



Eiroa Fontes, Gerónimo. "La pianista: un desajuste persistente".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2024, vol. 13, n° 32, pp. 188-198.

La pianista: un desajuste persistente

The Piano Teacher: a persistent mismatch

Gerónimo Eiros Fontes¹

ORCID: 0000-0003-4681-7393

Recibido: 19/04/2023 || Aprobado: 10/09/2024 || Publicado: 20/11/2024
ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/c40wtdkj4>

Resumen

El presente trabajo ofrece una lectura de *La pianista* (1983) de la autora austríaca Elfriede Jelinek. El objetivo del mismo es proponer una interpretación de la novela que dé cuenta de los principales interrogantes aún abiertos en las producciones críticas. El análisis se inscribe en la tradición de aportes que piensan la obra de la autora en su relación con el psicoanálisis y aborda los elementos paródicos y maravillosos que determinan la trama. La hipótesis es que el *double bind* que caracteriza la acción produce una reflexión sobre la experiencia en nuestros tiempos.

Palabras clave

Jelinek; pianista; experiencia; parodia; novela.

Abstract

This work proposes a reading of the poetry-novel relationship in Juan José Saer as forms of reconstruction of memory, memories and reality in the description / estrangement contrast. Taking into account that for this author the definition of these genres is erased in the practice carried out by the subject, it is that we understand *poetry and the novel as writing experiences* where subjectivity looks for singularities in the order of form. This work analyzes the presence of the poetic as an aesthetic principle typical of Saer's universe, a principle that has led us to think of this work as a constant tension towards the interior of the novel form by virtue of the gravitation that poetry exerts on it as a principle compositional.

Keywords

Jelinek; piano teacher; experience; parody; novel.

¹ Profesor y licenciado en Letras (UBA). Adscripto a la cátedra de Literatura Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Mail de contacto: geronimo.ef@gmail.com



Introducción

Este trabajo se ocupa de la novela *La pianista* (1983), de la autora austríaca Elfriede Jelinek. A través de una lectura de la novela, el objetivo será exponer en los apartados siguientes una reflexión sobre la relación entre lo semiótico y lo semántico al interior de la novela. El análisis de esta relación tiene como punto de partida la constatación de una tendencia en las producciones críticas consultadas: si bien los temas problematizados difieren, los autores y las autoras tienden a elaborar sus lecturas en función de las categorías psicoanalíticas que se desprenden de la historia de Erika (Bell, 1998; Bethman, 2011; Degner, 2022; Doll, 1994; Fernández Martínez, 2017; Fricke, 2000; Hanssen, 2000; Janz, 1995; Malpartida, 2013; Sanz Lerchundi, 2006; Schirmacher, 2016; Swales, 2000; Weirauch, 2016; Wright, 1991).² Este abordaje no resulta llamativo en el marco de una novela que produce relato desde una historia marcada por la violencia, la autoflagelación, el conflicto madre-hija y diferentes formas de la perversión. Lo llamativo es que buena parte de los trabajos críticos no conflictúan la relación entre estos dos discursos –el literario y el psicoanalítico– que se disponen a pensar, sino que más bien se limiten a “encastrar” los términos de uno en el otro. Es decir, si bien la elaboración de sentido psicoanalítico y/o literario ha sido trabajada en la crítica, las condiciones de producción de este diálogo, no. Sin embargo, como pretendo mostrar, la novela ahonda en este conflicto; más específicamente, en lo que hace a la dimensión lingüística del conflicto.

Este análisis también se inscribe en la tradición crítica que piensa las relaciones entre el psicoanálisis y la obra de Jelinek, y algunos de sus interrogantes son: ¿qué posibilita el cruce entre estos dos discursos?, ¿qué produce este diálogo?, ¿cómo se inscribe este texto, esta intertextualidad, en el marco de una reflexión sobre dos discursos con una tradición notable en el campo del conocimiento y de la experiencia, como son la literatura y el psicoanálisis? En síntesis, la hipótesis que funciona como guía es que *La pianista* elabora un desajuste entre lo semiótico y lo semántico en la superposición del discurso psicoanalítico y el discurso literario que, a través de la historia de Erika Kohut, visibiliza las condiciones de producción de la experiencia en nuestros tiempos; la conjugación de elementos del cuento maravilloso [Märchen] y la forma paródica de este desajuste actualiza esta evidenciación y la continúa como praxis política con sentido histórico.

Este artículo está compuesto por tres apartados: en el primero, se retoma el análisis de la obra elaborado por Degner (2022) para polemizar al respecto de un modo determinado de leer la novela y desarrollar una alternativa que tenga en cuenta la negatividad inherente a la obra; en el segundo, se abordarán los elementos del cuento maravilloso y de la parodia presentes en la novela y su correspondiente interacción desde la perspectiva de un desajuste entre lo semiótico y lo semántico que caracteriza la experiencia al interior de la obra; en el tercer y último apartado, se reúnen y organizan las diferentes proposiciones alcanzadas en los apartados anteriores.

I

En su libro *Eine “unmögliche” Ästhetik –Elfriede Jelinek im literarischen Feld* [Una estética imposible– Elfriede Jelinek en el campo literario] (2022), y más específicamente en el capítulo dedicado a *La pianista* (195-222), Uta Degner refiere su interés por la novela en cuestión a la

² Es significativo el ejercicio que hace Fiddler (1997) por resumir el argumento de la novela sin recurrir a explicaciones “psicoanalizantes” del personaje principal.

falta de trabajos críticos satisfactorios en el área.³ En paralelo, aduce la incompreensión de las “relaciones biográficas” de la misma como fuente de intentos fallidos por ofrecer una lectura satisfactoria. Al respecto, menciona la presencia en el ámbito literario que tuvo la *Frauenliteratur* [literatura de mujeres] durante la década del 70’ y su fuerte anclaje biográfico. En esta supuesta vacancia, la crítica introducirá una lectura propia que conjuga elementos ya desarrollados en otros aportes –la relación de los acontecimientos de la historia de Erika con los propios sucesos de la vida de Jelinek (divulgados por la propia escritora); el vínculo entre *La pianista* y *El proceso* de Kafka; entre otros– y algunos otros valorados como novedosos para el análisis –la figura de Günter Grus y el accionismo vienés; una reinterpretación de la agencia de Erika en la escena final, donde se apuñala; entre otros–. En definitiva, Degner elabora un paralelismo entre Jelinek y Erika donde se pretende saldar el *double bind*⁴ (216 y 224) que determina la complejidad del sentido de la obra, en cuanto inextricable confluencia de caracteres contrapuestos: Erika alternativamente como víctima y victimario, las escenas de autoflagelación como performance y representación, la carta a Klemmer como alegoría y denuncia, el intento de suicidio como emancipación y como vuelta al hogar materno, reiniciación del ciclo, etc. Según Degner, a través del rol de la escritura como acto performativo –tanto de Jelinek al escribir *La pianista*, como de Erika al escribir su carta a Klemmer– y de la asociación entre planos ficcionales y no-ficcionales –como en el accionismo vienés de Günter Grus–, la obra alcanza la “energía artística” para expresar “la experiencia negativa de la realidad” que, a su vez, es constitutiva de la artificialidad y de los condicionamientos sociales que aquella *Frauenliteratur* de los años 70’ denunciaba (224-225).

La lectura de Degner es ejemplar, no solo por su estructuración y capacidad para dar cuenta de aportes previos, sino también porque sintetiza perfectamente la orientación de los análisis hacia el componente biográfico y psicoanalítico-patológico de la cuestión. Es decir, la alternativa que la crítica encuentra a la insuficiencia de los trabajos para asir el sentido de la novela no tiene como fundamento el desentrañamiento de los procesos literarios y la elaboración de su correspondiente interacción –que podríamos llamar un análisis inmanente a la obra–, sino la asimilación de los conflictos de la interpretación de la obra a la biografía de su autora, que le aporta a la novela “autenticidad no-ficcional” y en cuyo “exhibicionismo” reside la “radicalidad” de la propuesta (221). Sin duda, este análisis aporta una novedad respecto de la clarificación de las relaciones de Jelinek con las corrientes artísticas contemporáneas y también respecto de qué impacto tuvo el ámbito artístico vienés en su producción, al mismo tiempo que identifica de manera precisa dónde reside la dificultad en el abordaje de *La pianista*. Si bien consideramos que la cuestión del *double bind* de la trama, y de Erika en particular, es esencial, también consideramos esta dificultad no como un escollo, sino como un punto en el que se anuda la experiencia característica de la novela, como momento en el que la superposición de discursos que producen la trama, el psicoanalítico y el de la narración, muestra su diferencia, un desajuste que revela el entramado subyacente entre estos dos discursos y su negatividad intrínseca.

En el contexto de una caracterización de este *double bind* constitutivo de la trama, resulta importante destacar el carácter dialéctico que toma la acción a la hora de desarrollar la historia de Erika: “solo a partir de sus deseos cobran realidad el uno para el otro. Solo a partir de este deseo de penetrar y ser penetrado llegan a ser la persona Klemmer y la persona Kohut” (Jelinek, 172); y también, en la misma página: “[e]n mí encuentra usted el límite en que se quiebra su

³ Según Marlies Janz, 20 años después de la publicación de la obra y con excepción de algunos “esbozos”, “no se encuentra una interpretación de la novela que, en un sentido complejo, sea de ayuda para su comprensión” (195) [la traducción es propia].

⁴ La noción de *double bind* se encuentra desarrollada en Wright (1991: 185).

voluntad, porque usted jamás me sobrepasará, ¡señor Klemmer! Y el interpelado contradice vivamente marcando, a su vez, límites y medidas”. Es a través de la interpenetración, de la contradicción y de la alternativa imposición y violación de los límites que se realizan –en el doble sentido del verbo "realizarse": “completarse”, pero también “volverse real”; también realización en dos niveles: como personajes al interior de un texto y como personas al interior de esa historia– Erika Kohut y Walter Klemmer.⁵ A su vez, esta elaboración dialéctica del “llegar a ser” de los personajes está inmediatamente precedida por una metáfora que ironiza, que toma distancia de la tragicidad de este romance signado por la negatividad y la imposibilidad de realización:

Juntos están unidos como dos larvas gemelas en un capullo. El delicado tejido que los envuelve está hecho de ambición, ambición y ambición, y está suspendido ingravido en los esqueletos de sus deseos y apetitos físicos (171).

La distancia que acciona esta imagen respecto de la elaboración dialéctica del *double bind* es múltiple: entre la fragilidad que imagina esta metáfora y la violencia que caracteriza el vínculo entre Erika y Walter; entre la conflictividad compulsiva de la estructura dialéctica que elabora el texto y la armoniosa calma en la que descansan como insectos gemelos Walter y Erika; entre la animalidad de la metáfora y la abstracción teórico-psicoanalítica del pasaje que la sucede.

En definitiva, esta distancia muestra aquel conflicto respecto de la realización ahora actualizado como objeto de la narración: en su contraste con la metáfora, la tragicidad de la estructura dialéctica de esta realización a la que aspiran los personajes es parodiada. Al mismo tiempo, también se la muestra como catalizadora de un desencuentro, de una desavenencia fatal entre Walter y Erika,⁶ en cuanto este pasaje precede uno de los momentos de mayor tensión de la novela. Los amantes se entregan finalmente el uno al otro pero la situación resulta una pelea cuerpo a cuerpo bastante grotesca, incluso “payasesca”. En ese sentido, es significativa la doble orientación de la escena donde el encuentro de los cuerpos es tan violento como torpe y evoca tanto una violación, como un acto circense –y que recuerda a “¿ama a su domador el que fuera un animal salvaje y actualmente es un animal de pista de circo?” (112)–. Esta distancia accionada paródicamente sobre el conflicto que mueve la trama, que despliega la historia recrea el *double bind* en el que se encuentran los personajes como doble contricción, ahora como desorientación y discontinuidad entre lo semiótico y lo semántico al interior del texto, en cuanto se elabora la violencia, lo patológico y desgarrador de la dinámica que “realiza” pero también destruye a los personajes, al mismo tiempo que se la ridiculiza, se la parodia y se la presenta como cíclica y absurda.⁷ Es decir, la dificultad a la hora de proponer una lectura que dé cuenta integralmente del sentido propuesto en la novela se relaciona directamente con esta desavenencia entre aquello que mueve, que origina la trama y aquellos mecanismos a través de los cuales la narración produce un distanciamiento paródico respecto de ellos. Ahora bien, ¿qué mueve la trama? Evidentemente el desarrollo de la dialéctica inherente a la personalidad de Erika, pero ¿cuál es el sustrato de esta personalidad? El aporte de Janz es cabal en este tema:

Como en *Los excluidos*, aquí también se suprime la dimensión del inconsciente, pero paradójica y precisamente girándolo completamente hacia el exterior y traduciéndolo en

⁵ Esta dinámica también vale para el vínculo entre madre e hija. Al respecto, puede consultarse Tacke (2013).

⁶ “Juntos están unidos como dos larvas gemelas en un capullo” traduce “Zusammen sind sie verpuppt wie Zwillingsinsekten im Kokon”, donde “verpuppt” remite a “Puppe” que es alternativamente “títere” y “larva”. El sentido de esta ambigüedad podría estar relacionado con mostrar a los personajes no como actores del conflicto, sino como manejados, manipulados, como marionetas de esta dialéctica.

⁷ Como se indicó más arriba, esta recreación del *double bind* ha sido señalada por Degner, sin embargo, pretendemos articular una alternativa a la consecuente transposición del mismo al plano biográfico para desarrollar una lectura de la novela.

“sexualidad”. Erika no tiene fantasías de castración, sino que es castrada; no tiene fantasías incestuosas, sino que literalmente se le tira encima a su madre, etc.; es decir, Erika aparece como actriz de lo que el psicoanálisis busca develar. Pero lo que el psicoanálisis quiere que se trate como representación o interpretación (el falo, la castración), la novela lo toma muy concreta y “realísticamente” (86; La traducción es nuestra).

Este procedimiento autorreflexivo a través del cual se extraña el texto mismo no es en absoluto característico de la obra de Jelinek –ni siquiera de esta novela en particular, desde sus primeros textos la autora elabora una poética del extrañamiento, del *collage*, del montaje, y del *ready-made* (Degner, 2022; Fliedl, 2016; Vogel, 2013)–. Lo que sí es novedoso es la manera en la que este procedimiento revela un entramado subyacente entre un sustrato semiótico particular, el psicoanalítico, del que emergen todas las figuras que Erika *tendrá* que representar –como indica Janz–, y una instancia semántica, narrativa, que lo interviene de dos maneras a priori contradictorias, generando discurso a través de él, pero también recreando una distancia paródica donde se muestra su diferencia.

Como veremos en el próximo apartado, la forma en la que Jelinek conjuga elementos del cuento maravilloso, sobre el sustrato semiótico del psicoanálisis, y el ejercicio de la parodia que lleva adelante la narración respecto de este procedimiento permite desarrollar una trama sobre lo particular y lo universal. Esta doble aspiración reside en la experiencia de una discontinuidad entre lo cíclico de la trama “psicoanalítica” de Erika –piénsese en los avatares de su relación con la madre, posteriormente con Klemmer, y por último con ella misma– y el hecho de que la novela constituye una historia inaudita y específica, una narración que busca “inscribir”, a través de una intervención en lo semántico, una particularidad: “ELLA es la excepción a la regla que la rodea provocándole repulsión; y la madre le explica gráficamente que ella es una excepción, porque ella es la única hija de su madre y ha de seguir por la buena senda” (19; mayúsculas del original).

Es en este sentido que este trabajo pretende reformular aquella lectura sobre la doble vinculación problemática como una experiencia del desajuste entre los componentes semánticos y semióticos. Puesto que permite dirigir la reflexión sobre la misma hacia el ámbito de una relación entre el lenguaje y la historia, este desajuste es el verdadero escenario del conflicto entre lo universal y lo particular que tiene lugar en la novela, y que tanto impulsa la acción y a los personajes en su particularidad, como muestra la maquinaria de la que son parte, mero engranaje. Ya en el inicio mismo del texto se dice: “El tiempo pasa y nosotros con él. Están encerradas bajo la misma quesera de cristal, Erika, sus finos envoltorios protectores, su madre. La campana solo puede levantarse si, *desde fuera*, alguien la coge por el asa y la alza” (17; la cursiva es nuestra). Al respecto de este procedimiento, Swales comenta: “Jelinek conjuga variaciones del tema del paso del tiempo con la modalidad de la farsa. Repetidamente, *La pianista* genera simultáneamente un sentido de total parálisis, futilidad y un sentido bergsonianos de comedia compulsivamente mecánica” (447; la traducción es nuestra). La temporalidad de esta discontinuidad, de este desajuste es la que produce la narración, la historia de *La pianista*, y como tal, en ella reside una resistencia –a la mera superposición del signo psicoanalítico, de lo semiótico, de la particularidad de Erika a la narración de su historia, lo semántico, la universalidad y la impersonalidad del conflicto tratado– que debe permanecer en el mutismo. Este resistirse a la expresión mantiene lo negativo de la experiencia en cuanto tal y constituye el punto en el que se anudan los dos planos, las dos contricciones del *double bind*.

En su texto *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia* (2015), Agamben pone en relación esta discontinuidad entre lo semiótico y lo semántico con una experiencia determinada de lo histórico:

La dimensión histórico-trascendental se sitúa efectivamente en el “hiato” entre lo semiótico y lo semántico [...]. El hecho de que el hombre tenga una infancia rompe el “mundo cerrado” del signo y transforma la pura lengua en discurso humano, lo semiótico en semántico. En tanto que tiene infancia, en tanto que no habla desde siempre, el hombre no puede entrar en la lengua como sistema de signos sin transformarla radicalmente, sin constituir la en discurso (77).

Constituir un discurso que permita recomponer esa discontinuidad, que le dé lugar a la “infancia”, como dimensión de la recuperación de la propia historicidad del hombre y de la mujer, es el verdadero logro de *La pianista*; el *double bind* que caracteriza a la novela, entonces, es entre lo que no puede ser expresado en la lengua, puesto que ha sido expropiado en el habla, y lo que no deja de expresarse, pero que nunca es expresión de sí mismo.

II

Aquella forma literaria que da lugar a la infancia es el cuento maravilloso [Märchen], pero también es, como afirma Benjamin en “Der Erzähler” [el narrador], un poderoso desmitificador, en cuanto forma históricamente contrapuesta al mundo mítico de los dioses y sus voluntades (121). La magia liberadora, dirá Benjamin, de la que dispone el cuento maravilloso no pone en juego la naturaleza de manera mítica, sino su complicidad con el hombre liberado (122). Esta cualidad para reproducir un mundo en armonía a través de la imaginación que le es propia, también es destacada por Goethe en una reflexión sobre el concepto del cuento de hadas que cita Saletta en su texto sobre los dramas de Jelinek: “[la fuerza de la imaginación] cuando produce obras de arte debe tocar como música en nosotros mismos, movernos dentro de nosotros, de tal manera que olvidemos que hay algo fuera de nosotros que produce este movimiento” (s/p). Para Saletta, esta es la función de los elementos del cuento de hadas y su imaginación en las obras dramáticas de Jelinek: transformar la visión del cuento, orientada a la fantasía, en una experiencia universal simbólica. Y en esto podemos reconocer parte de la atmósfera “maravillosa” [märchenhaft] que rodea *La pianista*, en el sentido de que no sólo la novela revela paródicamente cierta conciencia sobre un “afuera” que mueve la acción –como se vio– y que hace del todo de la trama algo sistemático donde los destinos están predeterminados, y de los personajes, símbolos, sino que además no resigna su poder desmitificador. Al respecto, Schenkermayr y Thiériot explican que cuando Jelinek introduce elementos y citas de cuentos de hadas se busca mostrar el carácter mítico de las imaginaciones cotidianas sobre el dinero, la fama, etc. en lo que tienen de estructura narrativa (188).

La otra parte de la función que tienen los elementos del cuento maravilloso⁸ en *La pianista* se relaciona directamente con el tipo de mundo que representa esta forma. El mundo cerrado, autónomo, que no aspira a la credibilidad y que busca mitigar o eliminar la duplicidad de planos –en contraste con la saga, por ejemplo– del cuento de hadas –al mismo tiempo que su provisoriedad, su ser preparatorio, en cuanto apriorísticamente dirigido a un público infantil– permite elaborar una historia, la de Erika, sin renunciar a crear en un plano paralelo, por vía de la parodia, una relectura al interior de la novela, una reflexión sobre aquello que posibilita la experiencia de la historia de Erika. En el centro del cuento maravilloso se sitúa el ser humano en su encuentro con el mundo, un ser para el que todo es posible y que debe, a través de una transformación, pasar de una existencia inauténtica a una auténtica, es decir, autorrealizarse –volverse rey, princesa, héroe, vivir feliz por siempre, etc.–. El mundo de Erika, cuyo sustrato semiótico es de origen psicoanalítico, es un mundo de cuento de hadas. Basta con enfocarse en

⁸ En lo subsiguiente, a menos que se indique lo contrario, se sigue la caracterización que hace Lüthi en *Märchen*, más específicamente en los capítulos 6, 11 y 12 (25-33; 103-113; 113-135).

el principio de la narración, donde Erika se nos introduce como una joven que ha perdido a su padre y que sufre el maltrato de su madre, que podría ser su abuela. Pero es un mundo de cuento de hadas, sobre todo porque todo cuanto ocurre ocurre de manera “natural” y “obvia”, en el sentido de que no se pretende dar una explicación razonable de lo más o menos maravilloso que los acontecimientos puedan ser. El mundo de los cuentos de hadas no aspira a ser verídico y mucho menos razonable, es autoconciente de su propia lógica divergente y elabora su relato a partir de ella. El mundo de Erika no tiene lugar más que para parafilias, relaciones de poder en términos de sumisión o dominación, autoflagelación y complejos identitarios varios. En definitiva, la trama maravillosamente psicoanalítica de la novela, en la revelación de sí misma como mera estructura narrativa, ostenta la mitología que envuelve a las categorías del análisis patológico del que Erika no sólo es víctima, sino también victimaria.

Lo que hay de *verdadero* en *La pianista*, entonces, sobreviene precisamente al procedimiento a través del que se parodia, se ironiza el mundo creado al interior del texto. La parodización rompe el encantamiento, el velo trascendental de lo maravilloso. Sin embargo, esta atmósfera de cuento de hadas permite llevar adelante una historia sin desanudar el *double bind*, sin positivizar aquella negatividad que la caracteriza. En el momento en que, luego de avanzar en la trama sobre la imaginación maravillosa de la fallida autorrealización de Erika nos encontramos con el distanciamiento que produce su parodización, se nos revela el entramado que subyace a la posibilidad misma de esta historia, a saber, los efectos sustancializadores de las categorías del análisis psicoanalítico que conforman la individualidad Erika Kohut. En el episodio donde la protagonista se autoflagela realizando un corte en los genitales, es particularmente claro cómo los elementos de la “realidad” y sus minuciosos detalles –la autoflagelación, la descripción de la sangre fluyendo del corte, el tampón– se alternan con los de la imaginación maravillosa –la princesa y su corona, las reinas, los bailes infantiles– en una continuidad ominosa. Ahora bien, esos elementos realistas son concebidos desde la óptica de una patografía, en cuanto, todo “lo real” que le acontece a Erika es derivable de sus afecciones patológicas y puesto ahí para hacer sentido con ellas:

El paquete de tampones sustituye rápidamente la corona dorada de cartón de la niñita enviada al baile infantil como señorita princesa. Pero ELLA jamás asistió a los bailes infantiles de carnaval ni conoció la corona. De pronto, el adorno de las reinas ha ido a parar a las bragas, y a partir de ese momento toda mujer sabe cuál ha de ser su lugar en la vida. Aquello que inicialmente coronaba la cabeza gratificando el orgullo infantil ha ido a parar donde la leña femenina ha de esperar pacientemente el hachazo. La princesa ha crecido y los deseos comienzan a diversificarse: un señor quiere un mueble chapado que no sea demasiado llamativo; otro, un conjunto en auténtico nogal del Cáucaso, y un tercero no quiere más que leña para hacer fuego que pueda apilarse en grandes cantidades (91; versión modificada de la traducción original).

La materia textual que compone al personaje de Erika es una acumulación de representaciones de afecciones psicoanalíticamente tipificadas (comportamiento autolesivo, narcicismo, identificación paterna, masoquismo, castración, etc.), y en esto reside la particularidad de su “caso”, al punto tal de que no puede dejar de afirmarse su ser afectada, y esto, al absurdo. De acuerdo con Janz, lo “realístico” en Erika reside en una malinterpretación forzada y forzosa de diversas teorías psicoanalíticas que la novela misma ridiculiza envolviéndolas en un halo de cuento de hadas. En cuanto la novela repite y afirma los modelos relativos a la feminidad o la perversión en su inmediata continuidad con lo maravilloso, por ejemplo, posibilita su lectura como tragedia, pero también los malinterpreta, los deforma y traiciona de manera ostensible y productiva, habilitando una relectura desmitificadora. Esta anamorfosis de la lectura es

significativa, puesto que indica la ya mencionada distancia entre lo semiótico y lo semántico proponiendo una historia y su parodia.

En este tratamiento que recibe el personaje principal, su figura se revela completamente artificial, ostensiblemente simbólica y al mismo tiempo, en sus ansias desesperadas de individualidad y autorrealización, irremisiblemente particular. Jelinek también elabora esta configuración paradójica del personaje en sus dramas de princesas; en el número II, “La muerte y la muchacha”, donde la protagonista es la Bella Durmiente [Dornröschen], en su parlamento inicial se expresa:

Eso significa que de momento sigo muerta. Pero no debo no, como otros, disolverme en la muerte y convertirme en la nada, sino que, por el contrario, se me ha encomendado la tarea de atraer la muerte hacia mí, hasta casi reventar; ella es, por así decirlo, consultora y constante de mi existencia para superar su abismo y elaborarme así la oportunidad de SER cada día de nuevo (27; la traducción es nuestra).

En este fragmento se evidencian algunas de las cuestiones que hemos señalado respecto de la figura de Erika, y con las que se puede establecer un paralelismo: su esencia paradójica, su ser en función de la voluntad de un afuera –“se me ha encomendado”–, su ansia de autorrealización y el consecuente fracaso, pero también su existencia como resistencia, como una lucha por no disolverse en aquel elemento que ambivalentemente amenaza y posibilita su existencia –en este caso, la muerte; en el caso de Erika su ser representación de afecciones psíquicas–.

En la concepción de significación como repetición que introduce el uso insistente de la parodización (Schirrmacher, 87), *La pianista* mantiene la experiencia del desajuste entre lo semiótico y lo semántico, aquel *double bind*, en el ámbito de su posibilidad: una negatividad que entra en diálogo. Por oposición al cuento de hadas, donde la significación parecería afirmarse sobre una autorrealización predestinada, el procedimiento paródico crea una distancia que permite deconstruir lo cristalizado en la experiencia de ese mundo maravilloso. En su ya mencionado “El narrador”, Benjamin afirma:

¿No es precisamente su tarea [del narrador] procesar la materia prima de la experiencia –propia y ajena– de forma sólida, útil y única? Es un procesamiento del que quizá el proverbio dé la mejor idea, si se entiende como el ideograma de una narración. Los proverbios, podría decirse, son ruinas que ocupan el lugar de viejas historias y en las que, como la hiedra alrededor de un muro, una moral se enreda en torno a un gesto (128).

Desenredar las relaciones que posibilitan la historia de Erika, lo cristalizado en la semiótica de las teorías psicoanalíticas por medio del diálogo productivo entre lo maravilloso y lo paródico, por medio de una acción semántica, comunicativa, es el movimiento autorreflexivo de *La pianista*. Este diálogo tiene como hilo conductor la inestabilidad radical de la figura protagonista, en cuanto oscilación entre discursos antagónicos. Sin embargo, esta inestabilidad puede ser leída como un lugar de acción desde el cual intervenir esos mismos discursos. Judith Butler, en *El género en disputa* (2018), refiere la percepción negativa respecto de la imposible ontología de lo femenino a una concepción “errónea” sobre el discurso, que sostiene que estar compuesto por él también es estar definido por él, y por tanto imposibilita la acción (287). En la novela de Jelinek, la acción se realiza *sobre* los discursos que la sostienen, pero también se realiza *en un intersticio*, en una discontinuidad entre el estar *compuesto* y el estar *definido* por el discurso.

III

Sobre la escena final de la novela, donde Erika se apuñala, Degner sugiere interpretarla como metáfora del proceso estético de la novela, más específicamente, de la forma en la que la autora se pone en juego y en peligro a sí misma a través de ella. Sin embargo, esta escena está marcada, ante todo, por su indecidibilidad: ¿es una cita de Kafka o una reescritura –en tanto Erika no sólo no muere, sino que se autoinflige el corte–?, ¿es el final o un nuevo comienzo –en cuanto Erika se dirige de vuelta a su casa–?, ¿quiso suicidarse?, ¿lo hizo para que Klemmer lo vea? Lo más persistente parece ser la resistencia que la escena propone a cualquier tipo de positivización o afirmación sobre el sentido de lo relatado. En “Los límites de la representación feminista: el lenguaje de la violencia de Elfriede Jelinek”, Hanssen afirma que “la apropiación que Jelinek hace del masoquismo es un intento por *vaciar* y revisar el aparato conceptual y discursivo de la sexualidad y el género” (264; las cursivas son nuestras). El vaciamiento que produce esta escena es ostensible, en cuanto se le sustrae al final su cualidad de conclusivo respecto del sentido de la obra. Más bien, parece abrir un interrogante sobre lo que se ha relatado, es decir, sobre la intención comunicativa de ese relato. El sentido de ese vacío podría estar relacionado con la persistencia de esa doble constricción entre lo que no puede ser expresado en la lengua, puesto que sido expropiado como condición de posibilidad del habla, y lo que no deja de expresarse, ahora entendido como violencia, que nunca es expresión de sí misma. Aquello que ha sido expropiado como condición de posibilidad de esta historia permanece por fuera de ella, diferente, resistente en una violencia sin objeto. En el mismo artículo, Hanssen refiere el tratamiento que hace Jelinek del pasado nazi como una práctica de “la destrucción a través de la lengua, impulsada por el deseo de romper el silencio y de nombrar sin ambages a las víctimas y a los perpetradores” y todo para “ir en contra de ‘las áreas grises de lo indecible’ que corren el riesgo de confundirse con lo que es realmente inefable” (276). Es decir que la destrucción a través de la lengua, su violencia, se relacionan directamente con la voluntad por demarcar lo decible de lo verdaderamente inefable. Este final que abre y que no cierra es la expresión más acendrada de aquella discontinuidad entre lo semiótico y lo semántico, al mismo tiempo maravillosa y paródica. Este final moviliza una temporalidad desmitificada, pero aún no completamente humana, que cristaliza el sentido histórico de la narración, pero que también reclama su interpretación, su deconstrucción como un involucrarse en el sentido, en el objeto de esa violencia.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”. *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, pp. 5-91.
- Bell, Richard. “The Unconscious Texts: Elfriede Jelinek's Die Klavierspielerin”. *Colloquy*, No. 2 (ene., 1998), pp. 10 – 19.
- Benjamin, Walter. “Der Erzähler”. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2007, pp. 103 – 128.
- Bethman, Brenda. “Portrait of the Artist as a (Not-So) Young Pervert: Pianos, Perversion and Sublimation in Die Klavierspielerin”. *“Obscene fantasies”: Elfriede Jelinek’s generic perversions*, Peter Lang, Nueva York, 2011, pp. 74 – 101.
- Butler, Judith. “Conclusión: de la parodia a la política”. *El género en disputa*, Paidós, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018, pp. 277-288.

- Degner, Uta. “Wiener Aktionismus im Medium der Literatur: *Die Klavierspielerin* als literarische Selbstobjektivierung“. *Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik – Elfriede Jelinek im literarischen Feld*, Böhlau Verlag, Viena, 2022, pp. 195-227.
- Doll, Annette. “‘Die Liebe lebt das Wandern’ (Schubert). Musik in der Schreibweise Elfriede Jelinek”. *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek*, M & P, Stuttgart, 1994, pp. 86-99.
- Fernández Martínez, Sergio. “Sublime dolor: el castigo corporal en *La pianista*, de Elfriede Jelinek”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, No. Extraordinario (2017), pp. 99 – 106.
- Fiddler, Allyson. “Reading Elfriede Jelinek”. *Post-war Women's Writing in German: Feminist Critical Approaches*, Berghahn Books, Brooklyn, 1997, pp. 291-304.
- Fliedl, Konstanze. “Narrative Strategien”. *Jelinek-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2013, pp. 47-62.
- Fricke, Hannes. “Selbstverletzendes Verhalten: Über die Ausweglosigkeit, Kontrollversuche, Sprache und das Scheitern der Erika Kohut in Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 3, No. 119 (sep., 2000), pp. 50-81.
- Hanssen, Beatrice. “Los límites de la representación feminista: el lenguaje de la violencia de Elfriede Jelinek”. Traducido por Mónica Mansour y Julia Cosentino, *Debate Feminista*, No. 25 (abr., 2002), pp. 237-276.
- Janz, Marlies. “*Die Klavierspielerin*”. *Elfriede Jelinek*, Metzler, Stuttgart, 1995, pp. 71-86.
- Jelinek, Elfriede. *Die Klavierspielerin*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984.
- Jelinek, Elfriede. *La pianista*. Traducido por Pablo Diener Ojeda, Mondadori, Buenos Aires, 2005.
- Jelinek, Elfriede. *Prinzessinnendramen I – V*. Berliner Taschenbuchs Verlag, Berlín, 2004.
- Lüthi, Max. *Märchen*. Metzler Verlag, Stuttgart, 1990.
- Malpartida, Rafael. “La recreación de un personaje poliédrico: Erika Kohut, de Jelinek a Haneke (*La pianista*)“. *La mujer ante el espejo. Estudios corporales*, Abada, Madrid, 2013, pp. 291-320.
- Saletta, Ester. “Jelineks Prinzessinnendramen I-IV als unmärchenhafte Allegorie eines tödlichen Ichbewusstseins”. <https://jelinetz.com/2011/03/25/ester-saletta-jelineks-prinzessinnendramen-i-iv-als-unmarchenhafte-allegorie-eines-todlichen-ichbewusstseins/>
- Sanz Lerchundi, Asunción. “Amor, sexo y violencia en la narrativa de Elfriede Jelinek”. *República de las Letras*, No. 90 (jun., 2005), pp. 34-60.
- Schenkermayr, Christian y Thiériot, Gérard. “In den Alpen; Das Werk; Ein Sturz; Kein Licht“. *Jelinek-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2013, pp. 185-190.
- Schirmacher, Beate. “Musical performance and textual performativity in Elfriede Jelinek’s *The piano teacher*”. *Danish Musicology Online*, vol. Word and Music Studies, pp. 85-99. http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saer Nummer_2016/dmo_saer Nummer_2016_WMS_08.pdf.
- Swales, Erika. “Pathography as metaphor: Elfriede Jelinek’s ‘*Die Klavierspielerin*’”. *The Modern Language Review*, vol. 95, No. 2 (abr., 2000), pp. 437-449. <http://www.jstor.org/stable/3736144>.
- Tacke, Alexandra. “*Die Klavierspielerin*”. *Jelinek-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2013, pp. 95-102.
- Vogel, Juliane. “Intertextualität”. *Jelinek-Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2013, pp. 47-56.
- Weirauch, Sebastian. “Das entfernte Ich: Elfriede Jelineks Erzählperspektive und der Wandel der politischen Gegenwartsliteratur“. *Elfriede Jelinek und die europäischen Literaturen*,

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Sebastian_Weirauch.pdf.

Wright, Elizabeth. "An aesthetics of disgust: Elfriede Jelinek's 'Die Klavierspielerin'". *Paragraph*, vol. 14, No. 2, (jul., 1991), pp. 184-196.