesibles para luego cubrir toda su superficie, “descompone” su superficie. La soledad vuelve a ser protagonista de estos cortes, sin embargo, pasa de una soledad que ansía para poder cortar su cuerpo a una soledad dolorosa, en donde el llanto acompaña el corte, las punzadas con alfileres y los pellizcos sobre su piel con las prensas. El corte sigue teniendo un carácter violento y se compara con hostigar, romper, acribillar y perforar. Esta secuencia de acciones sobre su cuerpo permite descomponer la superficie y convertir a Erika en una imagen del dolor. Además, se menciona que “Rompe el ritmo de su piel” (Jelinek, 2004, p. 253) con las mismas manos con que lleva el ritmo de la música, rompe con el ritmo de su piel.

El límite y el control no son por completo dominio de Erika en este corte, si bien permanece el límite para no morir, en esta cita se reconoce que sus acciones pueden

desencadenar en algo lamentable, los cortes hacen que pierda el control y que “fuera de sí” busque espacios sin cubrir de alfileres para tensar y perforar. Haciendose énfasis, por primera vez en el llanto y en la soledad.

“Se pincha con alfileres que tienen cabezas de todos los colores, cada alfiler con una cabeza de un color propio. La mayoría de ellos salen enseguida. Por temor al dolor, Erika no se atreve a pincharse por debajo de las uñas. Diminutos moretones van cubriendo la pradera de su cuerpo. La mujer llora y llora, sola consigo misma. Después de un rato, Erika interrumpe su quehacer y se pone frente al espejo. Su imagen horada el camino hacia su cerebro con palabras de detrimento y de burla. Es una imagen multicolor. En principio, la imagen podría parecer alegre, si no se tratara de una situación tan triste. Erika está completamente sola. La madre sigue durmiendo profundamente al calor del licor. Con ayuda del espejo, Erika descubre un lugar vacío y lo ataca de inmediato con las pinzas y el alfiler y llora ininterrumpidamente. Con estos instrumentos mortifica en la superficie y hacia el interior del cuerpo.” (Jelinek, 2004, p. 253)

Los alfileres de colores permiten crear una imagen colorida en el cuerpo de Erika que hacen de ella una representación del dolor. Su piel se compara con una pradera que se va cubriendo de moretones y que Erika observa en el espejo. Este espejo ya no es entonces únicamente un objeto para ayudarse en la realización del corte en el lugar correcto y con la precisión adecuada, sino que se convierte en el medio para observar su imagen. Su imagen se convierte en escena de detrimento y burla; pero, también, de dolor. Erika por primera vez menciona temer a ese dolor que se acompaña de la soledad.

Erika busca atacar el vacío manteniendo el signo en relación con la búsqueda de una separación y un espacio, sin embargo, este vacío cambia y pasa de ser un vacío novedoso y deseado a ser atacado.

“Le corren las lágrimas y está completamente sola.

Después de un largo rato Erika se quita las pinzas para la ropa y los alfileres y los guarda cuidadosamente en su lugar. El dolor disminuye, las lágrimas disminuyen.

Erika Kohut va junto a su madre para acabar con su soledad.” (Jelinek, 2004, p. 254).

La cita anterior retrata una vuelta con violencia hacia sí misma posterior al rechazo de Klemmer. Este rechazo, parece introducir una soledad que es dolorosa para Erika, lo que la deja a merced del sufrimiento, del dolor y de su madre, que ante el rechazo es la única que le otorga un lugar.

Erika cataloga sus instrumentos de corte como un tesoro, otorgando estos un carácter de misterio y de ocultación al igual que su cuerpo. Por eso los instrumentos que utiliza para cortar y marcar su cuerpo son considerados tesoros, pues aparecen como la vía de acceso a este misterio sobre su cuerpo, por medio de la representación visual y el dolor que provocan estos objetos: marcas, moretones, cortes y brotes de sangre. Por medio de la mirada, Erika y accede por medio de la imagen de su dolor a una dimensión de su cuerpo para ella desconocida, que le indica, que seguirá estando sola, por lo que recurre nuevamente a la presencia de su madre .

Aunado a lo anterior, los moretones a Erika le permiten demarcar los límites de su cuerpo. Generan una imagen y una representación de sí misma que no logra tener en otros momentos, solo cuando marca su cuerpo: “diminutos moretones van cubriendo la pradera de su cuerpo” (Jelinek, 2004, p. 254) y “es una imagen multicolor” (Jelinek, 2004, p. 254).

El corte utiliza la misma vía y tiene el mismo efecto por el que Erika es reconocida por los otros: el dolor. El dolor es una forma de buscar la representación de su cuerpo. Esta posibilidad de existencia y esta soledad en el mundo se repiten en la última cita de la novela –justo al final– en la que ella corta su cuerpo tras un encuentro sexual con Klemmer, en el que es primero rechazada por él, para luego ser golpeada y violada por él, en un acto en el cual este se impone ante Erika, cambia las reglas y la penetra a la fuerza ante la petición de esta de no hacerlo, en una vuelta a los términos de la masculinidad y de su deseo.

Cuarto giro: Erika, de lo privado a lo público.

El último corte que se narra en la novela se da después de una escena en la que Walter Klemmer la golpea y la penetra a la fuerza, atendiendo la petición de violación que realiza Erika pero bajo los términos y las condiciones de Klemmer. En esta escena Erika no siente nada, por lo que le suplica a este que no la golpee, recibiendo como respuesta un recordatorio de su petición en la carta: la violación, la humillación y la violencia. Esto deja a Erika sumida en un profundo dolor físico, con una sensación de humillación frente a la mirada masculina, planteando para sí misma que es el día para aparecer en público con toda plenitud.

Erika se hiere finalmente frente al Conservatorio de Viena, de esta forma el contexto en el que se realiza este corte final plantea elementos que antes no habían estado presentes, dando un giro final a este signo: un pasaje de lo privado a lo público para Erika.

“Mira débilmente por encima del hombro hacia atrás. ¡El cuchillo ha de llegarle hasta el corazón! Le flaquean las fuerzas que necesitaría, su mirada se pierde y, sin un impulso de enojo o de ira o de pasión, Erika Kohut se hiere en un punto del hombro y comienza a sangrar. La herida no es grave, pero no debe entrarle suciedad ni infectarse. El mundo que no está herido, no se detiene. Los jóvenes han desaparecido

en el edificio, probablemente estarán ahí durante mucho tiempo. Un edificio linda con el siguiente. El cuchillo vuelve a la cartera.” (Jelinek, 2004, p.285)

Se repiten elementos presentes en los demás giros, dentro de los cuales la mirada permanece como esencial. Esta mirada pasa de estar centrada inicialmente en el escape a la madre a pedir ser mirada por Klemmer y, luego, a posicionar su corte frente a la mirada de otros en el espacio público: camina por la calle, se hiere frente al Conservatorio de Viena – lugar significativo para ella pues es donde imparte clases– y finalmente vuelve a casa.

Sin embargo, por primera vez se utiliza como objeto un cuchillo. Este objeto –que también es de uso doméstico–, es más grande, llamativo y podría llegar a ser más invasivo en su cuerpo que las navajillas y los alfileres. Es tomado de la cocina de su casa, con lo que vuelve al uso de objetos domésticos para cortarse.

Acá aparece nuevamente el tema del límite y el control, pues, a pesar de que mencione que el cuchillo ha de llegarle hasta el corazón, se inflige una herida sin gravedad por debajo del hombro. Señala, luego, que es una herida que debe cuidarse para no provocar daños o consecuencias mayores, como una infección. Con esto, se aclara que Erika no desea dañarse y que los límites de su cuerpo están claros.

“En el hombro de Erika se ha abierto un tajo; el delicado tejido se ha rasgado sin oponer resistencia. El acero penetrado, y Erika se va. No toma un transporte público. Se pone la mano sobre la herida. Nadie la sigue. Son muchos los que vienen en dirección contraria y la esquivan, como el agua al llegar a un barco encallado. No siente ninguno de los dolores terribles que esperaba que la asaltasen en cualquier momento. Alguien abre la ventanilla de un coche.” (Jelinek, 2004, p. 285)

Esta escena rompe con la fantasía de Erika que antes de salir de su casa esperaba que los transeúntes por la calle la miraran, lo que encuentra es el rechazo y la evasión. No encuentra esa mirada que buscaba, con lo que su corte no obtiene el lugar deseado frente a los otros pero sí es vista y obtiene un lugar.

La forma en la que se caracteriza su piel y su cuerpo vuelve a ser delicada. Si en el primer corte se compara su piel con una mantequilla al momento del corte, en este último, se habla de ella como un delicado tejido que no opone resistencia, tal como es frente a la mirada materna.

“Erika siente un calorillo en la espalda en el lugar en que la cremallera está parcialmente abierta. La espalda recibe el calor del sol, que es cada vez más fuerte. Erika camina y camina. El sol le caliente la espalda. Le brota la sangre. La gente la mira primero a los hombros y luego a la cara. Incluso se vuelven para mirarla. No todos lo hacen. Erika sabe en qué dirección tiene que caminar. Va a casa. Camina y poco a poco acelera el paso.” (Jelinek, 2004, p. 285).

Finalmente, logra la mirada de las personas, sin embargo, se encuentran centradas en su corte, mirando primero los hombros. Tiene como escenario este corte final todo el recorrido por la ciudad que hace Erika cada día: las calles, parques, el Conservatorio de Viena. Realiza el corte frente al lugar que ha sido su prisión y con sus manos que deben estar dedicadas a la música, rompe con su cotidianidad y transitar y posiciona su corte en la mirada de los otros.

Vuelve a su madre, la ausencia de dolor en su cuerpo permanece. Cambia la privacidad de su cuarto o baño y realiza el corte en la calle, frente a la mirada pública y de

Walter Klemmer. El desconcierto que genera en los transeúntes tiene un carácter develador para ella y para los otros, como si construyera una escena para un público. Erika por fin se convierte en representación para los otros.

Puntualizaciones finales sobre la lectura semiótica

La lectura y seguimiento del corte como signo deja como resultado una identificación de elementos que tienen no solamente estricta relación con el signo, sino que permiten construir una imagen de lo que es el corte en Erika.

Inicialmente, durante todo el seguimiento del signo, la ausencia de dolor es una constante. Sin embargo, esta no se toma como una ausencia literal de dolor, sino que parece que remite a que Erika topa con la imposibilidad de encontrar lo que busca sentir con el corte. Esta imposibilidad sobre el sentir en su cuerpo se manifiesta también con la ausencia de placer.

Este dolor o su ausencia se muestra una dicotomía entre el placer y dolor, planteando el corte como un pasatiempo que no conlleva conscientemente un placer. Llevar esta imposibilidad de sentir le empuja a buscar medios extremos de sentir y de llevar su cuerpo al límite, convirtiendo su cuerpo en imagen y representación por medio del corte.

Esta construcción de imagen y de objeto de su propio cuerpo tiene estricta relación con la mirada. En un momento inicial Erika escapa de la mirada materna y realiza el corte en su ausencia. Luego, pasa a buscar sostener su imagen de sujeto amordazado y herido por medio de la mirada de Walter Klemmer. Ante el rechazo de este, el pasaje del corte a lo público parece ser un acto desesperado de encontrarse con la mirada del otro. Este corte, además, se encuentra siempre del lado de la negación del mandato: la música. El piano,

imposición para Erika, hace que sus manos estén destinadas por el deseo de su madre, únicamente a la música. Esto incluye la prohibición de explorar y tocar su cuerpo, con lo que haciendo uso de sus manos para cortarse rompe con el mandato de su madre.

Esta ruptura con el mandato también se observa en los objetos escogidos por Erika para cortarse. Inicialmente con la navajilla de su padre y posteriormente con objetos domésticos, con lo cual rompe con la disposición que se tiene de estos e incluye la disposición que se ha hecho de su propio cuerpo.

Esto deja como resultado a una Erika que posee un cuerpo que es enigma y misterio para ella. Se pregunta por su interior, por sus genitales y explora los límites de este al cortarse; pero, también, al pintar moretones y líneas de corte, para construir de sí una imagen triste y decadente. Esta imagen siempre tiene como recurso para proyectarse el espejo, lo que hace de Erika una figura en una pantalla en la que busca responder sus preguntas, tanto como busca responderlas al ver personas tener sexo o imágenes de mujeres desnudas.

El corte no se plantea en Erika Kohut esencialmente como una vía para obtener dolor, no se busca de forma explícita, parece ser un medio para darse un lugar distinto al que le han dado: una búsqueda en la mirada del otro diferente a la que ha sido dada por la madre. Construye de ella misma una escena, primero en lo privado y lleva esta a lo público. Busca una mirada en lo colectivo que inicia con Walter Klemmer, llevando el corte al espacio público para posteriormente volver a la mirada materna.

El corte parece tener un efecto de cuestionamiento al poder de la mirada materna, logra posicionarse y reconstruir una imagen fuera de la mirada de la madre, primera en el espejo siendo observada por sí misma, siendo mirada por Klemmer y finalmente por el ojo público. Surge así la pregunta ¿Le permite el corte un distanciamiento respecto a la madre?

III.III Lectura analítica. El escape escrito en el cuerpo, el corte como subjetivación

“Así, delicadeza y violencia están a punto de conocerse
y desafiarse mutuamente” (p. 21)

Diario I (1931-1934), Anaïs Nin

En este tercer capítulo se muestra un intento por responder a una conjetura sobre el texto *La Pianista* a partir de una integración de la lectura filológica y la lectura semiótica, abordadas en los dos capítulos anteriores. Se pretende trabajar a partir de una pregunta sobre los elementos encontrados en estas lecturas con la pregunta por la posibilidad de que el corte permita una separación de la protagonista frente a su madre.

De esta forma, esta lectura se desarrollará alrededor de la pregunta: ¿cuál es el efecto del corte corporal en su posición masoquista para Erika respecto a su madre?

La respuesta a esta pregunta no se pretende como una forma estricta de interpretación del texto, sino como una propuesta de lectura y análisis de la novela, a partir de los insumos que el texto mismo brinda. Esta lectura, no está exenta de las interpretaciones, deducciones y aproximaciones subjetivas a la novela, en un acercamiento atento al texto y a lo que allí se diga.

Se recalca que esta lectura no pretende bajo ningún modo posicionarse como una verdad del texto o una interpretación tajante de este, sino como una de las múltiples lecturas que se pueden realizar frente al objeto artístico.

Por lo tanto, se plantea hacer un recorrido por varias conjeturas derivadas de la pregunta inicial, que permitan sostener la línea establecida en este trabajo; a saber, pensar otra erótica de la vida a partir del dolor. Esto da, a su vez, un matiz existencial al masoquismo como una posibilidad de subjetivación en la protagonista, punto que se toma como aproximación de lectura e interpretación.

Dejar correr la sangre, Erika corta con su madre.

Como ya se mencionó, la función de la madre tiene un lugar primordial en el desarrollo de la novela. Desde el inicio se describe no como la única figura de referencia adulta que tiene Erika, es quien marca sus pautas de vida: lo que viste, lo que estudia, dónde trabaja, a qué dedica su dinero, a quiénes puede ver y qué hace con su cuerpo. Lo anterior, mantiene a la protagonista sumida en una contradicción constante entre su deseo y el mandato materno. Este lugar dado por la madre lleva a Erika a desmentir este mandato de diversas formas, que pueden ser leídas desde el sesgo del malestar; pero que podrían ser el último recurso de acercamiento hacia su cuerpo.

En la lectura del signo se muestra como Erika por medio del corte genera una pregunta en la búsqueda de una respuesta al enigma y misterio de su cuerpo, el cual está atravesado por la mirada materna y al que se le es negado el deseo y el placer. La imposición materna es tan fuerte que la protagonista solo puede dedicar su deseo, vida y manos al piano. Los cortes en su cuerpo se convierten en una metáfora y simulan de esta forma las líneas del pentagrama, trasladando aquello de lo que quiere escapar a su piel.

“Esas cinco líneas la dominan desde que tiene uso de razón. No le está permitido pensar en otra cosa que no sean esas cinco líneas negras. Este sistema, en

colaboración con su madre, la ha atado a una rígida red de indicaciones, normas y mandamientos inequívocos, como un jamón en rollo atado al gancho de un carnicero” (Jelinek, 2004, p. 193).

La madre de Erika se muestra omnipresente, las líneas del pentagrama en relación con la música son el recordatorio diario de la prisión en la que se encuentra. Esto marca una pauta caracterizada por una constante búsqueda de escape a la mirada materna. “Intenta escabullirse de la madre... Pero la madre ya está ahí, muy grande delante de Erika, y la enfrenta” (Jelinek, 2004, p. 7).

Su cuerpo en esta cita se compara con un pedazo de carne atado por completo. La comparación de “un jamón atado a un gancho” es un signo de la violencia ejercida sobre este cuerpo que ha estado desde siempre a merced de la madre, y que posteriormente se representará en su cuerpo por medio de los cortes. Tal cual el carnicero con el jamón, la omnipresencia de la madre aprisiona a Erika, quien es un cuerpo solo carne.

La búsqueda de placer está ligada a un pasaje por el dolor, repitiendo la relación con su madre que está atravesada por la humillación, el desprecio y el dolor, lo cual refleja en su cuerpo. La crueldad que caracteriza su fantasía se manifiesta en la metáfora sobre sí como un trozo de carne, el corte y su dolor vienen a inscribirse en su cuerpo en la búsqueda de sentir este cuerpo más allá de la carne.

Este cuerpo, además, parece estar asumido por Erika desde la imposición, lo que genera una sensación de ajenidad con su cuerpo y sus sensaciones. No es casualidad que cuando se realiza los cortes estos no provoquen dolor, sino más bien una búsqueda de una novedad sobre su cuerpo, permitiendo de alguna forma un redescubrimiento de este y de la

unidad que le conforma. “Es su propio cuerpo, pero este le resulta tremendamente ajeno. En eso no había pensado, ahora ya no podrá controlar la línea del corte” (Jelinek, 2004, p. 91).

El corte viene a dar lugar a un acto de representación en su cuerpo; pero, también, de negación de la imposición musical y del control materno, es decir, del lugar que le ha sido dado a su cuerpo. Por este motivo se corta cuando logra escapar a la mirada materna, como una suerte de engaño a su madre. El corte da la permite tomar su cuerpo y crear una zona de escritura que no es accesible a la madre.

Lo anterior, da a la protagonista la posibilidad de romper con la opresión, la obediencia y el control ejercido por la madre, accionando un juego con el límite. Este límite pone en juego su cuerpo por medio de un ir y venir entre el placer y el dolor transformados en corte sobre su cuerpo, cortes que no dejan de estar atravesados por el malestar y el sufrimiento, sin embargo, en este caso particular parecen permitirle acercarse a su cuerpo y al sentir sobre este.

En los momentos en que Erika corta su cuerpo construye mediante su imagen en el espejo una representación, como si lo estuviese mapeando. Los moretones y cortes le permiten dibujar su cuerpo y reconocer en este una unidad. Esta imagen representa visualmente para ella el dolor y a su vez, le permite apropiarse de su cuerpo, mediante el ejercicio del control y del límite. Es la posibilidad de una construcción de una identidad que encuentra como último recurso el corte en su cuerpo.

La protagonista y la madre conforman una unidad. La siguiente cita de la novela lo refleja:

“Pero, de acuerdo con su naturaleza, madre e hija querrán siempre, porque forman una unidad. Ya aquí, en esta pocilga que poco a poco se viene abajo, Erika tiene un reino propio donde es mangoneada a gusto. No es más que un reino provisional, ya que la madre entra y sale cuando le da la gana. La puerta de Erika no tiene cerrojo y una niña no tiene secretos” (Jelinek, 2004, p. 9).

El control con el cual ejerce el corte –ya señalado en la lectura semiótica– es uno de los elementos principales que permiten pensar este como una forma de distanciamiento de su madre. Existe incluso una representación simbólica del fluir fuera de lo familiar que acompaña el corte que permite el fluir de la sangre, fuera de aquella prisión en la que se encuentra Erika: “por un instante, en el tejido de la piel aparece una ranura como la de una hucha, y acto seguido brota la sangre que hasta el momento permanecía retenida con esfuerzo detrás de las compuertas. En total son cuatro cortes. Con eso basta, de lo contrario se desangraría” (Jelinek, 2004, p. 47).

En esta novela, la madre no permite una movilización de Erika fuera de los límites familiares que están determinados por ella, único miembro de su familia. El fluir de la sangre indica el afuera de lo familiar y conocido al que la protagonista no ha podido acceder. Su cuerpo como lugar de lo desconocido se convierte en algo por conocer y re-conocer. Cuando corta su cuerpo existe una sensación de sorpresa que remite a la separación de algo que ha estado unido desde siempre.

“Por un instante las dos caras de la carne cortada se miran sorprendidas ya que, de pronto, en medio de ellas ha surgido este espacio que antes no existía. Durante muchos años compartieron penas y alegrías y ahora ¡esta separación! En el espejo las

mitades se ven invertidas, de modo que ninguna sabe qué mitad es” (Jelinek, 2004, p. 90-91).

Esta separación de la carne da paso a la construcción de una imagen y representación de su cuerpo. El corte le permite marcar los límites frente a su madre quien siempre ha marcado los márgenes de existencia de su hija, aprisionándola en el ámbito de lo familiar, de lo incestuoso. Erika reconoce los límites que tiene el poder de su madre, esta puede controlar sus manos dedicadas a la música, mantener a los hombres alejados de su cuerpo, su dinero y su tiempo; se impone a la madre cuando logra escapar de ella y dedicar su cuerpo y su tiempo a todo aquello que la madre le prohíbe. La siguiente cita se refiere a la forma de limitar a la madre que la protagonista encuentra:

“La madre puede controlar si por la noche ELLA tiene las manos sobre la manta, pero para conseguir el control sobre el miedo tendría que abrirle la tapa de los sesos a la niña y raspar personalmente ahí el miedo.” (Jelinek, 2004, p. 91)

Es en el interior de su cuerpo donde la protagonista encuentra algo que la madre no podrá controlar. El corte en Erika no está caracterizado por el miedo, no tiene miedo de llevar su cuerpo al límite. Es más, aprendió a conocer cuáles son los límites de este y a controlarlos. No busca morir cuando realiza los cortes sobre su cuerpo, busca los momentos precisos para realizarlos: “Cuando no hay nadie en casa, se hiere voluntariamente en la propia carne” (Jelinek, 2004, p. 89).

El corte es el último recurso que encuentra para tomar distancia de una madre que es devoradora e incestuosa. La mirada panóptica de la madre no puede acceder al interior de su cuerpo ni puede percibir su miedo. El corte abre un espacio donde antes no lo había y da a su

cuerpo y a su imagen el carácter extremo de la fantasía, cuando mutila su cuerpo repite el sufrimiento y la violencia por voluntad propia y no por imposición. El corte y su sangre le permiten fluir “Y sigue fluyendo. Y fluye y fluye y fluye y fluye” (Jelinek, 2004, p. 48).

Junto al corte, aparece la figura de Walter Klemmer. Este hombre tomará el lugar del instrumento de corte como posibilidad de separación. Su figura viene a ser instrumentalizada como un tercero entre su madre y Erika como un hombre que podría cumplir sus deseos y darle el lugar y la identidad que ella reclama en su fantasía: la figura de una mujer posicionada desde el masoquismo que busca ser el objeto de un otro.

Walter Klemmer: ¿un tercero en la ecuación?

Walter Klemmer, como personaje se contrapone a la figura misma de la protagonista. Es un joven estudiante del Conservatorio de Viena, en el cual Erika imparte clases. Jovial y en su despertar sexual establece una fijación con la figura de su profesora y la seduce, manifestando amor por ella. Erika se dice enamorada de su alumno, aunque niega sus deseos y se resiste a entrar en una relación ve en él una posibilidad para cumplir sus fantasías: ser azotada, violada, amarrada y golpeada. En otras palabras, ser reducida por medio de la violencia, solicitud que es recibida con horror por Klemmer.

Las breves menciones al padre de Erika dejan por sentado que no ha existido un hombre entre ella y su madre. Su padre, es la representación de una figura débil como hombre, se le describe como un loco que muere en un hospital psiquiátrico, dejando espacio a la madre todopoderosa que lo ve y lo controla todo. Klemmer, ante esto, se muestra como un hombre joven, vital y sexuado, que le permite a Erika pensarse fuera de lo familiar y des-

colocar, aunque sea momentáneamente a su madre. Hasta la aparición de Walter Klemmer, en la narración de la novela no había posibilidad para un tercero entre Erika y su madre.

Al inicio de la novela se hace referencia a esta pretensión de no sometimiento en Erika, que deriva del mandato de su madre.

“A partir de consideraciones artísticas de carácter general y cuestiones humanas de tipo individual, Erika concluye que jamás podría someterse a un hombre después de haber estado sometida a la madre durante tantos años. La madre es contraria a un matrimonio tardío de Erika, porque mi hija no puede ser reducida a un casillero y jamás podría someterse” (Jelinek, 2004, p. 17)

Erika es para Klemmer la mujer que podría iniciarlo en la sexualidad. Se dice enamorado en secreto de su profesora y con el deseo de aprender de una mujer mayor, “una con la cual no sea necesario proceder con cuidado, como ocurre en el jugueteo con las chicas jóvenes, que no lo permiten todo” (Jelinek, 2004, p. 68). Para su sorpresa, Erika pide y lo permite todo.

Erika se encarga de formar a Klemmer como su verdugo. Se sirve de su lugar como profesora, cede en alguna medida y en otra pone resistencia, como una forma de engancharlo, de llevarlo al límite para que él acceda a complacer y a hacer lo que ella le pide.

Entran así ambos en un dúo sádico y masoquista, ella lo lleva al lugar de la violencia en una concordancia con el lugar que ha sido ocupado por la madre; pero ella es quien asume el poder. Ya no está sometida a su madre, ella somete a Klemmer, posee un saber sobre este y se sirve de él, ejerciendo su poder.

Al entrar en esta relación, Erika vira al lugar activo y consolida la fantasía sádica trasladando el corte a otra mujer que llama la atención de Klemmer, con este acto intercambia su posicionamiento masoquista del corte en su cuerpo a una fantasía sádica en donde corta al cuerpo de otra mujer.

“Erika pone el vaso en el suelo y le da un fuerte golpe con el tacón. Se astilla haciendo un sonido apagado. Enseguida un par de pisotones más sobre el vaso destrozado, hasta que queda hecho trizas, pero no un amasijo informe. ¡Las astillas no han de ser demasiado pequeñas! Deben poder cortar con fuerza. Recoge del suelo el pañuelo con su cortante contenido y desliza cuidadosamente las astillas en el bolsillo de un abrigo” (Jelinek, 2004, p. 168-169).

La referencia al corte y al control sobre este, mencionada en la lectura semiótica está presentes en esta cita. La idealidad de las astillas para que produzcan un corte específico está determinada, detallada y se acompaña de una imagen fantaseada resultante del corte provocado por estos trozos de vidrio: “Ella reconoce perfectamente el abrigo... Al comenzar el ensayo, esta muchacha había hecho intentos de acercamientos íntimos a Walter Klemmer” (Jelinek, 2004, p. 169). Se imagina a esta muchacha después de meter la mano en el bolsillo, su reacción: “A Erika le gustaría saber con qué se pavoneará esta muchacha una vez que tenga la mano herida. Su cara quedará deformada por una fea mueca de dolor en la que ya nadie podrá reconocer su juventud y belleza” (Jelinek, 2004, p. 169). Construye y fantasea la escena de angustia de la joven y de sus compañeros su fantasía sádica, al ver en los otros la angustia que ella no puede sentir.

Esta muchacha se convierte en el foco al cual Erika dirige su sadismo y lleva el corte que realiza en su cuerpo al de otra mujer en la cual reconoce la juventud, la belleza y la iniciativa sexual, todo aquello que ella ya ha perdido y que le ha sido negado por su madre. Esta mujer posee lo que Erika no y que está siendo dirigido al hombre en el cual ella deposita la posibilidad de circular fuera de los límites de lo familiar.

La excitación acompaña este evento, que en Erika se manifiesta en las ganas intensas de orinar. Es seguida por Klemmer al baño, en donde se da el primer contacto sexual entre ambos, en el cual Erika ubica a Walter en una posición de sumisión frente a ella, sellando su superioridad frente al joven y construye a partir de esto el camino que le llevará al cumplimiento de sus deseos.

“Erika mantiene a Walter Klemmer a la distancia que le permiten sus brazos. Le saca la polla, que él ya tenía puesta a punto. Solo falta el último toque maestro, porque el miembro ya está preparado. Aliviado de que Erika haya dado este difícil paso, Klemmer intenta acostar a su maestra en el suelo. Erika debe oponer todo el peso de su cuerpo para seguir de pie. Con el brazo estirado tiene a Klemmer cogido por el miembro, mientras él manotea al azar en torno a su sexo.” (Jelinek, 2004, p. 181).

Con esta indicación Erika marca su lugar, un lugar que para Klemmer se presenta como contradictorio. Ella es quien la da indicaciones; pero estas implican un lugar de sometimiento para ella: “él es el jinete, ella el caballo” (Jelinek, 2004, p. 181). En este primer momento, le niega el placer a Klemmer, le hace sufrir y esto se convierte en la indicación de que él debe aceptar lo que ella pide para poder tener acceso a su cuerpo. Esto se convierte en un juego sádico-masoquista, en el cual Klemmer es llevado al lugar de objeto.

“Estudia el color y la textura de la polla de Klemmer. Introduce las uñas debajo del prepucio y le prohíbe a Klemmer que emita cualquier sonido, sea de placer o de dolor. El alumno busca una posición más tensa para poder resistir más tiempo. Junta los músculos y contrae los músculos de las nalgas hasta sentirlos duros como piedras” (Jelinek, 2004, p. 183).

Es así como a pesar de que Klemmer se horroriza con la petición de Erika, se atiene al mandato de ella asumiendo un lugar que Erika ha tenido frente a la madre, en el cual se niega acceso al placer para provocar un ceder.

“La profesora le prohíbe al alumno, por última vez, que diga cualquier cosa, da igual si tiene que ver con el asunto o no. ¿Acaso no ha entendido? Klemmer se queja porque ella trata sin cuidado su bello órgano amoroso en toda su longitud. Ella le hace daño intencionadamente... Erika le hinca los dientes sobre la cabeza de la polla, que no por eso va a perder su corona, pero el propietario grita como un salvaje. Ella le llama la atención y lo hace callar. Él susurra como en el teatro, ¡ya!, ¡ahora! Erika se saca el instrumento de la boca y le hace saber que en el futuro le dará por escrito las instrucciones de lo que puede hacer con ella. Escribiré mis deseos y usted podrá consultarlos cuando desee. Así es el individuo en medio de sus contradicciones. Como un libro abierto. ¡Desde ahora puede empezar a gozar!” (Jelinek, 2004, p. 183).

Erika consolida en este momento su lugar, da acceso al placer, pero no por completo. El placer para Erika está permeado por la búsqueda del límite en su cuerpo y lleva a Walter Klemmer al lugar de instrumento por el cual cree podrá llegar al placer. “Decide hacer de sí

misma un objeto, una herramienta; Klemmer deberá decidirse a usar este objeto” (Jelinek, 2004, p. 216).

La posición de Erika, sin embargo, es contradictoria, se confiesa enamorada, busca ser objeto de violencia pero a su vez demanda amor. Esto se toma como una réplica de la relación que tiene con su madre, en la cual la ambivalencia es la característica principal: la búsqueda de amor en el lugar seguro que es a la vez el lugar de la violencia. La petición de Erika a Klemmer se apalabra en esta ambivalencia.

“Erika presiona a Klemmer para que lea la carta y en su interior le ruega que, una vez que la haya leído, ignore su contenido, por favor. Aunque sea porque lo que él siente es verdadero amor y no simplemente el resplandor que rebota en los colchones. Erika evitará a Klemmer si él se niega a utilizar la fuerza con ella. Pero se sentirá feliz con su cariño, que excluye utilizar la violencia contra el objeto de su amor. Sin embargo, solo con la violencia podrá apropiarse de ella. Ha de amarla hasta el punto de entregarse a sí mismo, entonces ella lo amará hasta la negación de sí misma. Uno al otro se ofrecen sin cesar pruebas bien documentadas de cariño y entrega. Erika espera que Klemmer jure prescindir de la violencia, por amor. Erika se negará, por amor, y exigirá que se cumpla lo que pide detalladamente en la carta, pero espera de todo corazón no verse sometida a lo que pide en la carta” (Jelinek, 2004, p. 216-217).

En esta cita, nuevamente Erika se posiciona para hacer de Klemmer lo que ella desea. Deberá entregarse por completo para poseerla y eso implicaría, posteriormente, aceptar ubicarse desde la violencia hacia ella. La vacilación entre la violencia y el cariño es clara, retomando nuevamente la relación con la madre como impronta de este vínculo. La forma en

la que ella ha registrado el amor materno implica un sometimiento y una anulación de sí misma, es así como esto se deposita en la relación con Klemmer.

En la carta Erika pide ser objeto de la violencia ejercida por Klemmer, la apropiación de su cuerpo y la erotización de su vida estará mediada por la violencia. El dolor se piensa ya no únicamente como un signo patologizador en Erika, sino como una vía para llegar al límite de su cuerpo. Esto le permitirá su apropiación, sus manos llevan las manos de otro a someterla. Allí es donde reside su poder, en la posibilidad de llevar a Klemmer a este lugar - lugar que le causa horror, burla e indignación-. La escenificación de la violencia es descrita de la siguiente forma:

“Erika le ruega al señor Klemmer que se le acerque cuando ella no lleve encima más que ropa interior negra de nylon y medias. Eso le gusta. El adorado señor Klemmer lee que su deseo más íntimo es que él la castigue. Como castigo ella desea que Klemmer la siga permanentemente, pisándole los talones. Erika se impone a Klemmer como castigo. Y esto ha de ocurrir de modo tal que él disfrute al encadenarla, atarla todo lo que pueda hasta hacer de ella un ovillo, y ha de ser con fuerza, tensando más y más, sin descuidar nada, con arte, con crueldad, haciéndole daño, de forma sofisticada y utilizando las cuerdas que he juntado y también las correas de cuero e incluso las cadenas que tengo aquí. La ha de golpear con las rodillas en el vientre, por favor, hazlo” (Jelinek, 2004, p. 219).

Y sigue de la siguiente forma,

“Por ejemplo, en la carta escribe que se enroscará como un gusano en tus terribles cadenas, con las que ¡me dejarás tirada durante horas e incluso me golpearás o me

darás puntapiés o hasta me azotarás en todas las posiciones! En la carta, Erika le indica que quiere perderse en él, desintegrarse. ¡Su obediencia bien entrenada aspira a ir a más! Y una madre no lo es todo, aun cuando hay una sola. Una madre es y seguirá siempre siendo madre, pero un hombre exige más. Klemmer pregunta qué se ha imaginado. Quién se cree que es, quiere saber. Y tiene la impresión de que ni siquiera se avergüenza” (Jelinek, 2004, p. 219).

El acto seductor de Erika consiste en llevar a Klemmer al ejercicio de la violencia, atrapándolo en el juego del poder, este ofrecimiento es lo suficientemente tentador, aunque su alumno reaccione inicialmente con repudio. La aspiración de Erika implica la obediencia y la imagen de su cuerpo transformado por completo en objeto; pero haciendo ella de Walter también uno: “¿Ha entendido bien? o sea que, aun siendo su amo, ¿Se le escapará y jamás llegará a dominarla? Porque, puesto que es ella la que determina qué le ha de hacer, conserva un último reducto inescrutable” (Jelinek, 2004, p. 220). Erika se posiciona así como la verdadera ama por primera vez y deja el lugar de sumisión frente a su madre.

Este lugar de poder se esboza desde la afirmación de no sentir dolor cuando se corta y de conocer los límites del corte en su cuerpo: “uno tiene que conocer sus propios límites, y los límites están donde comienza el dolor. No se trata de no atreverse” (Jelinek, 2004, p. 220). Este es el motivo por el cual ante la posibilidad de sentir dolor, prepara a Klemmer para evitar que desista ante sus súplicas de parar el acto. La burla, la humillación y el sarcasmo con el cual Klemmer reacciona a sus peticiones lo consolida en el lugar del verdugo, pues estas son desde ese momento un motivo de sufrimiento para Erika: “Klemmer se dirige una y otra vez con sarcasmo a Erika, quién se cree que es. Con su sarcasmo le dice implícitamente que ella no es nada o que es poca cosa” (Jelinek, 2004, p. 220). Esto encaja con su petición de

humillarla y reducirla a la nada: “Búrlate de mí y llámame esclava estúpida y aún peor, continúa rogándole Erika, por escrito” (Jelinek, 2004, p. 222) y “Con nerviosismo Klemmer se pasa la lengua por los labios al sentirse con tanto poder” (Jelinek, 2004, p. 225). Queda fijado ante Erika, aun sin saberlo, es arrastrado por los deseos de esta, ocupa el lugar de la madre como ejecutor de la violencia, dejándola relegada.

Para finalizar la carta, Erika pide algo que es aún más contradictorio que lo solicitado antes: pide ser violada. Con esta petición toma la vía del límite por completo, juega entre lo consensuado y la violencia. En la página 223 menciona que desea ser devorada por él, que es distinto a lo violatorio, pero avanza hasta la violación: “Ahora pide ser violada, algo que se imagina más bien como una permanente amenaza de violación” (Jelinek, 2004, p. 230).

Erika describe todas sus fantasías en la carta y estas tienen efecto en Klemmer, a pesar de que él afirma sentir repulsión ante sus peticiones, accede. Sus fantasías son acompañadas del recuerdo de su madre golpeando el piano cuando era niña ante sus equívocos al tocar (Jelinek, 2004, p. 230). Asocia además los golpes al placer y en estas citas se anuda la función de la madre como controladora, el castigo y el placer asociado a este y la búsqueda de estos elementos en una relación fuera de la madre.

La primera reacción de Klemmer ante esta petición de Erika es el rechazo y el abandono. Esto la deja a merced de la madre en un regreso hacia lo más violento de lo familiar: lo incestuoso. Su madre es el último recurso ante el abandono:

“Erika se deja arrastrar por la tentación y emprende una incursión amorosa. Se lanza sobre la madre y la cubre de besos... Erika lanza besos al azar hacia este manchón claro. ¡En esta carne fue engendrada! En esta placenta reblandecida. Erika oprime

repetidamente su boca húmeda contra el rostro de la madre y la mantiene firme entre sus brazos para que no pueda defenderse” (Jelinek, 2004, p. 236-237).

La referencia al origen es clara en esta escena de erotismo entre Erika y su madre, se repite esta vuelta hacia lo conocido y que se condensa totalmente en la figura de la madre. Se dice que Erika “la envuelve como la hiedra a una casa antigua; a esta madre que desde luego no es una acogedora casa antigua.” (Jelinek, 2004, p. 237). Este acto además está cargado de una búsqueda de la confirmación del amor de la madre que pasa del imaginario de la demostración de afecto entre una madre y una hija hacia el erotismo incestuoso:

“Erika chupetea y mordisquea por todo este gran cuerpo, como si quisiera arrastrarse a su interior, cobijarse en él. Erika le declara su amor y la madre jadeando responde lo suyo, vale decir, que también quiere a la niña, pero ¡que se detenga en el acto! ¡Pero ahora! La madre es incapaz de defenderse de este huracán de emociones provocado por Erika, pero se siente halagada. De pronto ha sentido que es querida. Una de las condiciones básicas para el amor está en sentirse valorado gracias a que una persona busca a otra con empeño. Erika mordisquea con fuerza. La madre comienza a rechazar a Erika dando golpes.” (Jelinek, 2004, p. 237).

No es casual encontrar en la relación que Erika demanda de Walter esta ambivalencia entre el amor y la violencia, pues esta le permite tomar una posición activa frente a la madre y frente a Klemmer e intercambiar los roles:

“Erika ha entrado en efervescencia y, sin cesar, borbota besos que van a dar sobre la madre por uno y otro lado. Pero como ésta no reacciona de acuerdo con sus deseos, la golpea, aunque suavemente, pidiendo respuesta. Sus golpes son de solicitud, no de

castigo, pero la madre lo entiende como una actitud malintencionada y la amenaza y la regaña. Madre e hija han cambiado los papeles, ya que la que golpea ha sido siempre la madre; desde lo alto, ella controla mejor a la niña. La madre cree tener que defenderse decididamente contra los ataques parasexuales de su retoño y, a ciegas, lanza bofetadas al aire.” (Jelinek, 2004, p. 237-238)

El cuerpo materno se muestra de esta forma en el último refugio para Erika, lo conocido y lo que la precede es lo que ampara ante el rechazo y el lugar donde puede encontrar y repetir el pasaje entre la violencia y el amor que busca en el otro y al que Klemmer no ha accedido. Con la escena de incesto la madre pierde así su lugar de materno, se descoloca de la institución materna tradicional, aquella que se cree no ejerce la violencia. La madre haciendo uso de su poder y con la búsqueda erótica de Erika en su cuerpo queda despojada – aunque sea momentáneamente– de su lugar de madre. “Erika no la trata como madre, sino simplemente como carne” (Jelinek, 2004, p. 238). Cuando busca ser objeto de Klemmer Erika también es carne.

Esta escena además refiere sistemáticamente a algo que Erika también busca cuando corta su cuerpo: resolver un enigma respecto a su imagen y su sexualidad. La madre que ha coartado su sexualidad también es signo de enigma para su hija, es por esto mismo que explorar el cuerpo materno se vuelve una forma de encuentro con sexualidad. La incursión en el incesto es también para Erika un medio de reconocimiento de sí misma, un ejercicio en el cual dispone de su cuerpo y del de su madre, invirtiendo, como ya se mencionó, los papeles. Madre e hija son entonces mujeres.

“Por un instante la hija consiguió ver, bajo una abultada barriga, la rala vellosidad púbica de la madre. Un cuadro inhabitual. Hasta ahora ella había mantenido bajo llave esta vellosidad. Intencionadamente, durante la lucha la hija se abrió camino a través de su camión de dormir para llegar a verla; sabía de su existencia: ¡tiene que estar ahí! Por desgracia, la luz era insuficiente. Erika tuvo la precaución de descubrir completamente a la madre para poder verlo todo. La madre intentó en vano protegerse. Erika es más fuerte que su madre desgastada, por lo menos en lo que se refiere a la capacidad física. La hija le dispara a la cara lo que acaba de ver. La madre calla para que parezca como si no hubiese ocurrido.” (238-239).

Erika devuelve a la madre su propia feminidad y sexualidad. El incesto es un reflejo de la sexualidad que la madre también posee y que le ha negado a Erika. En la escena incestuosa se juega la falta de espacio entre Erika y su madre que paradójicamente se traduce en un roce sexual que estaría prohibido entre madre e hija. El amor, el odio y la violencia se hacen presentes en el contacto sexual entre madre e hija.

El retorno al corte es -posterior al rechazo de Klemmer y de su madre- la forma de reconstruir su imagen frente al espejo, pues ninguna de las figuras con las que está relacionada tiene el poder para hacerlo. Esta imagen y representación que se construye con moretones en su cuerpo está pasada por un marcaje de los límites de su cuerpo, por los lugares que encuentra en su piel y que debe marcar para construirse y mirarse en unidad frente al espejo. La imagen de su cuerpo está dada por la violencia ejercida por la madre. Esto se transforma en los cortes y en su fantasía masoquista con Klemmer.

Walter Klemmer, el ejercicio de una libertad dada; la madre, el retorno a lo que la precede

Las últimas páginas de la novela se destacan por narrar dos de las escenas más importantes: la violación solicitada por Erika a Walter y el pasaje a lo público del corte en su cuerpo. Dichos elementos se contraponen en sus efectos: en el primero, la madre queda disminuida a la impotencia; en el segundo, Erika regresa a lo materno como lugar seguro. A continuación, se analizarán estos dos elementos finales en función del distanciamiento que permiten a Erika de su madre.

La violación: el límite entre lo consensuado y la violencia.

Como ya se mencionó, Erika solicita explícitamente en una carta a Klemmer su deseo de ser violada. Una violación que debe acompañarse de una amenaza constante de golpes, humillación y burla, explicitando su deseo de posicionarse desde el lugar de objeto, haciendo a su vez un objeto e instrumento de Klemmer.

La primera reacción de él frente a la solicitud se acompaña de la repulsión y una erección, actuando la contradicción que acompaña la posibilidad del ejercicio de la violencia para Klemmer, la tentación ante la seducción de violentar se manifiesta en su cuerpo: “Klemmer ha terminado de leer la carta. No está dispuesto a dirigirle la palabra, porque esta mujer es indigna de ello. En su cuerpo, que ha reaccionado independientemente de su voluntad, Klemmer encuentra un cómplice” (Jelinek, 2004, p. 231).

Erika en su petición reconstruye una escena que corresponde a su fantasía en la cual, Klemmer ocupa el papel del ejercicio del poder. La violación no es un acto únicamente

sexual, es también un acto de poder sobre ella misma, en el cual es necesario Klemmer como ejecutor de la violencia. A pesar de la duda, Klemmer es seducido y erotiza la violencia:

“Walter Klemmer está de pie en su hornacina y piensa hasta dónde sería capaz de llegar. Ahora siente claramente el hambre y la sed, las dos cosas a la vez. Masturbándose, reaviva el apetito por la mujer. Siente en su cuerpo lo que significa embarcarse en juegos sin propósitos claros, y ella deberá experimentar lo propio para que sepa el precio que tiene hacer eso con él” (Jelinek, 2004, p. 264).

Klemmer actúa la vacilación entre ser el instrumento de la violencia que Erika demanda, es decir, convertirse en objeto de esta, o, ejercer su poder y hacer de ella su objeto. En cualquiera de los casos, cumple con la fantasía de la protagonista en el momento en que ella le suplica que no la violente y este ejerce la libertad dada para hacerlo. Con esto, despoja el lugar de la madre como la única persona que puede golpear a su hija: “Sí, no hay error, el golpe fue propinado por el hombre, Klemmer, y ¡con total acierto! Atónita se lleva la mano a la mejilla sin decir una palabra. La madre está alelada. La única que puede dar golpes aquí es ella” (Jelinek, 2004, p. 268-269). La madre queda disminuida al lugar de espectadora, encerrada en su cuarto y golpeada por Klemmer, se convierte en un tercero que mira la escena masoquista fantaseada por su hija: “Excluida, piensa la madre aún bajo los efectos del golpe y arañando la puerta” (Jelinek, 2004, p. 270). Y “Erika está satisfecha de que la madre no pueda seguir inmiscuyéndose” (Jelinek, 2004, p. 270).

Por primera vez Erika siente el dolor en su cuerpo, ni siquiera los cortes que realizaba en su cuerpo estaban asociados al sufrimiento. Este dolor se asocia al amor, suplicando a Klemmer que no la golpee y que viren hacia otras bondades asociadas al enamoramiento.

Erika, quien antes ha pedido a Klemmer que no pare, aunque ella se lo pida, es presa de sus propios deseos y fantasías. Al cumplir la fantasía logra sentir el dolor en su cuerpo, el cual hasta ese momento estaba ausente y que había explorado cortando su cuerpo. “Querría quitar el dolor del repertorio del amor. Ahora lo ha sentido en su propio cuerpo y le pide volver atrás, a la versión normal de las prácticas amorosas” (Jelinek, 2004, p. 271).

El dolor sentido en su cuerpo la lleva a cambiar de opinión y pide no ser violentada, sin embargo, Klemmer parece haberse apropiado de la libertad otorgada por Erika en su carta. Es así, como este, al verse con la posibilidad de ejercer lo que le han pedido y en el lugar del poder, decide actuar conforme a la provocación de violencia que le hace Erika, es seducido por esta posibilidad. Se asemeja así a un cazador con su presa, “lo mueve el instinto del cazador” (Jelinek, 2004, p. 272).

El ejercicio de esta libertad dada por Erika a Klemmer es lo que descoloca a la madre de su lugar y le permite a su hija ejercer su poder mediante la figura de un tercero: “ella nunca respetó la libertad de su hija y ahora es otro el que abusa de esa libertad” (Jelinek, 2004, p. 272). Klemmer es así quién da forma, da libertad a Erika por medio de su deseo y quita el poder a la madre. Al mismo tiempo, Erika es presa de la violencia de su provocación, repitiendo la relación con su madre: “Ella lo provocó en la medida en que quiso dominarlo a él y sus deseos. Aquí tiene las consecuencias.” (Jelinek, 2004, p. 274).

Parece de esta forma que la relación entre la profesora de piano y su alumno se convierte en juego por quién tiene el poder. En primer momento es la madre la que tiene el poder, en la relación entre Erika y Walter son ambos quienes se juegan el lugar de dominación, Erika por su lado quiere llevarlo al lugar de instrumento para cumplir su fantasía

masoquista; Klemmer actúa esto y asume lugar del poder, para posteriormente actuar de acuerdo a sus condiciones y deseos.

Lo anterior determina que el cumplimiento de la fantasía de violación se vuelva real en tanto se lleva a cabo bajo la condición de Klemmer y no con las pautas que Erika había solicitado. Se pierde para Erika la posibilidad de sentir algo en su cuerpo. La violación, como acto extremo sobre su cuerpo y su subjetividad, no le permite sentir su cuerpo durante la penetración. Erika no siente en su cuerpo, sin embargo, lo que sí le permite es demostrarle a su madre sus límites. Le indica que en la apropiación de su cuerpo y su libertad, puede otorgársela a otro, con lo que repite el pasaje entre lo erótico y la violencia en su búsqueda del amor:

“Por su culpa ha llegado a este estado, sé cariñosa conmigo, Erika. Por favor. Se abalanza a toda marcha sobre ella. Le babosea la cara y le pide cariño. ¿Quién puede darlo con más generosidad y de forma más incondicional que una mujer que ama? Mientras pide cariño se descubre bajándose la cremallera. Pidiendo amor y comprensión, penetra rápida y decididamente en la mujer. Ahora exige su ración de cariño, un derecho que cualquiera tiene, incluso el peor. Klemmer, el terrible, taladra a la mujer. Espera oír el jadeo de placer de ella. Erika no siente nada. No emite ningún sonido. No ocurre nada.” (Jelinek, 2004, p. 277).

En el momento en el cual se concreta la violación, Erika desplaza a la madre de su lugar de control, la hace partícipe de la escena y le declara su negación. Durante el tiempo que dura la violación, Klemmer es el tercero en la relación entre ella y su madre, abriendo un

espacio que nunca hubo entre ambas. Lo novedoso de esta escena, es la puesta en juego de la sexualidad de Erika frente a la madre.

Lo que precede: el regreso a lo materno.

Erika se encuentra nuevamente sola –en compañía de su madre– tras la violación y abandono de Klemmer. La madre suple de cuidados a la hija y recubre las heridas de su cuerpo. “Erika siente dolores por todas partes y, cuidadosa, evita hacer movimientos bruscos. Los vendajes no están muy bien hechos, pero, en cambio, sí llenos de cariño.” (Jelinek, 2004, p. 280-281). Al igual que antes es la madre quien cura las heridas de su hija, primero las provocadas por ella, para curar después las que provocó Klemmer.

Erika sale a la calle en busca de Klemmer, negando los cuidados de la madre quien le pide que no se vaya. Desde el corte corporal hasta la violación se pueden contar múltiples acercamientos en su búsqueda por separarse y diferenciarse de la madre. Hay con la introducción de Klemmer en la ecuación una posibilidad de traspasar los límites impuestos por la madre, moverse fuera de lo familiar es así accesible para ella.

Lo anterior relación con el último corte que se narra en la novela, en el cual Erika corta su cuerpo por sobre su ropa en un espacio público. Con este acto hace un pasaje de la negación de su madre en lo privado a lo público. Lleva además este corte ante Walter Klemmer, indicándole a él también que no puede ejercer un poder sobre ella.

Este corte se enmarca, en la ambivalencia que lo acompaña durante la novela. Mientras Erika camina por la calle se cuestiona si debería arrojarse nuevamente al corte o

pedir perdón a Klemmer, justo como en su relación con la madre, con la diferencia de que para este momento ha impuesto un límite al poder materno:

“Erika Kohut lleva la mano hacia un cuchillo que ha ido a dar a su cartera. ¿Participará del viaje este cuchillo o acabará Erika haciendo una peregrinación a Canosa pidiendo el perdón masculino? Todavía no lo sabe y lo decidirá en el último instante. Por ahora el cuchillo sigue siendo el favorito. ¡Que baile! La mujer se dirige hacia el edificio de la Secesión y levanta la cabeza en dirección a la cúpula con sus escamas” (Jelinek, 2004, p. 283).

Finalmente, se condensan en esta escena de corte elementos presentes en la novela que se asocian a otros aspectos antes señalados. Por ejemplo, la referencia al pasado no se limita al regreso de Erika con su madre, sino se indica el pasado de Austria en relación con las artes como algo a lo que jamás se podrá acceder de nuevo: “Abajo, un conocido artista de la ciudad muestra lo que fue el arte del pasado, ya que en la actualidad el arte no tiene posibilidades de existencia. Desde aquí, en la distancia se alcanza a ver la técnica, el polo opuesto del arte” (Jelinek, 2004, p. 283). Se hace una relación entre la imposibilidad de Austria de volver al pasado y de establecer una identidad basada en este –mencionada en la lectura filológica–, y Erika, quien puede volver a su madre pero nunca desde el lugar en el cual se encontraba. Posterior a la violencia y al ejercicio del poder, no hay vuelta atrás.

“Erika sólo tiene que recorrer el pasaje bajo el cruce y atravesar el parque Ressel. Hay algo de viento. Ya se oyen voces de jóvenes ávidos de conocimientos. Las miradas rozan a Erika y ella las enfrenta. Por fin consigo que las miradas me rocen, piensa

Erika satisfecha. Durante años y años había eludido ese tipo de miradas en tanto permanecía en casa” (Jelinek, 2004, p. 284).

Erika percibe incluso las miradas de los otros, cuando antes solamente se hablaba de la mirada materna, ahora se siente vista por los extraños en la calle, a quienes puede finalmente enfrentar. Se posiciona por primera vez ante el mundo que está fuera de las paredes de la casa que comparte con su madre.

“La mujer estira el cuello hacia un lado y enseña la dentadura, como si se tratara de un caballo enfermo. Nadie la apoya con la mano, nadie la ayuda a cargar con su peso. Mira débilmente por encima del hombro hacia atrás. ¡El cuchillo ha de llegarle hasta el corazón! Le flaquean las fuerzas que necesitaría, su mirada se pierde y, sin un impulso de enojo o de ira o de pasión, Erika Kohut se hiere en un punto del hombro y comienza a sangrar. La herida no es grave, pero no debe entrarle suciedad ni infectarse. El mundo, que no está herido, no se detiene” (Jelinek, 2004, p. 285).

Si antes Erika era un peso liviano y no molestaba a nadie, en este momento tiene peso. Se hiere frente a Klemmer y sus jóvenes amigos y con esta herida le niega a él un derecho que pensaba había adquirido sobre ella: la libertad de ejercer la violencia.

“Le brota la sangre. La gente la mira de los hombros a la cara. Incluso se dan vuelta para mirarla. No todos lo hacen. Erika sabe en qué dirección tiene que caminar. Va a casa. Camina y poco a poco acelera el paso” (Jelinek, 2004, p. 285).

Es mirada y su corte comunica algo, no solamente a Klemmer y su madre, sino al mundo. Erika tiene por fin un lugar en el mundo. Vuelve a casa, es precedida por lo materno, no hay un tercero entre ella y su madre. Klemmer solamente cumplió la función para

demostrar que existe la posibilidad de un tercero y que es posible un distanciamiento e imponer un límite a la madre y su poder. Así, las líneas que la mantienen atrapada se convierten en la forma de negar el deseo materno, el pentagrama es impuesto por la madre, el corte es, por su lado, elegido y accionado por ella. Su cuerpo ya no está dispuesto para su mandato.

Puntualizaciones finales sobre la lectura analítica.

Al finalizar esta lectura analítica, es necesario señalar que el corte en esta novela y en su protagonista tienen un efecto de distanciamiento de lo materno y le permiten ubicarse por momentos desde el lugar de poder. La fantasía masoquista que le acompaña da cuenta, de que el corte en el cuerpo es una repetición de la violencia y la crueldad que la madre ha impreso en su vida y en su corporalidad, por lo se convierte en la vía para buscar otra identificación y reconstrucción de su imagen y su cuerpo.

Su posición y su saber masoquista son la vía para instrumentalizar a Klemmer y constatar su poder. Esto provoca que el lugar de la madre se vea tumbado por momentos, lo que le permite acercarse a una separación de la madre, que al final no logra. Sin embargo, sí se presenta un efecto de distanciamiento de lo materno y de sus mandatos, lo que afianza a Erika con fuerza en sus fantasías, tanto sádicas (en mucha menor medida) como masoquistas y en su corte.

La pregunta por el corte y cómo este plantea un efecto de distanciamiento de lo materno radica principalmente, en el acto de cortar ella su propio cuerpo. Si bien los cortes forman parte de su fantasía masoquista, son actos extremos que van más allá y sobrepasan los límites del dolor y el temor. Se convierten así en actos de extremo cálculo, en donde el

límite está totalmente medido, no hay otra persona que pueda ejercer este corte con tanto cuidado, preservando sus fantasías, más allá de ella misma.

Si bien ella intenta llevar a Klemmer al lugar del verdugo sin que este lo sepa, se sirve de él por momentos para constatar que falla en este intento y que cualquier valor otorgado a quien ocupe este lugar es inútil. Nadie más que ella podrá controlar su fantasía, se satisface por medio del corte a sí misma sin la necesidad de un tercero.

Esto despoja a cualquier otro del valor otorgado a su verdugo. El cumplimiento de sus fantasías debe cumplirlo ella misma, desde el momento en el cual ella aclara sus deseos, el horror de Klemmer indica que la fuerza la tiene ella. Esto se ve al final de la novela con el último corte, en el cual ella vuelve a su madre y hay un regreso a la realización del corte por sí misma.

El carácter esencial del corte es que ella debe controlar todo en la escena, por este motivo, ni siquiera en la violación, que termina siendo real, encuentra lo que busca.

Los actos previos a la violación, como ir a sitios pornográfico, ver personas en parques teniendo sexo y los cortes, son pasos en un proceso de diferenciación de su madre, pero no solamente de diferenciación, también son pequeños acercamientos a una caída de la madre en su lugar de poder. Para ejercer la crueldad en su cuerpo, ni Klemmer ni su madre le son necesarios. El regreso a su madre se da en el sostén de la relación que va y viene entre el amor y el odio, entre el erotismo y la violencia.

El cuerpo de Erika viene a ser el depositario del sufrimiento, y, a su vez, la única posibilidad de existencia que encuentra, el corte en su cuerpo es la representación de la violencia y el poder. Por este motivo, tanto Erika, como su madre y Walter se ven tentados a

ejercer la violencia y el poder sobre el otro. Los personajes de la novela no encuentran forma de escapar a la violencia que les precede. Erika es el claro ejemplo de esta atravesada subjetividades, y ante un escenario de violencia, encuentra en el ejercicio de la violencia sobre su propio cuerpo una salida.

IV. Análisis crítico de discurso

IV.I De la escritura a la subjetivación política: la obra de arte como discurso

“Nada es hermoso, nada ofrece consuelo, nada nos eleva por encima de lo que allí sucede; ni una sola frase sobre la guerra que nos permita afirmar algo.

Eso es lo cruel: no hay ninguna afirmación, tan sólo la narración distante del horror, y por eso tampoco puede uno aportar argumentos para justificarlo —la lucha contra el nazismo— porque el tema no es político: es humano.” (p.86)

La ética de la crueldad, Juan José Ovejero

El análisis crítico del discurso se propuso como una triangulación de *Las tres lecturas*, siendo un insumo que permite estudiar las ideas del contexto de escritura de la novela *La Pianista*. A partir de lo encontrado en el análisis realizado a partir de estas lecturas, se encuentra la necesidad de estudiar el momento histórico en el cual se produce la novela y a qué tradiciones artísticas y literarias se acerca la autora, como una forma de comprender la postura de Elfriede Jelinek respecto a las ideas de su época y cómo su novela es un reflejo de estas, dando al texto literario un lugar discursivo.

Según Rodríguez (2008) el discurso literario se define como un discurso del conocimiento por su capacidad de incidir en el comportamiento social. Para esta autora, las tendencias en la teoría literaria enfatizan en cuatro aspectos básicos del hecho literario: la obra, el artista, el universo y el lector.

La obra y el artista son así imposibles de desvincular del contexto y su realidad de producción y escritura: ideas, sentimientos, acciones, personalidades, acontecimientos y la situación sociohistórica, con lo cual en el texto tienen lugar las instituciones, las redes sociales, políticas, económicas e ideológicas como condiciones de la escritura y de un texto. El lector, la última de las entidades, está también complejizada por las condiciones, ya que es a quien se dirige la obra y quien da un sentido a la misma (Rodríguez, 2008).

Gómez, Gutiérrez y Córdova (2006) sostienen que el lenguaje es un fenómeno social, por lo que no se puede entender a un individuo que habla o escribe sin comprender previamente su contexto. Esto es reafirmado por Manzano (2005), quien toma como premisa esencial para un análisis de discurso descubrir cómo este genera realidad y por qué una en concreto. Para este autor, es necesario identificar aquellos elementos que rodean el discurso y que permitirán comprender cómo funciona en lo social.

De esta forma, y con el objetivo de obtener una propuesta de ACD de discurso que se adecuara a las características de esta tesis, se planteó como estrategia una búsqueda desde lo histórico y lo ideológico que diera cuenta del contexto que rodea a la novela, tanto al texto, como a la autora y el efecto en el lector. Las categorías que guiaron esta búsqueda emergieron conforme se avanzó en la investigación, atendiendo a la premisa de un acercamiento al texto que estuviera alejada del saber, desde una lectura que se limitara a lo que allí se narra.

Santander¹⁷ (2011) sostiene que cuando el ACD se acompaña de incertidumbre¹⁸, lo correcto es que las categorías vayan emergiendo conforme se adquiere conocimiento sobre ese discurso.

La propuesta de ACD se construyó a partir de lo encontrado en la lectura filológica, semiótica y analítica, desprendiendo de estas las categorías de estudio y búsqueda para comprensión del objeto discursivo. De esta forma, la propuesta realizada no se elaboró a partir de ninguna técnica preestablecida, sino, que está responde a la pregunta de investigación, los objetivos de la misma y la novela *La Pianista* como objeto de estudio. Santander (2011) sostiene que la elaboración propia de técnicas de ACD es válida pues no existe una técnica en particular sino diversas propuestas que corresponden a diferentes problemáticas, motivaciones y objetos de estudio, por lo cual, las motivaciones y necesidades de investigación guían la estrategia de análisis que se utilizará.

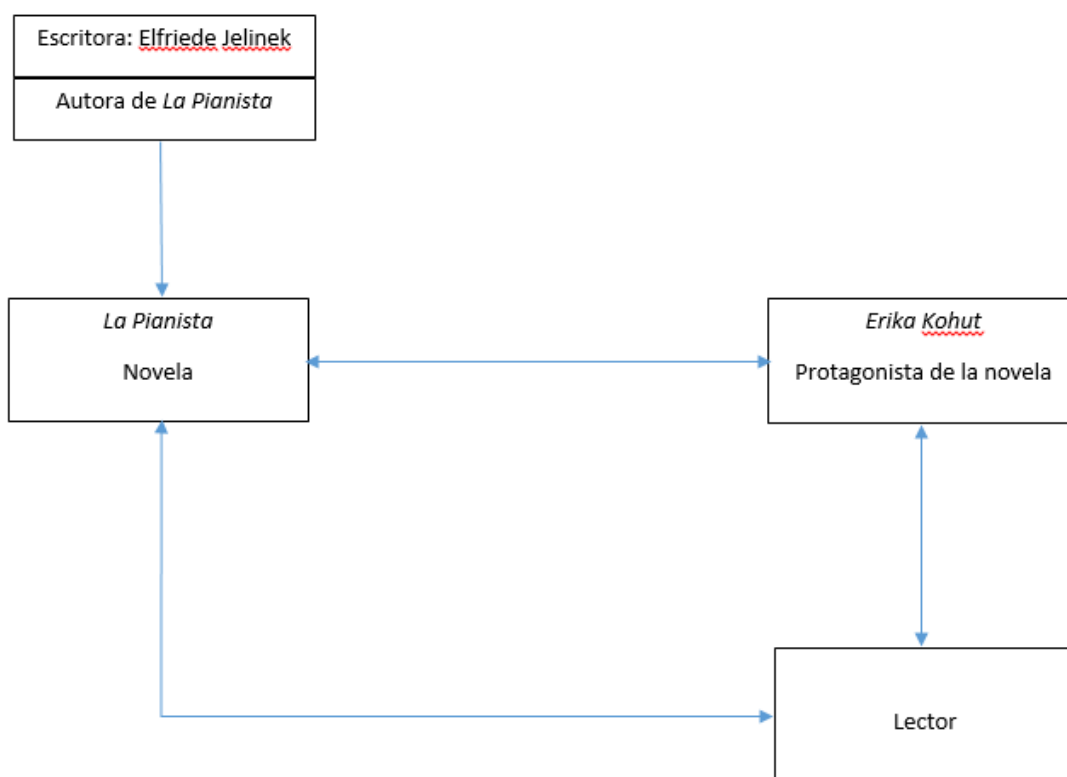
Respecto a las categorías principales que guiaron este análisis de la novela, la mayoría se desprendieron de la lectura, como las tendencias en la literatura, el movimiento feminista de los 70's y su respectiva crítica, y el surgimiento de los nuevos nacional socialismos en Europa. Estas tres categorías se estudiaron y decantaron la idea de interpretación del cuerpo y lo femenino posterior a la Segunda Guerra Mundial, que tiene estrecha relación con el corte corporal como signo elaborado en la lectura semiótica. Todo lo anterior, se condensa en la

¹⁷ Para Santander (2011) un claro ejemplo de la adecuación de la técnica de análisis de discurso es la utilizada por Freud, quien toma el lenguaje como una forma de acceder al inconsciente, teniendo el discurso del paciente como base lingüística para realizar un análisis interpretativo, en el cual, los juegos de palabras, asociaciones libres y chistes son material lingüístico.

¹⁸ El autor se refiere a este punto de incertidumbre como aquellas investigaciones que en lugar de hipótesis se guían por una pregunta y un objetivo general.

idea de que el cuerpo sea un espacio de representación en el cual se manifiestan los efectos de subjetivación.

Lo encontrado a partir de estos elementos de búsqueda, se asoció a los elementos autora, novela y lector, en una relación que dio como resultado una apuesta por conjeturar sobre aquellos efectos de la novela en el lector. El procedimiento seguido se detalla en el siguiente cuadro¹⁹:



Como se puede ver, la conjetura consiste en pensar que a partir del momento en el cual la autora de la novela hace público de su escrito, este se ve en una constante valoración por quien lee y por sí mismo. Así, los efectos de dicha novela se plantean tanto desde la

¹⁹ Elaboración propia.

novela como un todo y desde el personaje principal y su representación hacia el lector, como de este último hacia estos elementos. Estos efectos, serán detallados en las puntualizaciones finales de este capítulo, posterior a una exploración del contexto y las ideas que rodean la novela.

IV.II El elemento autora: Elfriede Jelinek y su novela La Pianista

Según Margarita Blanco (2000) a finales de la década de los 60 e inicios de los 70's se encuentra en Europa –principalmente en Alemania- un contexto social y político caracterizado por la exigencia política, la crítica y los debates feministas. Este escenario dio lugar al surgimiento de una nueva literatura escrita por mujeres, a la que antecede una generación de escritoras que inician su actividad literaria en los primeros años de la posguerra.

La producción literaria de las mujeres a inicios de los años setenta en este escenario político permite hablar de un “punto cero” que da las bases para construir un nuevo concepto de la literatura que ha sido escrita por mujeres. Un nuevo concepto que permite contradecir la acepción peyorativa de la literatura de o para mujeres que ha permanecido en la representación histórico-literaria desde el siglo XIX hasta la época del nacionalsocialismo (Blanco, 2000)

En periodos anteriores, posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, el concepto de “punto cero” en el lenguaje fue acuñado por un grupo de escritores que se hicieron llamar el Grupo 47, que marcan el punto de inicio de una nueva fase en la literatura contemporánea alemana, caracterizado por un gran compromiso político. Sin embargo, este grupo o

generación de escritores no contaba con la participación de mujeres, aunque para la época ya existían escritoras destacadas dentro del cuerpo literario que marcan en sus textos la experiencia de la guerra y la vivencia del nacionalsocialismo en la vida cotidiana, como Luise Rinser, Marie Luise Kaschnitz o Elizabeth Langgäser, mujeres que narran en sus textos la experiencia de la guerra y la vivencia del nacionalsocialismo en la vida cotidiana, mediante géneros literarios que permitieran un distanciamiento de la autora, como la poesía y la ficción (Blanco, 2000).

Respecto a lo anterior, Elfriede Jelinek mantiene un estilo en el cual recurre a los datos autobiográficos para el desarrollo de sus textos. En *La Pianista* por ejemplo, su madre es quien ejerce el mando familiar y quien le impone la experiencia de la música como instrucción de vida; su padre, ausente muere en un hospital psiquiátrico. Esto concuerda con datos autobiográficos en los cuáles se destaca su padre, un hombre de origen judío que sobrevivió al holocausto (la Shoá) por sus investigaciones en el campo bélico y su madre, una mujer perteneciente a la burguesía de su país (Ripoll, 2017). En la novela se menciona de la siguiente forma:

“En una dulce melodía dice Erika que su padre murió completamente trastornado en Steinhof. Por ello Erika necesita cuidados, ya que le ha tocado vivir experiencias muy duras” (Jelinek, 2004, p. 75).

y,

“Es hábil en el manejo de cuchillas; mejor que peor, tiene que afeitar al padre, esa blanda mejilla paterna bajo una frente completamente vacía a la que no enturbia ni una sola idea ni se enreda en voluntad alguna” (Jelinek, 2004, p. 90).

Blanco (2000) destaca que los datos biográficos no son un recurso común en esta época histórica en específico, principalmente por la poca presencia escritoras mujeres como Luise Rinser que utiliza el diario y la autobiografía como fuente de escritura. Es hasta las décadas de los 70's y los 80's que se confronta al pasado en la literatura y se plasma en esta las experiencias de vida de las escritoras durante el régimen fascista, teniendo como resultado los textos autobiográficos.

A esta época precisamente pertenece Elfriede Jelinek, con textos en los cuales se encarga de traer el pasado alemán y europeo a las características, formas y estructuras sociales y políticas de Austria, llevando a sus textos la tarea de cuestionar el pasado respecto al presente y todas las luchas sociales de la época de la posguerra. En esta, lucha destaca la protagonista de *La Pianista* en su intento de escapar al mandato de las artes, oficio destacado entre la burguesía como una metáfora de la imposición social de las artes en Austria, trasladando a lo individual lo social: “La profesión de Erika es al mismo tiempo su pasión: el poder celestial de la música.” (Jelinek, 2004, p. 10).

Para Hanssen (2002), los textos de Elfriede Jelinek deberían leerse como una crítica constante y sostenida a la violencia presente en Austria en la posguerra. Sus ensayos, obras de teatro y novelas son consistentes en examinar y criticar la permanencia de la ideología fascista y su efecto en las relaciones de género en la posguerra, llevando la experiencia de las mujeres en relación a la violencia a la literatura.

El nuevo feminismo alemán, que surge en la década de los años 70's, retoma este legado, el cual también se manifiesta en los paradigmas críticos propuestos por Arendt. La prosa de Jelinek contiene las confrontaciones entre fascismo, género y violencia sexual, de

forma áspera y persistente, consideraciones presentes en la caracterización del feminismo austriaco y alemán de esta época (Hanssen, 2002).

La obra de Jelinek permite así resumir hasta dos generaciones de escritura austriaca que conserva la crítica de inicios del siglo XX. Dentro de esta generación de escritores, se encuentran también Ingeborg Bachmann, Marlies Janz, Peter Handke y Volker Braun, que, a su vez, fueron influenciados por los escritores de inicio del siglo XX Karl Kraus, Robert Musil, Hermann Broch y Heimito von Doderer.

Respecto a la influencia de la escritora Ingeborg Bachmann, Blanco menciona que Jelinek es la heredera de la crítica del lenguaje realizada por esta “y su obra la manifestación de un radicalismo llevado al extremo de la crítica de la masculinidad” (2000, p. 194). Influencia que se nota en la narración de las relaciones de dependencia entre hombres y mujeres y las estructuras de poder que encubre el lenguaje.

En *La Pianista* propiamente, las figuras masculinas se caracterizan por ser débiles y prácticamente ausentes. El padre está ausente desde la aparición de Erika “En una dulce melodía dice Erika que su padre murió completamente trastornado en Steinhof” (Jelinek, 2004, p. 75). Walter por su lado, en la novela es tomado por Erika como instrumento, pero finalmente se impone ante esta y la viola.

Esto tiene relación con lo que menciona Blanco sobre la escritura de Bachmann, que acostumbra narrar personajes femeninos que se encuentran reducidos en su espacio vital por hombres, en concordancia con una época histórica marcada por la violencia, tanto en el pasado como en la sociedad actual, llevando a las mujeres a proceso de autodestrucción en modos de comportamiento que escapan a la ley “e intenta reconstruir lo que Hans Höller

denomina el crimen definitivo: el asesinato del Yo femenino considerado como un “crimen primario”” (Blanco, 2000, p. 183).

Jelinek recurre a estos elementos para construir una narración y representación de las mujeres y lo femenino, en Erika Kohut esto se manifiesta en su posición masoquista y en los actos censurados socialmente y una fantasía sexual caracterizada por la violencia y la humillación poco relacionada a las mujeres. Situaciones que se escriben utilizando el lenguaje explícito y descriptivo, reconstruyendo imágenes de estas situaciones.

Blanco (2000) menciona que el recurso narrativo y el lenguaje para narrar escenas de violencia de forma cruda es uno de los efectos que posiblemente tenga esta generación de escritoras y las circunstancias de su época, puesto que dan cuenta de sus experiencias como mujeres en el contexto posterior a la posguerra.

Los personajes creados por Jelinek para *La Pianista* se contraponen así a cualquier otra conceptualización de lo femenino. Atravesada por el malestar, la protagonista se posiciona desde la violencia –culturalmente asociada a lo masculino– frente a una madre empalagosa que la vigila constantemente y ejerce la violencia sobre ella, inclusive con actos incestuosos y golpes: “La madre prefiere herir por sí misma a Erika, y después se ocupa de su curación.” (Jelinek, 2004, p. 13).

Estos personajes se reciben como polémicos y se suman a una narrativa que no es aceptada por la mayoría, la escritura en *La Pianista* topa con mayores dificultades para su aceptación y difusión de una narrativa con personas femeninas que ejercen la violencia. En su insuficiencia para representar las experiencias de las mujeres Jelinek recurre a la narración de situaciones extremas y límite, planteando una crítica a las artes y al lenguaje.

Esta insuficiencia del lenguaje para referirse a las experiencias de las mujeres es una crítica que caracteriza a una generación de autoras que por medio la narración de la experiencia de la guerra y el nacionalsocialismo plantean un cuestionamiento político, Jelinek destaca en esta generación a finales de los años 70's (Blanco, 2000). Hanssen (2000) sostiene que los escritos de Jelinek deben leerse siempre como una crítica a la presencia de la violencia en Austria posterior a la guerra, asociado a la primera ola del feminismo alemán y a la literatura de mujeres, que denuncian la inequidad de género y la relación entre perpetrador y víctima. Aspectos que fueron heredados por el feminismo alemán de 1970 y 1980, confrontando las interacciones entre fascismo, género y violencia sexual. Una de las particularidades de este movimiento, el énfasis que dan en ocupar su lucha política en los ámbitos culturales, pues lograron detectar que la dominación de los hombres sobre las mujeres estaba asentada en la colonización de la conciencia y la cultura femenina.

Según Sara Lennox (1981) el movimiento feminista alemán de la década de los 70's reconoció que más allá de los estereotipos del patriarcado y frente a la demanda por los derechos, las mujeres eran diferentes a los hombres y que además de erradicar esa diferencia, su tarea era explorarla y afirmarla.

La respuesta fue, según esta autora, una generación de escritoras y un derrame de creatividad de mujeres que escribían sobre la particularidad y especificidad de las experiencias de las mujeres. Esto necesitó diferentes formas literarias y sirvió a su vez para afianzar la subjetividad de las mujeres como un modelo epistemológico opuesto a las estructuras masculinas dominantes de pensamiento. La escritura de las mujeres se convierte en forma de resistencia política y de lucha feminista.

La polémica que rodea a la autora, no se limita a sus textos y su estilo de escritura, sino que se traslada incluso al ámbito público y político de Europa, asumiéndolas características de estos movimientos críticos y feministas que se encargan de retomar el pasado y traerlo al presente con intenciones de re-elaborar la historia y los actos de su nación, principalmente en relación a la Segunda Guerra Mundial.

La Pianista se publica en 1983 en un escenario de resurgimiento de grupos que retoman las ideas de la época más oscura en Europa: el nacionalsocialismo. Austria es uno de los países que, aliados de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, intentan incansablemente no recordar su pasado, y siendo Jelinek una de las autoras que más fuertemente se ha posicionado contra los grupos políticos de ultraderecha de su país, ha recibido fuerte represalias, por ejemplo una dificultad en su difusión, la prohibición en los 90's de presentarse en los teatros de su país y de Alemania, y un cuestionamiento constante a sus obras literarias (Gómez, 2010).

En relación con esto, Morrissey (2012) destaca el recibimiento en Austria del FPÖ y el SPÖ y del criminal de guerra nazi Walter Reder, quien recibió apoyo del político Jörg Haider en los 90's, marcando una ola en los medios de comunicación alrededor de estas figuras y una apertura del debate sobre el pasado de guerra de Austria. Jelinek se posicionó como una gran opositora de la figura de Haider, recibiendo los ataques de la política de ultraderecha de su país tras la llegada de este al poder, que culminó en la prohibición de sus obras en los teatros públicos austriacos (<https://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/10/07/protagonistas/1097147317.html>).

La polémica generada se centra en la supuesta imposibilidad de la nación austriaca de hablar de su pasado y su vínculo con el nacionalsocialismo, que los dejó anclados en el pasado de las artes y la música, reconstruyendo su identidad a partir de estos elementos (Beller, 2009). Es en 1980 cuando renace la derecha autoritaria en Europa junto a un esfuerzo por sostener el capitalismo a costa del silencio y del ignorar, volviendo a las artes como aquello que fue notorio en su historia, Jelinek (2004) lo plantea así en la novela:

“Viena, ¡ciudad de la música! Sólo aquello que ha tenido éxito seguirá teniéndolo también en el futuro en esta ciudad. Llegan a saltar los botones de su obesa barriga blanca, llena de cultura; al igual que los cadáveres que permanecen en el agua, cada año está más hinchada. ¡El armario acoge al nuevo vestido! ¡Uno más!” (Jelinek, 2004, p. 15-16)

Para Pruonto (2014), esta Primera Guerra Mundial y su violencia sigue presente en la memoria colectiva de los austriacos, que siendo uno de los países perdedores conserva el dolor psicológico de la pérdida, lo que ha hecho que se añore la época de la Monarquía Tardía, principalmente en relación a la cultura. Todo este efecto de la catástrofe de ser un país perdedor en la Primera Guerra Mundial se vio –en palabras de Pruonto, 2014– eclipsado por la catástrofe moral de la Segunda Guerra Mundial y del nacionalsocialismo.

Es aquí donde toma forma lo que se habla de Jelinek, sus obras y en especial de *La Pianista*, como una representación y a su vez un desafío de estos imaginarios que se heredan de la Primera Guerra Mundial. Los personajes de la novela son, no solo campos de batalla - principalmente en Erika- también actúan el sistema de normas y reglamentaciones, principalmente el maltrato sobre las mujeres. Son los personajes femeninos los que en un

principio ejercen el maltrato y la violencia entre ellas, rompiendo con la lógica de sumisión que ha sido asociada a estos cuerpos de mujeres.

IV.III La Pianista como obra literaria

A partir de lo anterior, se identifican aspectos en los cuales *La Pianista* refleja las ideas de la época de escritura y del contexto en el cual Elfriede Jelinek escribe, como un medio para plantear las críticas presentes en la novela. Por ejemplo, las narraciones de cualquier escena cotidiana en la vida de la protagonista se entremezclan con frases en las cuáles se lanzan críticas incisivas sobre la sociedad vienesa:

“El vino joven del fin de semana ya trasega por sus cabezas y destruye varios kilos de materia pensante. Un poco más de alcohol destruirá lo que queda. País de alcohólicos. Ciudad de la música. La mirada de esta niña se pierde en el mundo de las emociones y su acusador se sumerge en las profundidades de una cerveza hasta enmudecer receloso ante sus ojos. Es indigno de ELLA meterse a empujones a través de la masa; la violinista y violista no da empujones.” (Jelinek, 2004, p. 23)

En la cita anterior, se contrasta la idea de una sociedad y de una ciudad al contraponer la música-artes y el vicio, un país de alcohólicos se confronta a una ciudad de la música, achica la tradición musical frente a un cuerpo social que echa mano del alcohol para callarse. Erika, representa cita la cultura privilegiada y enceguecida de la música, frente a un joven que pertenece a la masa despreciada que carga el malestar, mostrando la lucha de clases.

Así, los estragos de la crítica social se llevan al cuerpo por medio del malestar y lo sintomático. *La Pianista*, centra su análisis en estudiar las políticas del cuerpo y su

explotación pornográfica, como una forma de develar la economía subyacente de tipo bélico que permanece en la posguerra, con lo que propone en su texto un análisis de los principios filosóficos y epistemológicos que sostienen el fascismo, presentes en el neonazismo (la autora menciona este neonazismo en el Partido de la Libertad de Austria) (Hanssen, 2000).

La justificación teórica del decir que la inequidad de género se sostiene y debe considerarse como una forma “oculta” de perpetuar el fascismo y la dialéctica de perpetrador-víctima, no solamente se encuentra en las primeras generaciones del feminismo alemán y de la literatura de mujeres posterior a la Segunda Guerra Mundial, sino que Adorno y Horkheimer ya habían teorizado sobre esta. Estableciendo una correlación entre la violencia instrumental, la biopolítica del fascismo, el antisemitismo y la cosificación de las mujeres a lo largo de la historia (Hanssen, 2000).

Esta cosificación de la mujer es un tema que trabaja la vanguardia feminista austriaca mediante una crítica a los estereotipos, a los mitos, una confrontación al machismo y al pasado nazi de Austria. Este último punto es uno de los temas trabajados por esta generación de escritores, que se oponen a los líderes de la derecha fascista, de las ideas construidas en torno al lugar sumiso de la mujer y del matrimonio (Pérez, 2004). “Elfriede Jelinek parece preguntarse siempre si el destino de las mujeres es someterse o rebelarse. Su literatura es uno de los capítulos de esa gran novela austriaca que W.G. Sebald llamaba la descripción de la desdicha.” (Pérez, 2004).

Los personajes de *La Pianista* provocan la pregunta que señala Pérez, 2004. El personaje de Erika Kohut es una clara representación de un cuestionamiento por el ejercicio de la violencia. Su vida, atravesada por el poder y la violencia que ejerce su madre nos

obligan a preguntarnos si Erika está condenada a repetir esta dinámica de perpetrador-víctima o si por el contrario la puesta en acto de esta por medio de su masoquismo es un mecanismo de poder y subjetivación frente a la madre.

No es casual la dificultad que acompaña su lectura, si la crudeza con la que se describen ciertas situaciones, principalmente los cortes que la protagonista realiza en su cuerpo, utilizan el lenguaje propio de la violencia y la explicitud para generar una imagen, rompiendo con la censura impuesta a la representación de actos de violencia.

Es así como la figura de Erika Kohut denuncia la imposición de la música como una colonización de su cuerpo y su vida. La música es el único lenguaje dado por su madre y lo que le permite moverse fuera de los límites de la familia, lo que se convierte en el causante de su malestar. La protagonista enfatiza por medio de referencias a músicos y compositores notables en la historia de Austria los estragos de la imposición cultural: “Schumann y Schubert, según Erika Kohut tan tremendamente enfermo uno como otro, y además comparten la primera sílaba, son los que se encuentran más cerca de su maltratado corazón.” (Jelinek, 2004, p. 75)

La búsqueda de subjetividad de Erika Kohut se considera una propuesta discursiva que permite entablar una discusión sobre la experiencia de las mujeres, principalmente lo que se asocia a lo sexual y a aquello que se representa en el cuerpo, en este caso la violencia. La protagonista de la novela propone una particularidad femenina que se contrapone a lo socialmente impuesto a las mujeres, a lo patriarcalmente construido sobre el cuerpo femenino.

Esta catástrofe moral es la que actúan los personajes de *La Pianista*, en lo público sostienen la apariencia y la identidad basada en la cultura y las artes, siguiendo los pasos de la burguesía imperial de Austria, en lo privado se hacen presentes las prácticas sexuales socialmente censuradas. Son una población que se consume en el alcohol y que tiene como último recurso de discursivo su cuerpo.

El cuerpo humano es el gran vehículo combatiente en las guerras, si bien son las subjetividades atravesadas por la ideología las que sostienen las disputas en el campo, son los cuerpos los encargados de mostrar y hacer ver los efectos de la guerra. Es así como, según Mosse (2016), posterior a la Primera Guerra Mundial el cuerpo mutilado—aspecto que se sostiene en la Segunda Guerra Mundial— se convierte en mito de gloria y privilegio de los combatientes, construyendo una imagen en la cual los mutilados se exhiben rodeados de símbolos de esperanza, convirtiendo las imágenes de heridos y mutilados en representación de masculinidad, valentía y camaradería.

Esto se contrapone a una ausencia de representaciones y significaciones del cuerpo de las mujeres tras la guerra. No sé habla de las experiencias de las mujeres durante y posterior a la Primera y Segunda Guerra Mundial, ni el cómo atraviesa y se representa esta violencia en los cuerpos y subjetividades de las mujeres.

La conceptualización del cuerpo en *La Pianista* permite llevar estas experiencias de las mujeres durante y después de la guerra y el cómo se lleva al cuerpo estas vivencias de la violencia extrema. El cuerpo de Erika es el lugar por excelencia para llevar la guerra entre ella y su madre, es el campo de batalla, el corte en su cuerpo frente al espejo es un recordatorio de que en este es ella quien manda.

Esta idea del cuerpo como campo de batalla es algo que las feministas señalan desde la década de los 60, considerando luchas como el aborto legal y seguro, su sexualidad y los anticonceptivos como luchas de apropiación del cuerpo. Esto va más allá y se lleva al cuerpo las representaciones en una forma de cultura visual. Vicente (2007) retoma a Butler y menciona que los distintos conflictos bélicos han generado estas presentaciones en una ideología militar estructuralmente masculina en la que también han participado mujeres, introduciendo la pregunta de si estas mujeres actúan como hombres o son verdaderamente violentas.

Lo que sí es históricamente claro, es que posterior a la Primera Guerra Mundial y hasta la Segunda hay de telón de fondo un totalitarismo que inunda de maltrato físico, psicológico, sexual, social económico e ideológico sobre las mujeres, que se traduce en una imposición de estructuras, normas y reglamentaciones, que se sostienen en gran medida desde la familia (Vicente, 2007).

Es aquí donde toma forma lo que se habla de Jelinek, sus obras y en especial de *La Pianista*, como una representación y a su vez un desafío de estos imaginarios que se heredan de la Primera Guerra Mundial. Los personajes de la novela son, no solo campos de batalla – principalmente en Erika–, sino que actúan este sistema de normas y reglamentaciones y todo el maltrato sobre las mujeres que menciona Vicente (2007). Son los personajes femeninos los que en un principio ejercen el maltrato. La protagonista maltrata a otras mujeres fuera del ámbito familiar, maltrata a Klemmer en un inicio para posicionarlo, luego, como verdugo:

“Lo maltrata torpemente, palabras malévolas retumban bajo la membrana de su paladar y le rebotan sobre la lengua. Durante la noche se le hincha la cara mientras a

su lado la madre ronca sin enterarse de nada. A la mañana siguiente, frente al espejo, Erika apenas consigue ver sus ojos de tantas arrugas. Se empeña durante largo tiempo con su propia imagen, pero ésta no mejora. El hombre y la mujer se enfrentan una vez más en el ambiente gélido de una disputa. ” (Jelinek, 2004, p. 183)

Es así como Jelinek desarrolla en la novela en cuestión personajes que se encargan de la contradicción sobre lo femenino. Si bien la pregunta que señala Vicente (2007) a partir de Butler está centrada en preguntarse por la violencia ejercida por las mujeres y si esta es, actuada desde el lugar masculino o desde la violencia femenina es un punto en cuestión.

En la novela no es claro desde qué lugar se ejerce, lo que sí parece ser claro es que la violencia que ejercen tanto Erika como su madre y la que la protagonista pide a Klemmer, es el resultado de un pasaje existencial mediado por la violencia. Erika tiene como único lenguaje la música y como única forma de relacionarse la violencia. En la cita anterior se posiciona en la novela el tema de la disputa entre hombres y mujeres, es decir, el cuerpo como un campo de batalla, que tiene como base fundamental la diferencia de género.

IV.IV El lector: más allá de la textualidad

La contradicción entre lo social y la moral, llevada a la diferencia de género y a las relaciones de poder son los dos elementos de discusión durante toda la novela, que son llevados al cuerpo en una representación de la violencia. Erika Kohut supone en un solo personaje todo lo que es posible encontrar en la ciudad de Viena, en el cuerpo de la protagonista confluyen los conflictos sociales y dinámicas sociales: la música como

característica propia de la burguesía y el sexo y la violencia como aquello que se quiere borrar y que en su defecto se reconoce en los otros:

“Erika es conducida personalmente a una cabina de lujo. Ella, la señora Erika, no tiene que esperar. Que los demás sigan esperando. Tiene el dinero a punto, igual que su mano izquierda cuando toca el violín. Durante el día saca cuentas de cuánto tiempo podrá mirar con las monedas de diez chelines que tiene ahorradas. Este dinero proviene de ahorros en la merienda. En este momento la carne es iluminada por un foco azul. ¡Incluso utilizan colores!

Erika levanta del suelo un pañuelo de papel cargado de semen y se lo pone frente a la nariz. Respira profundamente lo que otro ha producido con intenso trabajo. Respira, mira y deja transcurrir en ello un poco de su tiempo vital. También hay clubes en los que se puede fotografiar. Ahí, cada uno busca su modelo, según gusto y estado de ánimo. Pero Erika no quiere tomar parte en ninguna trama, ella sólo quiere mirar. Simplemente estar ahí sentada y mirar. Mirar. Erika, la que mira sin tocar.” (Jelinek, 2004, p. 56)

Erika es la mujer burguesa que se vincula en prácticas que serían censurables para ella y propias de grupos sociales menos estimados que la profesora de piano. Es esta la contradicción que se encuentra en la ciudad de Austria: la falsa altura moral de la burguesía confluye así con lo más cuestionable de la sexualidad.

Esta ambivalencia entre la altura moral y las prácticas censuradas se juega entre el someterse o revelarse en la figura de Erika Kohut. Su posicionamiento desde el masoquismo y el corte en su cuerpo es una forma de desmentir el mandato sobre su cuerpo y de cuestionar

a los ideales femeninos que se plantean desde la sumisión, pero pueden leerse también como una forma de someterse a la violencia que la precede. Erika incursiona en prácticas sexuales no asociadas frecuentemente a las mujeres y con esta incursión, marca un pasaje hacia su revelación, principalmente frente a la madre: “A partir de consideraciones artísticas de carácter general y cuestiones humanas de tipo individual, Erika concluye: jamás podría someterse a un hombre después de haber estado sometida a la madre durante tantos años.” (Jelinek, 2004, p. 17). Sin embargo, Erika termina por asumir una posición sumisa frente a un hombre por conveniencia, someterse a Klemmer es la posibilidad de cumplir sus fantasías.

La confrontación entre el pensamiento burgués y la moral sexual implica que quien lee esta novela, ya sea en el contexto de su escritura y publicación, o en nuestro contexto actual, deba tomar posición frente a lo que lee. Esto es el efecto político y discursivo que tiene la escritura, en tanto es una posibilidad de generar un posicionamiento en el lector, que permita actualizar constantemente el texto frente al momento histórico en el cual se lee pero además, que posibilite narrar el pasado.

La pregunta por la violencia puede considerarse incluso la pregunta más movilizadora en términos de lo político que genera esta novela. Cabe cuestionarse si ¿Erika Kohut se somete o se rebela/revela? Esta pregunta implica además un pasaje por repensar el cómo se carga con la violencia histórica. En este caso particular, no es fácil identificar si Erika se somete a la violencia que la precede y se limita a actuar esta, tanto en su posición masoquista como en su posición sádica, o si revela su verdadera naturaleza mediante un ejercicio de la violencia y el poder desde su lugar de mujer. Sin embargo, estos cuestionamientos parecen no tener respuesta frente a una posibilidad de que la rebelión de Erika Kohut se dé por medio de la violencia ejercida por su mano, en un distanciamiento de su madre.

La interpretación del lugar de existencia de la protagonista dependerá de quien lee y del posicionamiento que tome ante esta. Lo que allí se narra podría limitarse a las vivencias y la cotidianidad de una mujer de clase alta que se dedica a las artes y que en lo privado, se toma licencia de actuar todo aquello que es censurado frente a la moral social de país. Sin embargo, esto debe llevarse a una discusión política que tiene que ver con las contradicciones que se encuentran en los escenarios y en los actos de violencia, ya sea contra sí misma o contra los otros.

Es así como el recurso literario le permite a la autora y al lector encontrar en esta novela un margen para la pregunta por las mujeres, sus experiencias y por el cómo estas atraviesan el cuerpo en lo social. La colonización de Erika por la música no es casual, muchos menos insignificante, es, en su contexto, el significado de la burguesía, de la imposición social, del retorno al pasado y de una reconstrucción a-histórica en la que lo que precedió a un país se impone en la búsqueda por no asumir las responsabilidades en hechos históricos como la Segunda Guerra Mundial, dejando la violencia histórica en el lugar de la repetición.

IV.V Los efectos: las paradojas de la violencia

“La crueldad está en la naturaleza, todos nacemos con una dosis de crueldad que sólo la educación modifica” (p. 90)

Filosofía en el tocador, Marqués de Sade

Primeramente, es necesario retomar el carácter autobiográfico que se le ha otorgado a *La Pianista*. Si bien, otras obras de Jelinek han sido objeto del morbo en la búsqueda de

experiencias personales en sus escritos, es esta novela en particular la que ha sido señalada como autobiográfica, aumentando el morbo de los críticos y lectores en relación a la vida de la autora. Esto, ha provocado que se lea la novela desde el sesgo patologizador de lo que allí se narra, limitando la mirada crítica y la provocación política que la novela propone al lector.

Es necesario retomar la autobiografía no solo como una forma de narrativa, sino como un medio de escritura que permite ficcionar las experiencias y posicionarlas en el arte. En esta novela y en una relación con las ideas que rodean a Jelinek y de las características de su contexto, la escritura brinda una posibilidad de narrar las experiencias de vida, en lo social y en lo subjetivo, y con esta narración un pasaje de lo privado a lo público. La función del arte implica una escena de aquello que toca en lo subjetivo y que es llevado al orden de lo público, en una apuesta por el juego de la subjetivación política en los términos en los cuales lo plantea Rancière (2000): una posibilidad de enunciación, de desidentificación de un lugar dado y del surgimiento de un saber dónde antes no lo había.

Lo anterior dota al arte de una función política, la escritura permite a esta generación de mujeres escritoras y a Elfriede Jelinek escribir sus experiencias y posicionar su escritura como un medio de cuestionamiento, tanto del orden actual y de las condiciones en la cual se lee la novela, como del contexto en el cual nacen estas y las experiencias que se tomaron como base para la escritura.

La novela, fiel a la historia que le antecede y al contexto que la ve nacer, representa por medio de sus personajes, la lucha de género y clases que acompaña a Austria posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esto se retoma en el periodo de los 80's, en el cual las ideas propias del nacionalsocialismo resurgen en Europa, momento en el que se hace urgente repensar y cuestionar el pasado con la intención de no repetirlo.

Lo indecible del horror y de la violencia desmedida de la guerra desde las subjetividades es pasado a la literatura y al arte como un medio para apalabrar y resignificar estas experiencias. En la figura de Erika Kohut encontramos una contradicción respecto al arte como forma de enunciación y a su vez, una afirmación de la necesidad de negar lo que ha sido impuesto, porque a pesar de que la protagonista tiene la música como posibilidad de subjetivación, no se le es posible al ser un lenguaje que ha sido dado por mandato materno, el corte corporal surge como un medio de distanciamiento y subjetivación ante la ausencia de otro lenguaje.

Lo anterior, permite pensar el cuerpo como último recurso de subjetivación y de enunciación frente a una pregunta por la repetición de la violencia y representación de la explotación del cuerpo en la modernidad. En la novela, esta repetición en Erika Kohut se manifiesta en su cuerpo como espacio de lucha y el pasado de violencia que le preceden, ejercido por una madre que penetra cada uno de los espacios de vida de su hija, apropiándose de su cuerpo y negando una identidad fuera de esta.

Es esta explotación del cuerpo –propia de la modernidad– en la que se juega la vida o la muerte en el personaje de Erika, su corporalidad se convierte en la vía para subjetivarse y distanciarse de la madre, mediante una erotización de la violencia llevada a su propio cuerpo. Esta búsqueda llevada a lo corporal y sus límites permite cuestionar la patologización que se ha dado históricamente a la relación que establecen las mujeres con sus cuerpos ante la ausencia de otras formas de decir. Erika Kohut carga en su cuerpo con la crueldad propia de la Segunda Guerra Mundial. La automutilación y la automatización de su cuerpo es una representación del campo de guerra.

El cuestionamiento del cuerpo como espacio de subjetivación o de repetición de la violencia debe llevar al lector a repensar el posicionamiento masoquista de la protagonista, en la cual, el corte corporal y la fantasía de sometimiento y dolor es lo que le permiten cierta construcción de identidad en actos que bordean lo imposible e insoportable. El corte corporal viene a ser el último recurso con el que cuenta Erika para subjetivarse, repitiendo en su cuerpo la violencia y la crueldad que la anteceden.

La fantasía masoquista es el mejor ejemplo para repensar y cuestionar esta la lógica del poder y el lugar del objeto en función de una supuesta libertad erótica. Si la fantasía masoquista está atravesada por actos que desafían los límites del cuerpo y el dolor, e implican además, un posicionamiento desde el lugar del objeto, cabe preguntarse si la erotización de la violencia y lo erótico que se encuentra en el ejercicio de la violencia, es una elección o es también una repetición de la violencia histórica y social llevada al espacio de lo sexual y lo íntimo, en donde lo erótico se juega en función de lugares de poder que buscan someter al otro.

Esto permite hablar de una pedagogía masoquista presente en la novela. En esta, Erika actúa su lugar de profesora más allá del Conservatorio de Viena y seduce a su alumno para que este ejerza la violencia sobre ella como parte de su fantasía, es decir, la protagonista se posiciona siempre desde el lugar del poder, inclusive cuando ella se encuentra en la posición de objeto. Esto supone una dialéctica en la cual, tanto el lugar de amo como el lugar de objeto, son estrictamente necesarios para sostener la dinámica.

El mejor ejemplo de esta dinámica es la fantasía de violación que Erika manifiesta a Klemmer y le pide ejercerla. Esta petición se hace bajo unas condiciones e indicaciones específicas que Erika pide a Klemmer, sin embargo, cuando su alumno ejerce el derecho a la libertad dada por esta para violentarla y violarla, lo hace bajo sus términos en una

concordancia con la violencia masculina y no de acuerdo a los establecidos por ella. La violación entonces se narra como tal, pues es un acto que se sale del control de Erika, quien hasta ese momento había determinado qué pasaba entre ella y su alumno, llevando la escena más allá de la fantasía y se vive como real. Es decir, la solicitud de Erika pasa de ser un acto sexual a ser un acto de poder. ¿Cuál es el límite del consentimiento? Es la pregunta que resta a esta escena, pregunta que además topa con una imposibilidad de respuesta ante el surgimiento de una interrogante añadida: si la violación es consentida ¿Se anula la violación cómo tal?

El posicionamiento ético al cual el lector se ve obligado ante la narración de tales actos se podría considerar como el verdadero efecto político de la novela *La Pianista*. Tomar posición y criterio ante la escenificación de la violencia y ante la fantasía de dolor y sometimiento llevada al cuerpo, ya sea por la mano de la protagonista o por Walter Klemmer, nos empuja hacia una confrontación con aquello que es negado y que tiene que ver con el cómo la violencia en sus diferentes formas, contextos y momentos históricos es llevada a las subjetividades y son reproducidas desde allí, pero aun y más importante, nos permite pensar en las posibilidades del arte, la escritura y el propio cuerpo para generar movimientos y representaciones discursivas sobre lo político en relación con lo subjetivo.

Es así como el cuerpo toma función política en tanto, imagen y representación, permite comunicar y con esto, se erige como forma discursiva. El cuerpo es el depositario final de las imposiciones culturales y del malestar, con lo cual, también los fenómenos clínicos son posibles de leer desde la óptica de lo político, permitiendo, en este caso, una lectura del masoquismo más allá del sufrimiento y la búsqueda del dolor.

De esta forma la novela reúne aspectos históricos y políticos que se ven reflejados en un personaje que lleva el sufrimiento y el pasado de su país en su propio cuerpo, dejando claro un nexo entre lo subjetivo y lo social. Esto permite tomar la novela como objeto discursivo que impacta el orden político, permitiendo así, establecer una relación entre los procesos creativos y artísticos, en este caso, de escritura, como proceso de subjetivación política. No es casual, que el corte se inscriba en el cuerpo de Erika tal cual una escritura.

V. Consideraciones finales

V.I Discusión

A partir de la lectura de la novela *La Pianista* se desprenden una serie de elementos que están asociados al corte y al masoquismo como fenómenos clínicos en una relación estrecha con la historia. La literatura en este caso, fue el insumo principal para establecer una línea de análisis discursivo que toca lo subjetivo y lo político.

Algunos de los hallazgos cuestionan supuestos teóricos, literarios, estéticos e históricos, aspectos que deben ser problematizados a la luz de lo encontrado en esta tesis.

Así, como principales ejes de discusión se tomaron aquellos que permiten problematizar la conceptualización del masoquismos en relación con la violencia histórica, en este caso el pasado Nazi y que tiene relación con el cómo se concibe el cuerpo tras la guerra y la estética de la violencia que sobreviene a este escenario.

Al ser una novela el objeto principal de estudio, se hace necesario un recorrido por la cuestión autora-escritora, retomando la posición del arte como objeto discursivo y político, y cuál es la importancia de este ante los hechos sociales, históricos y los fenómenos que

atraviesan la subjetividad. Es decir, pensar, que el arte permite comprender otros momentos históricos y el cómo algo del macrocontexto es llevado a lo singular.

Sobre la conceptualización del masoquismo, pensar la erótica de la existencia y el dolor.

“Mi alma se fortifica con lo que la oprime y encuentra su máxima voluptuosidad en aquello que la niega. La debilidad se convierte en mi fuerza y me enriquezco con mis contradicciones” (p. 22)

Confesiones inconfesables, Salvador Dalí

A diferencia de la conceptualización clásica del masoquismo como perversión y como un fenómeno clínico asociado directamente a la pulsión de muerte, en Erika, este se presenta más cercano a la construcción de una imagen y una representación que implican un pasaje por el sufrimiento que le permite un distanciamiento del mandato de su madre.

Esta fantasía sobre el cuerpo que es actuada por Erika en forma de cortes y de su posición masoquista, impone una distancia entre su cuerpo y su subjetividad de la norma que la madre impuso sobre este, denunciando la intromisión materna en su cuerpo y su sexualidad. La madre en este caso, tomada desde el lugar de la institución materna ejerce el control moral y social sobre su hija, proponiendo un concepto de cuerpo y un confinamiento de su hija al espacio de la familia que se reduce a la madre.

Hay una verticalidad entre Erika y el resto del mundo, en el cual las instituciones como el arte, la educación, la feminidad y la función materna la mantienen reducida al ejercicio de la música, imponiendo esta como el peldaño más alto de lo social y la moral. Se le es negado el placer y la sexualidad en su cuerpo, y este se destina por completo a las artes.

La fantasía masoquista acompañada de una evolución del corte que permiten llevar este a la escena pública propone una función del cuerpo como espacio discursivo. En el caso particular de Erika, este corte es llevado ante Klemmer, el hombre que le señala una posibilidad fuera de la madre y posteriormente al espacio público, en una puesta en escena en la cual ella se hace ver frente a los otros, muestra la violencia llevada a su cuerpo en forma de corte y se posiciona en la mirada pública, cuando antes solo existía en la mirada materna.

Vasallo (2008) señala esta posibilidad al retomar la existencia desde la ocupación del lugar del objeto, en el cual la negación podría ser en algún punto una afirmación de la existencia. Esto permite pensar a partir de la particularidad de *La Pianista*, una correspondencia entre la erotización de la violencia y esta como afirmación de la existencia frente a una realidad histórica en la cual el ejercicio de la violencia y el poder son posibilidades de existir ante una lógica de violencia y de guerra que anteceden y subyacen en lo social durante el tiempo. Es llevarse al lugar del objeto para posicionarse en el discurso imperante, en este caso, la violencia.

Esto convierte el posicionamiento masoquista en un lugar de ejercicio de poder. En la figura de Erika Kohut vemos la contradicción de una mujer que es sometida por la madre y que aparentemente ocupa siempre el lugar del objeto, pero que se sirve de esta anulación para llevar a Klemmer al cumplimiento de su fantasía. Es ella quien determina qué sucede en su relación y de qué forma y bajo qué condiciones este actúa la violencia sobre ella.

Erika vive bajo la ley de la madre y es en el intento por escapar de esta, que construye su propia ley, basada en una manipulación del otro, en ser llevada al discurso y la mirada pública en su cuerpo como objeto y lugar de la violencia por medio del corte, pero además,

aplicando un saber sobre la seducción del poder y del ejercicio de la violencia en Klemmer, llevándolo a cumplir sus fantasías. Esta dinámica entre ambos es pedagógica, Erika forma a Klemmer para que cumpla sus deseos, pero además, se sirve de aterrorizarlo con sus propuestas, convirtiéndose ella en amo.

Construye así su propia ley, que es actuada en lo íntimo con el acto sexual fantaseado en una violación y a lo público, cortando su cuerpo en la calle, llevándose a sí misma al discurso del otro mediante la mirada del horror que se posa sobre su cuerpo cuando los otros ven el corte.

Su saber masoquista le permite producir a Walter Klemmer como amante y verdugo, con lo cual ella toma el lugar de poder. Un lugar que es contradictorio y que se produce al ponerse a disposición de este hombre como objeto, con la intención a su vez de hacer de él su objeto e instrumento para cumplir sus fantasías. Lo anterior, tal como lo plantea Sara Vasallo (2008), supone que el masoquismo sería un juego con los límites entre el goce y el placer, puesto que el saber del masoquista produce algo en la otra persona. Erika se estructura a partir de esta fantasía, que le permite distanciarse de lo materno y darse un lugar en el mundo: se construye para sí una nueva ley.

El cuestionamiento a lo que se ha llamado masoquismo femenino recae en este juego entre el placer y el goce, y en la construcción de una nueva ley que la lleve al lugar de objeto. Es decir, que tal como lo señala Freud (1915) al hablar de un sadismo vuelto hacia el yo permite pensar el masoquismo como una posición que da lugar al sujeto. La complacencia que el sujeto encuentra en el dolor tiene que ver con llevar al otro a un lugar específico. Esto

es lo que logra Erika como personaje, someter a la otra persona e instrumentalizarla para su conveniencia, pero que no tiene relación estricta con su lugar de mujer.

Como fenómeno clínico, la puesta en juego de la ley masoquista lleva a un cuestionamiento ético frente a la ley jurídico-legal, en tanto, implica una escena que se juega por medio de la violencia. Es decir, ¿Qué de lo íntimo sobrepasa la ley, y que posición debe tomarse cuando aquello que permite una afirmación de la existencia está asociado a una erotización de la violencia, que implica además, llevar a otros al ejercicio de esta?

Esto implica una pregunta para la clínica sobre la libertad de elección de lo erótico que se encuentra atravesado por la violencia, no solamente en lo sexual sino en aquellas prácticas que se manifiestan en el cuerpo²⁰, como el corte corporal, muestra clara de que la violencia se repite en un intento por aliviar los estragos de la misma.

Ni el corte ni el masoquismo deben idealizarse como fenómenos clínicos, más bien, deben tomarse como un punto de lectura del sufrimiento. Es decir, el corte como tal debe leerse más allá de la lesión y debe cuestionarse el por qué la repetición de la violencia en los cuerpos se vuelve un ejercicio de poder y una afirmación de la identidad.

Es justo este carácter absurdo y paradójico con el cual se presente el fenómeno clínico en sus diferentes formas, por ejemplo el síntoma, que permite generar una pregunta por la subjetividad alrededor de él, en la cual, la historia que envuelve al sujeto nos dará cuenta de la función del síntoma, tanto en lo subjetivo como en lo social.

²⁰ . Un ejemplo de esto, es el creciente número de mujeres adolescentes que cortan y lesionan su cuerpo como una forma de aliviar su sufrimiento (Fleta, 2017)

Si aquello que se manifiesta en el cuerpo es leído desde el saber y lo patológico se topa con un impedimento de ir más allá de la lesión. La clínica debe posicionarse de forma crítica y ética ante una sociedad que ha dispuesto las pautas para que la violencia sea una afirmación de la existencia, en correspondencia a un pasado de guerra y de violencia, y frente a un presente de fragmentación y explotación corporal.

La pregunta por la violencia: el pasado nazi y la actualidad.

“¿Qué hacer ante esta nueva violencia si decidimos borrar la violencia de nuestra propia historia?” (p. 94)

La transparencia del mal, Jean Baudrillard

Este es quizá el punto fundamental de esta tesis. Al empezar a conjeturar sobre *La Pianista* como obra de arte, se esclareció poco a poco que la pregunta que sostiene esta propuesta investigativa tiene que ver con el pasaje por la violencia, que, en la protagonista, se muestra en los cortes que realiza sobre su cuerpo y en una fantasía de sometimiento.

Después de las lecturas realizadas y al análisis crítico del discurso, se evidencia que esta novela plantea no solamente el sufrimiento de una mujer que tiene como única salida su cuerpo frente a una madre que la violenta, pasando a la violencia sobre sí misma; sino que, al estudiar el contexto, la conjetura sobre la violencia subjetiva y corporal en relación con lo histórico, toman fuerza. Este elemento aporta claridad sobre el cómo está estructurada la novela y cómo esta, a su vez, dice algo sobre su contexto, llevando lo social en lo subjetivo.

El solo hecho de pensar en los campos de concentración europeos durante la Segunda Guerra Mundial remite a una escena de la violencia en su dimensión más desproporcionada,

en donde el sadismo y la violencia se asumen casi eróticamente, principalmente desde la narración de sus víctimas. Cabe señalar, como, lo menciona Sánchez (2007) que, por el contrario, los funcionarios se autopresentan como aquellos que actuaban y ejercían la violencia en el estricto cumplimiento de su deber. Incluso, cuentan que, en ocasiones, cuando el horror y la angustia aparecían, no eran suficientes para detener el cumplimiento de las acciones que les era demandadas, en una escenificación completa del horror del Holocausto (la Shoá).

Al respecto, Agamben (1996) define el espectáculo como una relación social que está mediada por las imágenes, donde el mundo real se ha convertido en una imagen, las imágenes en reales y la comunicación y la memoria se vuelven mercancía espectacular. El espectáculo fundamenta, por esto la violencia espectacularizada puede ser devastadora.

El pasado nazi que atraviesa Austria no es poca cosa y Elfriede Jelinek lo vive desde su historia familiar y más cercana, no solo desde la vivencia en un país que apoyó el Holocausto (la Shoá) y su genocidio, sino que su padre, un hombre judío, y su madre, una religiosa perteneciente a la clase alta de su país, representan en sí mismos la disputa de la guerra. Desde este punto, Jelinek carga con la contradicción de su origen (Ripoll, 2017). Es así como, tanto en su familia como en su país Jelinek sufre las consecuencias del pasado nazi, la herida causada por las acciones del nacionalsocialismo y los estragos de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Esta herida será llevada por Erika Kohut como personaje de *La Pianista* ante una sociedad que cierra los ojos ante la escena del horror nazi de la que fueron partícipes.

Pensar cómo se sobrevive a tales niveles de violencia es inimaginable, sin embargo, sus efectos se evidencian en el día a día y en representaciones como las que hace Elfriede Jelinek del personaje de Erika Kohut en sus novelas.

Según José Ovejero (2012), vivimos en la época de la ética de la crueldad. Acostumbrados a atestiguar la violencia extrema, la tortura y la humillación como espectáculo en todas las formas del arte, hay una crueldad que no satisface el morbo del espectador, sino que le confronta con sus hipocresías y miserias. Es ética porque pretende una transformación del lector, aunque tenga que agredirle para lograr esto.

Es este recurso al que parece recurrir Jelinek. Sin violentar ni aplicar la crueldad, sino en una representación de esta en la literatura y de una escenificación de lo terrible, genera una pregunta en el lector a partir de la sensación de horror. Se mueve así la frontera entre lo que es tolerable y lo que no para quien lee, posicionando al lector frente a la narración de la violencia.

Llevar la violencia al relato y a la literatura a partir de esta ética de la crueldad es convertir a la literatura en un objeto político, asumiendo la posibilidad de que la subjetivación de la crueldad tenga un efecto político. El lenguaje al que recurre Jelinek en *La Pianista* y la situación allí narrada permiten cuestionar mediante una representación lo que es una mujer objeto, la violencia contra las mujeres, la crueldad al propio cuerpo y una historia de muerte y negación en un país que aún parece no recuperarse de los estragos de la guerra. La mutilación del cuerpo de Erika Kohut es la representación del recargo de la historia sobre el cuerpo de las mujeres; pero, además, es la posibilidad de comunicarlo por medio del arte.

Es esta apreciación lo que permite que la novela genere una pregunta por nuestro contexto histórico y social. La realidad del horror del pueblo latinoamericano ha resurgido en los últimos años y se contrarresta con movimientos sociales que intentan evidenciar esta vuelta a la violencia del pasado. Un ejemplo de esto son los movimientos sociales que se han despertado en Nicaragua desde el 2018 y que han dejado en manifiesto una lucha nicaragüense en la que se juega la vida de sus manifestantes, las narraciones de violaciones, violencia y las (in)contables muertes son un ejemplo de esto.

La más reciente expresión de esta lucha es Chile, en el cual, a forma de metáfora, cientos de personas han perdido ya sea uno o ambos ojos en manifestaciones. En un terrible señalamiento de que lo que se está en juego es la indiferencia de un pueblo que no está dispuesto a repetir el pasado. Los relatos de violaciones y asesinatos son también parte del espectáculo de la violencia que se vive en Chile actualmente, donde finalmente, es en esos cuerpos donde recae el repetir o no de la violencia.

Como lo menciona Sayak Valencia (2010) nos encontramos frente a una serie de prácticas que se caracterizan por la demostración de un derramamiento de sangre desmedido, de cuerpos mutilados y de violencia injustificada, en donde el cuerpo y la vida humana son mercancía, principalmente de los cuerpos de las mujeres.

Cabe preguntarse finalmente a partir de esto ¿Cuándo se habla de una ética de la crueldad y cuándo esta se convierte en una mercantilización del dolor y el sufrimiento. ¿Qué diferencia una de la otra? Si el énfasis se pone en aquello que es considerado arte, se corre el riesgo de partir de una mirada atravesada por el saber. Si bien es cierto, hay una espectacularización y una mercantilización del dolor al mostrar la violencia –por ejemplo las

mujeres víctimas de feminicidio- ¿Cómo es posible proponer el arte como un medio que de forma legítima puede hacer representación de la violencia?

Así, la función política de estas imágenes y representaciones recae en el sujeto que mira y la posición que toma frente a estas. La escritura como tal, permite ficcionar experiencias de vida y llevar al arte aquellos efectos de lo histórico en la subjetividad, esto, es lo que podría convertir la narración de la violencia en una apuesta política.

De la autobiografía y la autoficción.

“Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total
y descubrir que solo la escritura te salvará” (p. 22)

Escribir, Marguerite Duras

De Elfriede Jelinek se dice mucho en esta tesis a pesar de que se pretendió una distancia y diferencia entre la autora y la escritora en función de la novela *La Pianista*. Afirmar que esta novela en particular contiene datos biográficos de la escritora es imposible, primeramente porque no hay afirmación por parte de ella de que la novela contiene datos biográficos y, porque la escritura implica ya desde el inicio una reconstrucción y una ficcionalización de lo subjetivo. Lo que sí se pudo hallar es una serie de referencias a su vida en la narración de la novela, por ejemplo, el origen judío de su padre, la clase alta a la que pertenece su madre y su pasaje forzado por la música son aspectos que tanto la autora como el personaje de Erika, comparten.

Como se mencionó, Elfriede Jelinek pertenece a una generación de escritoras mujeres que plasman en sus textos sus experiencias de vida, como un medio para exponer la crítica a

la historia, al pasado y confrontar los lugares que históricamente se les ha dado a las mujeres. La escritura se convierte así en el medio discursivo para visibilizar y cuestionar el orden social

Para Karen Poe (2007), la autobiografía se encuentra en una tensión irresoluble entre la confesión y la invención de sí, en donde, la confesión generalmente está atravesada por un autorreproche y autocrítica moral; pero, que, a su vez, permite devenir otro por medio de un personaje de ficción que atenúa el sentimiento ante lo que no pudo ser en la vida del escritor.

Para estos efectos, se encuentra el término *autoficción* que, según Colonna (citado en Poe, 2007) significa –como concepto– una invención de sí, una ficción de sí que sustituye la categoría de novela autobiográfica. Para esta autora, es la ficción en las escrituras autobiográficas lo que permite el escape a lo agobiante de la confesión

En este caso particular, ante la imposibilidad de establecer un nexo entre la vida y la obra de Elfriede Jelinek –más allá de unos pocos aspectos– se establece como la opción más viable seguir en el distanciamiento de la conjetura de que *La Pianista* sea una obra autobiográfica. Esto nos permite retomar la pregunta por el texto mismo y su función, no como verdad, sino como creación y algo por descubrir, con lo que cumple su función política.

La novedad con la que se toma una obra literaria es el punto central en el cual se encuentra la función política de esta. Se debe recordar la definición de experiencia estética dada por Dufrenne (1982), según la cual se asienta en quien observa, además, retomar la afirmación de Heidegger (1936) de que el arte no conlleva en sí mismo la verdad; pero permite el surgimiento de un saber. Es decir, la obra de arte es un origen.

En estos términos se puede pensar el nexo final entre la escritura y la subjetivación política: en la posibilidad encontrada en el objeto artístico de un hacerse ver. Rancière (2010), en *El espectador emancipado*, define la emancipación como la comprensión del espectador de las evidencias de la estructura de dominación. Esto le permite transformar la distribución de los lugares dados y una reapropiación de sí mismo, en el surgimiento de una tercera cosa de la que ni el artista ni el espectador son propietarios, es decir, en la transmisión de lo que cada uno en su subjetividad percibe. Es aquí donde se asienta el efecto de la obra.

La subjetivación política: del sujeto político y el sujeto del inconsciente.

“No quiero huir del conflicto para esconder mi fuerza y evitar perder mi feminidad” (p.117)

Teoría King Kong, Virginie Despentes

“*Lo personal es político*” fue el título que Carol Hanisch en 1969 tomó para un artículo en el cual retoma el carácter político de temas asociados históricamente al campo de lo femenino, como el aborto, la maternidad y el trabajo doméstico y que se relegaban al espacio de lo privado. Sin embargo, 51 años después, la mujer y lo que concierne a ella, sigue asociándose a lo privado y a lo patológico.

Al finalizar esta tesis surge una interrogante, que ni por asomo se vislumbraba al inicio de esta investigación y que tiene relación con la diferenciación, más allá de lo teórico y conceptual, entre el sujeto político y el sujeto del inconsciente, en un pasaje de lo privado a lo público, justo como lo trabaja Hanisch (1969).

En el *Seminario Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* Lacan se refiere al sujeto del inconsciente a partir de la premisa particular de un sujeto de deseo, es decir, sujeto en falta. Esto marca una entrada en la cultura por medio del lenguaje, llevando lo social a lo subjetivo, aspecto que Freud ya menciona en escritos como *El malestar en la cultura* (1992), señalando el conflicto del sujeto en la relación con el mundo exterior y los otros. Arias y Villota (2007) ubican por su lado al sujeto político en una tensión entre lo público y lo privado en un equilibrio entre sus intereses individuales y el colectivo, en el cual su propio relato adquiere sentido frente al comunitario, afirmando su propia identidad.

Ambas propuestas de sujeto, tienen estricta relación con la propuesta de lectura desde la conceptualización que realiza Rancière (2007) sobre la subjetivación política bajo la premisa inicial de que aquello que define lo político es el conflicto y el desacuerdo, en una apuesta por una desidentificación del sujeto del lugar que le ha sido dado, en un juego de lo político en el cual, según Carl Schmitt (1991) lo que se juega es la vida o la muerte.

Pareciera que no existe mayor distinción entre el sujeto del inconsciente y el sujeto político más allá de las precisiones conceptuales y teóricas. Este punto en particular queda flotando en relación al análisis realizado de *La Pianista*, en el cual, más allá de una posibilidad de diferenciación de ambos conceptos de sujeto, que además no se plantea como un objetivo, se encontraron una serie de confluencias entre ambos, que hacen que al menos en la figura de Erika Kohut, sean indiferenciables.

En primer lugar, hay desde su posicionamiento masoquista y desde el corte llevado a su cuerpo, una vacilación constante entre la vida y la muerte, en la cual, parece que la misma vía que ha generado el lugar del malestar es aquella que permite un efecto de subjetivación.

Esto, desemboca en una pregunta clave sobre si en este personaje la subjetivación de la crueldad es uno de los puntos en los cuales converge el sujeto del psicoanálisis y el sujeto de lo político.

En este caso, como sujeto del inconsciente Erika repite en su cuerpo la crueldad que le precede, en un acto que le permite comunicar algo y posicionarse en el discurso del Otro, lo que le posibilita un existir fuera del ojo de la madre. Como sujeto político, la función de denuncia llevada a su cuerpo es lo que hace pasaje de lo subjetivo y lo privado a lo común, que se hace visible por medio del corte en su cuerpo.

Este aspecto, puede también pensarse en lo escrito, es decir, en la función de lo que se narra y cómo esto que se narra permite hacer sentido, no solamente a la autora –punto además imposible de verificar- sino en lo colectivo. Si el texto permite actualizar y resignificar algo del pasado, podría además posibilitar el sentido del presente, ya sea que se manifieste en el cuerpo o en un fenómeno social.

De esta forma, lo más conveniente no es plantear una diferenciación del sujeto político y del sujeto del inconsciente, sino, ubicarse desde el lugar de confluencia, en el entendido de que “lo personal es político” y que lo que concierne al cuerpo también lo es. Aquello que se manifiesta en los cuerpos, en este caso el cuerpo femenino, ya sea bajo la forma del síntoma o de manifestaciones incluso artísticas y cargadas de discurso como el performance, a pesar de considerarse en la mayoría de los casos como algo propio de lo privado, tienen carácter político.

Hanisch (1969) se refiere muy puntualmente al cómo las mujeres han sido consideradas enfermas, en una crítica severa a lo que se considera terapia en función de

arreglar algo que está mal, afirmando que los problemas de las mujeres son problemas políticos. Nada de lo que pasa en lo subjetivo con la mujer está alejado de lo social, colectivo y político, todo aquello que tiene relación con la mujer y que es considerado malo corresponde con las condiciones de existencia.

Lo anterior, debería consolidar el lugar de pregunta frente a lo femenino y a los cuerpos de las mujeres, en un cuestionamiento al cómo se construye la mujer y cuál es su lugar en el mundo. No se puede hablar de lo que concierne a esto en lo subjetivo y corporal como algo aislado del momento histórico al cual asistimos, pues estas condiciones de existencia determinarán cuáles sean las coordenadas de acción política, tanto en lo privado como en lo público.

V.II Conclusiones

“La literatura publicada supone sólo la centésima parte de la literatura escrita en el mundo. Se sitúa entre la más sabia y la más loca de éstas” (p. 54)

Se publica una novela de cada cien, Marguerite Duras

Tanto la locura como el arte han sido desde los inicios de la historia dos fenómenos que generan mayores cuestionamientos y preguntas sobre el ser humano. Ambas, además, no implican un límite para su interpretación, sino, todo lo contrario, los derriban y permiten establecer discusiones y preguntas infinitas sobre lo que comunican. Esto posibilita encontrar sostén para el diálogo y dejar espacio para los discursos allí plasmados.

La tesis aquí planteada no buscó en ningún momento proponer una lectura de certeza o verdad sobre la novela *La Pianista*, sino señalar uno de los puntos o focos de discusión que

podrían encontrarse en dicho texto. A esto se suma, el tomar en cuenta y señalar para la psicología la importancia del contexto político, social, económico e histórico para comprender los fenómenos clínicos. Lo anterior, permite sostener que el sujeto también es un producto de este contexto y que desde el lugar en el que se lee o se escribe también se plantea un discurso sobre el mismo.

Sobre la apuesta metodológica

La aplicación del método de *Las Tres Lecturas* y la triangulación con el Análisis Crítico del Discurso permitieron un acercamiento al texto, en el cual el nexo entre la obra, la autora y su contexto se convirtió en la premisa fundamental para leer el texto. En esta relación, la obra podría ser muestra como el reflejo de un momento histórico por medio de personajes que representan las luchas de la época y los estragos de su historia. En este caso particular, *La Pianista* es una novela escrita posterior a la Segunda Guerra Mundial y narra la violencia llevada al cuerpo de una mujer.

La propuesta metodológica en un inicio comprendía una triangulación de ambas estrategias de lectura, que decantó finalmente, en una correspondencia entre las dos apuestas metodológicas y una posibilidad de que el análisis de discurso reafirmara elementos hallados en un primer momento mediante el uso del método de *Las tres lecturas*.

El método de *Las tres lecturas* se desarrolla a partir de la pregunta sobre el cómo se lee un texto y esto implica un posicionamiento del lector frente a lo que lee, abriendo paso a una lectura crítica y distanciada del saber que es en sí misma un posicionamiento político. Este método permite así establecer una línea de investigación que atraviesa un texto, que se

plantea desde lo subjetivo y que genera preguntas, cuestionamiento y problematizaciones a lo teórico y a lo social.

Así en la lectura filológica encontramos cómo la novela muestra algo del pasado de Austria que quiere ser olvidado por medio de la imposición de la música, que tuvo correspondencia con lo encontrado en el análisis crítico de discurso. Este análisis estuvo mediado por una serie de pautas de búsqueda de las ideas de la época en torno a la autora, la novela y su contexto que habían sido dadas por la lectura filológica, semiótica y analítica. Por ejemplo, indagar sobre el pasado nazi, la violencia y sobre cómo se concibe el cuerpo tras las guerras y la particularidad del uso del lenguaje explícito como recurso narrativo de estas experiencias, nacieron de lo encontrado en las tres lecturas.

La conjugación de ambos métodos permitió un acercamiento directo a las ideas del contexto de escritura y a los hechos históricos que resultaron en una comprensión más integral de lo que se lee y de cómo los fenómenos sociales y las experiencias en la historia, atraviesan al sujeto y a su producción creativa. Ambas metodologías poseen la característica fundamental de adaptarse a la obra que se elige como objeto de estudio en una contraposición a la adaptación del objeto al método, la flexibilidad de ambas permitió un análisis que se encuentra en todo momento apegado a la pregunta por el texto y no a una búsqueda de verdad en el mismo, en el cual la persona que investiga se ubica desde el lugar interpretativo y analítico en todo momento.

Finalmente ambas estrategias metodológicas permiten hacer una lectura y tomar un posicionamiento en el cual, la pregunta por lo político guía ambas propuestas de análisis. Este es el punto fundamental y más importante que aporta esta propuesta metodológica, y es

la posibilidad de triangular dos técnicas de lectura que en su diferenciación permiten un acercamiento desde lo político al arte y a aquello que puede trasladarse a lo subjetivo y lo social, tomando un lugar privilegiado para aquellos estudios que se realizan desde la psicología y el psicoanálisis, derivando en pautas para repensar la clínica y cómo esta se construye como un espacio político en lo privado, que tendrá efectos en lo colectivo.

Lo político y lo subjetivo en el cuerpo en la novela *La Pianista*

En lo que respecta a la lectura filológica, esta permitió un acercamiento a las propuestas de la autora, las cuales, tras la realización de las otras lecturas y del análisis crítico de discurso se asociaron con ideas propias de la época. Esta lectura mostró que sin necesidad de plantear dichas ideas textualmente, la novela pone en discusión temas históricos que se narran como parte de la cotidianidad de la protagonista.

La novela plantea una crítica constante a los ideales y modelos de feminidad contruidos socialmente. Esto se hace presente en la construcción de personajes femeninos que representan una contradicción entre lo que se dicta en relación con la maternidad y la feminidad y lo que las mujeres hacen con su cuerpo. Respecto a la madre, estrictamente tradicional y moral, se muestra a su vez como una mujer sumamente violenta con su hija que incluso permite pasajes por lo incestuoso. Ella, quien ha construido el mundo de Erika a partir de la música y lo familiar, dispone del cuerpo y sexualidad de la hija, construyendo su identidad, la cual Erika se encargará de desmentir por medio de sus cortes, sus visitas a sitios pornográficos y su relación con Klemmer. En la figura de la madre destacan dos puntos fundamentales que tienen vinculación con temas recurrentes en la novela: la imposición de

la música en Austria como una regresión al pasado y la dificultad de Austria por construirse una identidad posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Es en la figura de Erika donde encontramos que estos dos elementos se conjugan. Ella es una mujer a la que se le ha impuesto la música como un aspecto propio de la clase social alta y acomodada, al igual que la regresión que hace Austria a la Viena Imperial y al auge de las artes posterior a las guerras mundiales. Esta construcción deja a la protagonista sin posibilidades de moverse fuera del ámbito familiar, por lo que el único recurso con el que cuenta para diferenciarse y separarse de la madre es su cuerpo, que se traduce en cortes corporales y en una representación a partir del dolor.

Estos cortes, que se tomaron como el signo a seguir en la lectura semiótica, le permiten construir una imagen y una identidad distanciada de aquella que le ha sido dada por la madre. Su corte corporal es imagen y representación que denuncia; pero, además, es la única forma de disponer de su cuerpo y sus manos para algo más que no sea la música. La búsqueda de sensaciones por medio del corte indica una exploración de su cuerpo y su sexualidad, la erotización del dolor es la forma en la que puede sentir algo y ubicarse fuera de la madre.

Finalmente, esta visibilización del corte en la lectura analítica tiene efecto distanciador y subjetivador. Esta lectura muestra el pasaje de Erika por medio el corte, por su fantasía masoquista junto a Klemmer y su vuelta a la madre, pasos que corresponden a un proceso de distanciamiento materno, de truncar el sitio que la madre ha tenido en su vida y de posicionarse en la mirada de un otro.

Es así, como la escena de la violación de Erika arrincona a la madre. Erika no solamente dispone de su cuerpo, sino que instrumentaliza a Klemmer y lo vuelve el objeto necesario para el cumplimiento de sus fantasías masoquistas. Este, por su parte, asume este lugar seducido indudablemente por el poder –tal cual Austria frente a Alemania en la Segunda Guerra Mundial– ejerce a su modo la libertad que Erika le otorga y da al acto un peso de violación al no seguir las indicaciones de ella. Este pasaje por la realidad de la violación le impide a Erika sentir en su cuerpo; pero le pone de frente a la madre su sexualidad y sus deseos.

Es en realidad esta comparación de la relación entre Erika y su madre la misma que hay entre Austria y su gente. La madre, perteneciente a la burguesía austriaca, se convierte en una madre controladora y que silencia a la hija, sus palabras y mandatos preceden a Erika y esta no tiene posibilidades de apalabrarse de otra forma. Por esto actúa cortando su cuerpo como única forma de relegar a la madre, sin embargo, tal como Austria, lo que conoce de previo es la violencia y la tortura, por lo cual el cortar su cuerpo y pedir a Klemmer que la viole son las formas elegidas para separarse de la madre. Repitiendo constantemente la violencia que tiene como base para existir.

La erotización de la violencia que se describe en la novela tuvo una comprensión más integral conforme se avanzó en el análisis crítico del discurso. Los insumos tomados para este análisis incluían estudiar las ideas del contexto, tanto de la autora como de la obra. Así, se encontró, tal como en la lectura filológica, que Elfriede Jelinek escribe en un contexto en el cual imperan las ideas feministas y críticas de la época, así como el auge de las ultraderechas, principalmente en Alemania, que encuentran en grupos artísticos y literarios una fuerte crítica y contraparte. Es así como Jelinek se vale de la historia y del pasado de

Austria para construir una novela en la cual la violencia está en cada párrafo anudada a un lenguaje explícito que intenta retratar el sufrimiento posterior a la guerra. El cuerpo mutilado es una metáfora de la herida que Austria carga posterior a la Segunda Guerra Mundial y que ha sido imposible de suturar, pues como país no se responsabilizan de su vínculo con la Alemania nazi y con la sangre que corrió durante la guerra, sangre que Erika deja fluir con su corte.

La novela se toma como una metáfora de esta historia Austriaca. Erika Kohut es una representación de la herida con la que cargan los austriacos y de la sangre que fluyó en sus tierras durante la guerra. Es allí donde coinciden el arte y el sujeto como tal: en su historia.

V.III Recomendaciones

Lo que queda posterior a esta tesis se resume en un sinnúmero de preguntas y paradojas que tienen relación con la violencia y lo histórico, y cómo estas son llevadas a lo subjetivo y al cuerpo. La propuesta de esta investigación se limitaba a una pregunta por el corte corporal de Erika y su posible efecto de distanciamiento de la madre. Por lo que, a continuación, se detallan algunas premisas, preguntas y conjeturas, que podrían ser retomadas en investigaciones y discusiones posteriores:

Primeramente, la apuesta metodológica de esta investigación ha sido utilizada en otras ocasiones para acercamientos y lecturas distintas, por ejemplo, al género cinematográfico. Una muestra de esto es la tesis de Licenciatura en Psicología realizada por Damían Herrera González y Valeria Ruíz González (2002) en la cual exploran el secreto materno en la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, en una aplicación del

método de *Las tres lecturas* al cine. Con esto como base, y atendiendo a la recepción de la película *La Pianista*, creada a partir de la novela que sustenta esta tesis, se recomienda aplicar el método a esta, con la intención de encontrar nuevos insumos para la comprensión de la obra –en el entendido de que son apuestas artísticas diferentes e independientes– y en una búsqueda de complementariedad con lo aquí encontrado y lo señalado en los antecedentes investigativos.

Aunado a esto, como se mencionó en la lectura filológica, el poco interés que parece haber alrededor de Elfriede Jelinek y de esta novela ha provocado que exista únicamente una traducción al español, la cual genera una cierta dificultad de lectura –al menos así lo fue para mí como investigadora–, por lo que se invita a quien así lo desee realizar una investigación de este texto en su idioma original, es decir, el alemán.

Es necesario, asimismo, apuntar a nuevas investigaciones hacia el foco de la feminidad y el cuerpo, en relación con el discurso histórico de patologización que se ha construido alrededor de la relación que establecen las mujeres con su cuerpo. Esto, en función de una comprensión mayor de aquellos fenómenos clínicos que se manifiestan corporalmente y en un posicionamiento de humanización de estos. Lo anterior, se plantea al pensar en la particularidad de elementos que acompañan la construcción de la mujer en lo social y como el cuerpo se construye a partir de estos.

La lectura de esta tesis se ubicó en un distanciamiento del constructo clínico de perversión; pero es posible explorar la novela desde este enfoque. Esta recomendación debe pensarse en función de la búsqueda de un cuestionamiento a la conceptualización del

constructo clínico y social de perversión, y no como un intento de hacer encajar la novela en dichas categorías.

En relación con lo anterior, resalta como antecedente un caso en particular encontrado durante esta investigación: el caso del Sr. M de Michel de M'Uzan, leído en un artículo de Romina (2012). En dicho caso, el Sr. M, en entrevistas clínicas con M'Uzan, relata sus prácticas masoquistas, las cuales comprenden actos de mutilación y sufrimiento cercanos a los representados en Erika como personaje de la novela. M'Uzan califica este caso de “masoquismo atípico”, puesto que sus actos sobrepasan el umbral del sufrimiento y de las fantasías masoquistas más frecuentes. Romina (2012) plantea que este caso corresponde principalmente a una estructura psicótica en la cual sus actos perversos cumplen una versión de suplencia.

Es posible así construir otras hipótesis a trabajar en relación a la novela y es la posibilidad de leer lo representado en el personaje de Erika Kohut desde el paradigma de la psicosis, buscando otras líneas de lectura en la comprensión del fenómeno que allí se narra: los cortes sobre su cuerpo. Igualmente, se insta a leer estos fenómenos desde una postura crítica no patologizadora.

Además, se invita a futuras investigaciones en psicología a acercarse a otras disciplinas, con la intención de complementar la comprensión de fenómenos clínicos y corporales. La música por ejemplo, supone toda una nueva mirada sobre esta novela, que debe incluirse en futuras lecturas y que implica relacionar dos e inclusive tres, propuestas artísticas distintas: la escritura, el cine y la música como tal. En Erika su piel parece ser usada como un pentagrama, en el cual, se traslada aquello que no es posible decir por medio de la

palabra ni de la música y se transforma en corte. Los elementos musicales para estudiar esto son necesarios y no pudieron ser abordados en esta propuesta.

En el caso particular de esta tesis, integrar brevemente propuestas desde la filosofía política, la estética y la historia al psicoanálisis permitió un acercamiento más amplio de la novela y una respuesta a la pregunta de investigación que extrapola los campos de interés y estudio para la psicología. Se recomienda seguir integrando lecturas de otras disciplinas que permitan comprender fenómenos clínicos y subjetivos.

Finalmente, está investigación culmina con una pregunta a la cual no se le pudo dar respuesta y que tiene relación con los procesos de escritura y creación como procesos de subjetivación política, y es la siguiente: ¿Se escribe para olvidar o para recordar? En el caso de *La Pianista*, se puede ampliar y preguntarse si ¿Se escribe para olvidar los horrores de la guerra o para recordarlos? ¿Cuál es la función de lo escrito?

VI: Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1996). Violencia y esperanza en el último espectáculo. *Situacionistas, arte, política, urbanismo*, (4), 73-81.
- Álvarez, L. (2007). *El discurso político-religioso en la globalización: Un análisis desde el concepto psicoanalítico de identificación*. (Tesis de grado). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- American Psychiatric Association (1968). DSM-II: *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. Washington, D.C.: American Psychiatric Association
- American Psychiatric Association (1983). DSM-III: *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*. Barcelona: Masson, S.A.
- American Psychiatric Association (2000). DSM-IV-TR: *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. Washington, D.C.: American Psychiatric Association.
- Arias, G. y Villota, F. (2007). De la política del sujeto al sujeto político. *Ánfora*, 14(23), 39-52.
- Baños, J. (1999). *El escritorio de Lacan*. Buenos Aires: Titakis.
- Barrantes, G. (2016). Un poco de piel. Performances de la desnudez. *Claroscuro, cuadernos de psicoanálisis*, (4), 11-19.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. En: *Análisis estructural del relato* (pp.9-43). Buenos Aires: Editorial tiempo contemporáneo.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Beller, S. (2009). *Historia de Austria*. España: Ediciones Akal.
- Blanco, M. (2000). La narrativa contemporánea de autoras austriacas y alemanas: tendencias y nuevas perspectivas. En: *Escribir en femenino. Poéticas y políticas* (pp. 179-198). Barcelona: Icaria Editorial S.A.
- Bogdan, R. y Taylor, S.J. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bonilla, M. (2012). *La novela femenina contemporánea: la reescritura del imposible en la erótica de la invisibilidad y el silencio, estaciones de un viaje hacia uno mismo*. San José: Gráfica Litho Offset.
- Salí, S. (1975). *Confesiones inconfesables*. España: Editorial Bruguera.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. España: Editorial Melusina.

- Dufrenne, M. (1982). El mundo del objeto estético. En: *Fenomenología de la experiencia estética. Vol. I El objeto estético*. Valencia: Fernando Torres.
- Dupret, M. A. (2009). Sexualidad: de la desregulación a la violencia. *Ecuador Debate. Revista Especializada en Ciencias Sociales*, 33-50.
- Duras, M. (1994). *Escribir*. México: Tusquets Editores.
- Duras, M. (1993). Se publica una novela de cada cien. En: *Outside* (pp. 54-60). Barcelona: Plaza y Janés Editores.
- “El nobel de literatura fue para una polémica escritora austriaca” (08 de octubre del 2004). La Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-nobel-de-literatura-fue-para-una-polemica-escritora-austriaca-nid643059>.
- España, A. (2012). El doble y el espejo en El Cisne Negro (Darren Aronofsky, 2010). *Revista Científica de Cine y Fotografía*, (4), 120-139.
- Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). Análisis crítico del discurso. En: Van Dijk (Comp.). *El discurso como interacción social* (pp. 367-404). Barcelona: Gedisa.
- Feldmann, D. (2003). *Puesta a punto bibliográfica sobre la relación de los conceptos de parafilias y abuso sexual infantil* (tesis de grado) Universidad de Belgrano, Buenos Aires, Argentina.
- Fernández, S. (2017). Sublime dolor: el castigo corporal en La Pianista, de Elfriede Jelinek. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y de la literatura comparada*, 1, 99-106.

- Fleta, J. (2017). Autolesiones en la adolescencia: Una conducta emergente. En: *Boletín de la Sociedad de Pediatría de Aragón, La Rioja y Soria*, 47(2), 37-45.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1930). Sobre la feminidad (1992). En: *Obras Completas, Tomo XXI* (pp. 223-244). Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual (1992). En: *Obras Completas, Tomo XII* (pp. 109-224). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1908[1907]). El creador literario y el fantaseo (1992). En: *Obras Completas, Tomo IX* (pp.123-136). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1911[1910]). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente (1992). En: *Obras Completas, Tomo XII* (pp. 1-76). Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1914). Introducción al narcisismo (1992). En: *Obras Completas, Tomo XIV* (pp. 65-98). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1914). Pulsiones y destinos de pulsión (1992). En: *Obras Completas, Tomo XIV* (pp. 105-134). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1919). Pegan a un niño (1992). En: *Obras Completas, Tomo XVII* (pp. 173-200). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer (1920). En: *Obras completas, Tomo XVIII* (pp. 1-62). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

- Freud, S. (1923). El yo y el ello (1992). En: *Obras Completas, Tomo XIX* (pp. 1-66). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1923). La organización genital infantil (Una interpolación en la teoría de la sexualidad) (1992). En: *Obras Completas, Tomo XIX* (pp. 141-150). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1924). El problema económico del masoquismo (1992). En: *Obras Completas, Tomo XIX* (pp.161-176). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1928[1927]). Dostoievski y el parricidio (1992). En: *Obras Completas, Tomo XXI* (pp. 171-194). Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (1930[1929]). El malestar en la cultura (1992). En: *Obras Completas, Tomo XXI* (pp. 57-142). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1931). Sobre la sexualidad femenina (1992). En: *Obras Completas, Tomo XXI* (pp. 223-244). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1933[1932]). 33° Conferencia: La feminidad (1991). En: *Obras Completas, Tomo XXII* (pp. 104-125). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1939[1934-38]). Moisés y la religión monoteísta (1991). En: *Obras Completas, Tomo XXIII* (pp. 1-132). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1940[1938]). Esquema del Psicoanálisis (1992). En: *Obras completas Tomo XXIII* (pp. 171-194). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

- Freud, S. (1950[1892-99]). Fragmentos de la correspondencia con Fliess (1992). En: *Obras Completas, Tomo I* (pp. 211-322). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1950[1895]). Proyecto de Psicología (1992). En: *Obras Completas, Tomo I* (pp.323-436). Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Freud, S. (1921). Psicología de las masas y análisis del yo (1992). En: *Obras Completas, Tomo XVIII* (pp. 63-136). Buenos Aires: Amorrortu.
- Friedrichs, M. (2008). La Pianista de Elfriede Jelinek: un caso de perversión femenina. En: *L'aperiòdic virtual de la Sección Clínica de Barcelona*. Recuperado de: <http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/arxiupdf.php?idarticle=316&rev=40>
11/07/2017
- García, A. (2012). *Más allá del retorno del exilio: una lectura psicoanalítica del desexilio en la novela Andamios de Mario Benedetti* (tesis de grado). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- García, R. (2005). El crepúsculo de la mente. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, (25), 25-47.
- Gómez, C. (2010). Elfriede Jelinek en España: antes y después del Nobel. En: *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spain* (pp. 415-422). Kulturtransfer und methodologische Erneuerung. Germany: Peter Lang AG.
- Gómez, J., Gutiérrez, G. y Córdova, P. (2006). *Análisis crítico del discurso: raza y género*. Universidad de Guadalajara.

Hanssen, B. (2002). Los límites de la representación feminista: El lenguaje de la violencia de Elfriede Jelinek. *Debate Feminista*, 25, 237-276.

Hanisch, C. (1969). The personal is political. Recuperado de:
<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Hernández, E. (2010). Vicisitudes del deseo amoroso en la contemporaneidad. *Revista de Estudios de Antropología Sexual*, 1(2), 77-84.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México, D.F.: McGraw-Hill/Interamericana Editores.

Krafft-Ebing, R. (1886). *Psychopathia Sexualis*. New York: Rebman Company.

Lacan, J. (1957). Homenaje a Marguerite Duras, del rapto de Lol V. Stein. En:
Intervenciones y textos 2 (pp. 63-72). Buenos Aires: Manantial.

Lacan, J. (1981). *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2010). *El Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2015). *El Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2007). *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2007). *El Seminario 9. La identificación*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2007). *El Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2010). *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2006). *El Seminario 16. De un Otro al Otro*. Buenos Aires: Paidós.

Lacan, J. (2006). *El Seminario 23: El Sinthome*. Buenos Aires: Editorial Paidós. [PDF]

Marín, R. (2013). *El método paranoico-crítico: Creación y locura en Diario de un genio de Salvador Dalí* (tesis de grado). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del discurso*. Disponible en:

<https://personal.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>

Melenotte, G-H. (2016). Chora y topos. *Clarooscuro, cuadernos de psicoanálisis*, (4), 20-26.

Melenotte, G-H. (2016). El espacio del cuerpo. *Clarooscuro, cuadernos de psicoanálisis*, (4), 11-19.

Melenotte, G-H. (2016). El latigazo significante. *Clarooscuro, cuadernos de psicoanálisis*, (4), 93-102.

Morrisey, (2012). *The Republic of Austria: A State without a Nation* (tesis de Maestría). Brandeis University, Massachusetts, Estados Unidos.

Mosquera, D. (2008). *La autolesión. El lenguaje del dolor*. Madrid: Ediciones Pléyades S.A.

- Montoya, R. (2011). *Ética sexual y estética de la existencia en la Antigua Grecia. Aproximaciones para una reflexión sobre la homosexualidad desde Michel Foucault* (tesis de grado). Universidad del Rosario, Bogotá, Colombia.
- Mosse, G. (2016). *Soldados caídos: la transformación de la memoria de las guerras mundiales*. España: Universidad de Zaragoza.
- Murillo, M. (2011). *La efectuación del estrago materno en la constitución de la feminidad: de lo psicossomático a la escritura. Una lectura psicoanalítica de Las palabras para decirlo de Marie Cardinal* (tesis de Maestría) Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Niñ, A. (1983). *Diario I (1931-1934)*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Ovejero, J. (2012). *La ética de la crueldad*. Madrid: Anagrama.
- Poe, K. (2008). Escrituras autobiográficas: ¿Confesión o autoficción? *Revista Istmo*. Recuperado de: <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/poe.html>
- Pruonto, D. (2014). Debates sobre 1914 en Austria: ¿muerte del pasado o nacimiento del presente? *Rubrica contemporánea*, 3(6), 2-11.
- Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. En: Ardití, B. *El Reverso de la diferencia, identidad y política* (pp. 145-152) Caracas: Nueva Sociedad
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Argentina: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2007). *Malestar en la Estética*. Argentina: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Chile: LOM Ediciones.

- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ripoll, V. (2017). Elfriede Jelinek y la belleza de las princesas a través del espejo. *Femeris*, 2(2), 167-183.
- Rodríguez, A. (2008). El análisis del discurso y sus aportaciones a estudios literarios en el marco de las coordenadas autor, obra, lector y contexto. *Andamios*, 5(9), 77-98.
- Romero, C. y García, S. (2014). Mecanismos subjetivos y relaciones de dominación. *Topodrilo. Sociedad, ciencia y arte*, 71-75.
- Rudich, J. (07 de octubre del 2004). Elfriede Jelinek: “Austria me ha deshecho”. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/10/08/cultura/1097186401_850215.html.
- Rudich, J. (08 de octubre del 2004). La ultraderecha austriaca insulta a la nobel Elfriede Jeliken. El País. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/10/09/cultura/1097272802_850215.html.
- Sade, M. (2001). *Filosofía en el tocador*. España: Melsa.
- Schmitt, C. (1991). *El concepto de lo político*. España: Alianza Editorial.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. España: Editorial Melusina
- Vasallo, S. (2008). *Escribir el masoquismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Vera-Gamboa, L. (1998). Historia de la sexualidad. *Revista Biomédica*, 9(2), 116-121.

- Vicente, J. (2007). *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Vítková, J. (2007). *Gender is not Important, Body: is Purpose* (tesis de maestría) Universidad de Masaryk, Brno, República Checa.
- Weber, H. (2006). Elfriede Jelinek: un premio nobel para la literatura austriaca. *Anuario de letras modernas*, (13), 151-158.
- Zaragozano, J. (2017). Autolesiones en la adolescencia: una conducta emergente. *Boletín de la Sociedad de Pediatría de Aragón, La Rioja y Soria*, 47(2), 37-45.

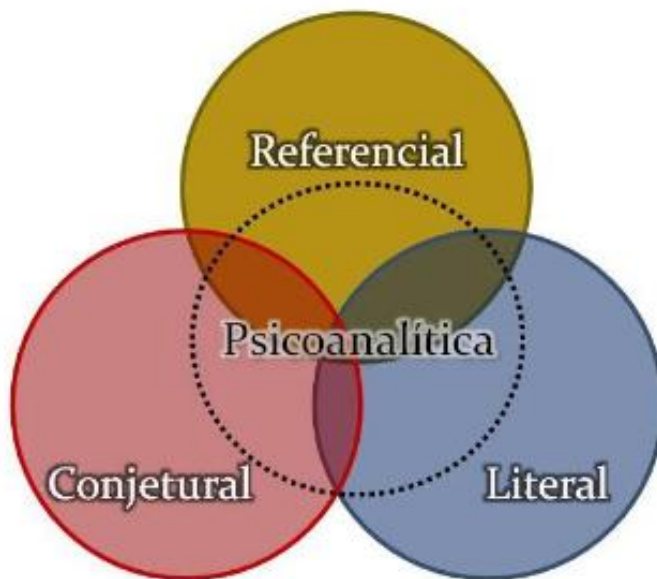
Anexos

Anexo #1 y Anexo #2, respectivamente

Anexo #1: Cuadro comparativo metodológico construido por Roberto Marín Villalobos (2013, p. 49), en el cual retoma la propuesta de Barrantes, la variación hecha por Murillo (2010) y la variación propuesta para su investigación utilizando como objeto de estudio una obra literaria del género de la diarística.

Ginnette Barrantes	María del Rocío Murillo	Roberto Marín
Método “Las tres lecturas”, propuesto como un diapasón (secuencial para fines pedagógicos):	Variación de “Las tres lecturas” (secuencial por fines metodológicos):	Variación y reestructuración: Lectura psicoanalítica compuesta de tres perspectivas:
- Filológica: intertexto, intratexto, extratexto. Además de la edición, traducción, publicación y recepción de la obra.	-Filológica-Referencial: esencialmente contexto (datos biográficos y bibliografía del autor, momento de producción del texto, etc.)	- Referencial: Intertexto Paratexto Contexto
- Semiótica: rastreo de un signo por y con el texto con los obstáculos y giros del signo.	- Semiótica-Literal: “lectura a la letra” e intento por la abstención interpretativa.	- Literal: inclusión de un significante «secundario»
- Psicoanalítica: se formula una conjetura que se resuelve con el texto mismo (Barrantes, 2011); buscando efectuar un corte.	-Psicoanalítica-Conjetural: precisiones respecto a la abducción e inclusión de la transliteración. Se incluye teoría y referentes «externos»	- Conjetural: efectos de abducción. No se incluyó teoría ni referentes «externos» pero sí a los lectores como forma de validación.
*Figura del <i>lector-analista</i> : “encontrar sus puntos transferenciales y su propia captura, para resolver tanto su conjetura, como su relación al texto” (Barrantes, 2011, p. 273) planteando un distanciamiento con el mismo.	*Transferencia en la lectura y anudamientos entre citas que fueron “guardados” para la lectura psicoanalítica (Murillo, 2010, p. 116)	* Efectuación de un tipo de «diario de campo» de matiz conjetural, pero paralelo a la realización de las tres perspectivas. Cuya función también es la de no quedar atrapado en la fascinación por el texto.

Anexo #2: Representación gráfica de las tres lecturas que comprenden el método propuesto por Barrantes, realizada por Roberto Marín Villalobos (2013, p. 48).



Anexo #3: Tabla resumen construida por Laura Álvarez (2007, p. 173) con los pasos a seguir según la estrategia metodológica de análisis de discurso, para analizar los discursos dados por el ex presidente de los Estados Unidos, George W. Bush posteriores al 11 de setiembre del 2001.

PASO 1. Definición del objeto de investigación	Discursos pronunciados por George W. Bush después del 11 de setiembre			
PASO 2 Recolección de la información	Página oficial de la Casa Blanca: www.whitehouse.gov			
PASO 3 Sistematización de la información	Discursos del Estado de la Nación			
	Pronunciados en inglés			
PASO 4 Análisis de la información	Técnica metodológica: Análisis crítico del discurso (ACD)	1. <i>Análisis del contexto histórico, social y económico</i>		
		2. <i>Análisis de los argumentos</i>	Premisas	Hechos
				Verdades
				Presunciones
				Valores
		Argumentos	Lugares (topoi)	
			Ejemplos	
Analogías				
3. <i>Análisis simbólico del discurso</i>	Figuras retóricas	Autoridad		
		Causas		
4. <i>La estrategia referencial</i>	Categorías de pertenencia	Pragmáticos		
		Metáfora		
PASO 5 Contrastación con la teoría presentada en el marco teórico				
PASO 6				

Anexo #4, Tabla de categorización de la lectura filológica

Películas	Institutos	Novelas/Textos	Músicos	Obras musicales por músico	Calles	Lugares	Personajes	Programas de televisión	Escritores	Periódicos
Un perro andaluz-Luis Buñuel	Asociación musical de Viena	Blancanieves	Wolfgang Amadeus Mozart	Réquiem Fígaro	Calle Josefstädterstrasse	Lago Wienerwald	Charley Frankenstein	La tía de Frankenstein	Norman Mailer	Kurier
Legoland	Teatro de conciertos de Viena	Manual de uso corriente para la historia de la música-Editorial Federal de Austria	Robert Schumann	Kreisleiriana Crepúsculo en antasía en Do mayor Carnava	Calle Johannesgasse Viena	Gmunden	Joseph von Eichenborff	El mundo de la Cristiandad	Anton Kuh (periodista)	Kronenzeitung
Minimundo	Academia de música de Viena	Hanzel y Gretel	Richard Wagner	Ópera Tannhäuser	Kärntnerstrasse	Canal del Danubio	Fred Astaire	Zeit in Bild	Goethe	
	Sala Brahms	Tres Reyes Magos	Franz Schubert	Ciclos de Heder Viaje de invierno	Barrio Joseftadt	Neulengbach	Alfred Dürer			
	Hospital Psiquiátrico An Steinhof	Blancanieves	Ludwig van Beethoven	Op. 101		Alta Austria	Alfred Brendel			
	Politécnico		Anton			Polonia	Josef Kainz			

			Bruc kner							
	Hospit al Guille rmino		Anto n Web ern			Bar Bristol	San Nicolá s			
	Iglesia de San Carlos Borro meo		Arno ld Schö nberg	33b		Rudolfhö he	Ernst Lubits ch			
	Edific io de Sezess ion		Frédé ric Chop in	Fantasi a en Fa menor; Op. 49		Feuerstei n				
	Caja austria ca de la constr ucción		Fried rich Guld a			Kaiserbru nnenberg				
			Alfre d Bren del			Jochgrab enberg				
			Mart ha Arge rich			Kohlreitb erg				
			Maur izio Polli ni (itali ano)			Buchberg				
			Olivi er Mess iaen (fran cés)			Cine Metro				
			Muzi o Clem enti (itali ano)			Catedral de Estrasbur go				
			Carl Czer			Jauja				

			ny (austr iaco)							
			Josep h Hayd n (austr iaco)			Alta Suabia				
			Joha nnes Brah ms (alem án)	Heder		Prater Vienes				
			Paul Hind emith (alem án)			Alpes				
			Joha nn Seba stian Bach (alem án)	Pasione s El clavecí n bien temper ado La pasión según San Mateo 6 Concie rtos de Brand emburgo		Estiria				
			Serge i Prok ofiev	Sonata		Krieau y Freudena u				
			Franz Liszt			Praterster n				
			Franz Schu bert	Soleda d		Danubio				
			Bedř ich Smet ana	Moldav a		Pradera de los jesuitas				

