

# ACERCA DE LA PIANISTA Y OTRAS DIGRESIONES

Jorge Zuzulich

## I

Si bien toda obra de arte provoca en el receptor interpretaciones inherentes a su propia formalidad, al modo en que aquella da forma a un cúmulo de contenidos que se despliega en su interioridad, no es menos cierto que, en ocasiones, es factible entender la relación con el objeto artístico como disparador de una serie de reflexiones que, si bien parten de su propia configuración y de las temáticas que la misma sugiere, se abren a cuestiones conceptuales que la exceden.

En cierta medida, este es el punto a partir del cual se produce mi encuentro con un film del exquisito e inquietante director vienés Michael Haneke producto, a su vez, del encuentro de este con la obra de la escritora Elfried Jelinek: *La pianista*.

## II

El background que sustenta el desarrollo del film, y por supuesto el de la novela, aparece configurado por eso que aun podemos circunscribir como el universo de la *alta cultura* vienesa. Quizás, más adelante, podamos

tentar una reflexión acerca de las implicancias de esta localización que, si bien concierne al lugar de origen de ambos artistas, tiene la particularidad de constituirse como espacio de tensión entre polos irreconciliables.

Pero además, y muy especialmente desde finales del siglo XIX, Viena encarna el perfil de una ciudad que se hace reconocible por lo excelso de su cultura, por volver visibles uno los postulados de la elevación de la civilización Europea.

En el film, dicho refinamiento aparece referenciado expresamente en el desarrollo de un gusto musical exquisito, encarnado en la figura de Franz Schubert, pero también en la alta exigencia profesional asumida por la protagonista del film, Erika Kohut modelada magistralmente por la corporeidad de Isabelle Huppert.

Refinamiento y modos de relación que aparecen pautados en la exterioridad de los cuerpos tal como los configurara ese proceso que se ha dado en llamar *civilizatorio*.

Tal vez, la manera más apropiada para acercarse a la idea de civilización sea la de comprender que esta encuentra su punto de anclaje

en la idea de progreso. En cierto sentido, lo civilizatorio se presenta como el momento de superación del salvajismo, de la barbarie y, en tal sentido, se asume como la zona de arribo de un hombre que abandona el *estado de naturaleza* para convertirse definitivamente en sujeto.

Como bien ha señalado Norbert Elías en su célebre ensayo *El proceso de la civilización* esta implicó, entre otras cuestiones, una *transformación específica del comportamiento humano*. “La palabra «cultivado» es muy próxima al concepto occidental de civilización y, en cierto modo, representa la forma más elevada del «ser civilizado». (...) Al igual que el término «civilizado», «cultivado» se refiere en primer término a la forma de comportarse o de presentarse de los seres humanos.”<sup>1</sup>

Y en este proceso el ideal estético ha de cumplir un rol destacado, en especial, desde la propuesta de Schiller en sus *Cartas para la educación estética del hombre*. En ellas deja en claro que el arte se configura como el medio dentro del cual los sujetos se formarán para lograr “[...] la construcción de la verdadera libertad política.”<sup>2</sup> Como bien señala Habermas en torno al poeta alemán: “Para que el arte pueda cumplir la tarea histórica de conciliar a una modernidad en discordia consigo misma no solamente ha de transir a

*los individuos sino que más bien ha de transformar la vida que esos individuos comparten. De ahí que Schiller se apoye en la fuerza fundadora de la comunidad, creadora de solidaridad, en el carácter público del arte.”*<sup>3</sup>

En palabras de Schiller: “[...] precisamente a través de la belleza caminamos hacia la libertad”<sup>4</sup> Y ese camino, producto del juego, es explicitado en la decimoquinta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* de la siguiente manera: “Expresado con toda brevedad, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es hombre enteramente cuando juega.”<sup>5</sup>

La autonomía del juego abre espacios de libertad y su *finalidad sin fin* lo acerca a la experiencia estética. Esta consideración ubica en un espacio de tensión a la experiencia moderna, en tanto que esta se configura como un espacio que fragmenta al hombre, empequeñeciendo su experiencia vital. Por lo tanto, aquello que se le enfrenta al mundo de la división del trabajo y del progreso científico-técnico y que compensará el astillamiento del sujeto es el “*juego del arte*”, la promesa que germina en la educación estética en tanto anticipación política.

Quizá podamos encontrar una relectura del pensamiento de Schiller en clave crítica a partir de un recorrido que comienza en Schiller, pasa por Lukács para arribar a los postulados de

1 Elías, N. (1987). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de la cultura Económica, p. 58.

2 Citado en Habermas, J. (2010). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz Editores. p.56.

3 Idem, p. 57.

4 Citado en Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets. p.42

5 Idem.

la escuela de Frankfurt que perciben el arte como “*promesa de felicidad*” en tanto este anticipa un futuro reductor de las contradicciones capitalistas.

### III

Pero también el film deja en claro que tras el sustato civilizado de la alta cultura y sus espacio de congregación, subyace un ámbito en el cual lo íntimo se sustrae a esa modelación refinada. Quizás resuenen aquí ecos de un sentido signado por lo micropolítico.

No es extraña la elección, por parte de Jelinek, del vienés Franz Schubert como eje musical del film, ya que sobre el mismo es conocido tanto su refinamiento musical como los excesos que acompañaron el desarrollo de su vida extramusical.

Un sentido *extramoral*, parafraseando a Nietzsche, se despliega a partir del cual el cuerpo de Erika Kohut, y luego de su discípulo y enamorado, Walter Klemmer, sucumben.

O tal vez, este sentido *extramoral* puedavincularse aunmododiferenciado a partir del cual la contemporaneidad ha redefinido lo estético, desplazando, de manera definitiva, aquel idealismo schilleriano. Quizás allí puedan rastrearse parte de las causas del mencionado desplazamiento.

En la contemporaneidad, todo puede ser pasible de ser estetizado, aun las experiencias más extremas ligadas al dolor del cuerpo. Evidencia de ello es dada por Susan Sontag en su brillante ensayo *Ante el dolor de los demás*, pero también en los posicionamientos más abyectos asumidos por el arte contemporáneo más radical, en

especial, *la performance*.

De esta manera, en el film, asistimos a sucesivos rituales sacrificiales *desplazados* en los que la protagonista lacera o pone a su propia corporeidad en la extrañada posición límite placer / dolor, generalmente vinculadas a la territorialidad íntima de la sexualidad. Tal vez dicho acto trasgresor posibilite, al menos, la sola mención de un nombre afín al análisis de dichas cuestiones: George Bataille.

En cierto modo, este acto signado por cierto sentido autodestructor enciende la llama de una principio que tiende a negar aquello que aun, y muy especialmente en el film, aparece en primer plano, en la exterioridad de las relaciones intersubjetivas ritualizadas, y que no es otra cosa que el sentido idealista de lo civilizatorio.

Deterioro que no sólo se consigna en la agresión sobre la propia corporeidad sino en la caída de los espacios de sostenimiento para aquello que podemos denominar, en sentido más amplio, *la esfera íntima afectiva*. La familia, las relaciones de pareja, esos ámbitos sostenidos por una definición de lo amoroso que encuentra en el reconocimiento del otro un espacio para su despliegue, parecen haber caído definitivamente, al menos en la virtualidad del film.

Allí, lo próximo se ha tornado irremediabilmente extraño y, por ende, paradójicamente, lejano, a tal punto que ya no podemos reconciliarnos con lo que en él anida. Tal vez este sea uno de los sentidos más evidentes, a la vez que el más indigerible, propuesto por el film.

## IV

¿Y porque Viena?

Como señalan con acierto Janik y Toulmis: *“Movimientos sociales y políticos tan opuestos como el nazismo y el antisemitismo alemán, por un lado, y el sionismo, por otro, tenían sus orígenes en la Vieja Viena (...)”*<sup>6</sup>

Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, la ciudad de Viena sustenta un importante prestigio como centro de producción cultural europeo. El Círculo de Viena (Karl Popper, Moritz Schlick y Ludwig Wittgenstein en la filosofía positivista lógica), Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Sigmund Freud, Gustave Klimt, Egon Schiele, Adolf Loos son sólo algunos de los nombres posibles de enunciar que sirven para fundamentar la centralidad que dicha ciudad había adquirido.

Pero algo de aquel fulgor, de ese mundo percibido como ideal, comienza a modificarse con el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y, más precisamente, con la aparición del nazismo en la escena política mundial.

En 1938 Austria fue invadida y anexionada a Alemania. Ese mismo año, Adolf Hitler pronuncia su primer discurso en suelo vienés desde el balcón central del Palacio de Hofburg. Un encendido discurso que dejó entrever la euforia que causó dicha anexión en una porción considerable de la población austríaca. De ello da cuenta el resultado favorable (99% de

los votos) a la anexión (*Anchluss*) en el referéndum del 10 de abril de aquel año.

Sostenidos bombardeos estadounidenses, durante la segunda guerra, hicieron que Viena perdiera buena parte de su patrimonio histórico (la Catedral Gótica de San Esteban, la Ópera de Viena, los puentes del Danubio, entre otros). Desde 1945, con posterioridad a ser tomada por el ejército soviético, y por un lapso de diez años, los destinos de Viena estuvieron regidos por un gobierno cuatripartito (franceses, estadounidenses, ingleses y soviéticos).

Tras la firma del Acuerdo de Moscú, Austria recobra su independencia en 1955, y Viena vuelve a ser capital de la República de Austria. A partir de entonces la política exterior de Austria estuvo marcada por la idea de neutralidad.

El contexto vienés de posguerra se muestra como una espacialidad asfixiante, en especial para cierto sector del campo cultural. Si hay algo que pareciera conformar un terreno común entre Austria y Alemania es la resistencia a acercarse a su pasado histórico desde una aproximación crítica.

En un ambiente marcado fuertemente por posiciones críticas al sistema político-social imperante, se despliega por esos años en la mirada de artistas vieneses, compartida por otros artistas europeos, una recepción negativa del *pop art* y del minimalismo estadounidenses. Las argumentaciones que sustentan esta postura señalan, en el primero, una consonancia con la exaltación del consumo y en el segundo, un desprecio por el contenido, especialmente el

6 Janik, A. y Toulmins, S. (1998). *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus. P. 43.

crítico, y una búsqueda meramente formal como base de sus obras, baste con recordar el *dictum* minimal *lo que es, es lo que ves*. Ambos aspectos críticos apuntan a denunciar el enmascaramiento ideológico de estos movimientos artísticos, en un contexto en el cual la corporeidad del artista gana terreno.

Es notable que la bella Viena, aquella ciudad europea reconocida a nivel mundial por su refinamiento haya podido configurar un fenómeno artístico y cultural extremadamente revulsivo, radical, como lo fue el accionismo vienés en la década de los convulsionados años sesenta.

Tal vez, encontremos puntos de confluencia entre este movimiento y las acciones que despliega Erika Kohut, en especial las concernientes a las situaciones límites a las que son expuestos los cuerpos (laceraciones, sexualidad “extrema”, etc.).

## V

Un último señalamiento. Una extraña sensación parece salir a nuestro encuentro desde el comienzo hasta el final del film: la angustia que se instala como resultante de entender que la existencia es direccionada en un sentido trágico.

Somos mudos testigos de que ninguna situación, nada, parece poder trastocar la configuración del paisaje desolado por el cual se desplaza la protagonista, ni siquiera la emergencia del amor como posibilidad evidenciada. Nada se altera. Todo sigue el curso inexorablemente dispuesto por la alienación moderna. En un mundo

donde todo se ha vuelto *cosa*, ya no hay redención ni trascendencia. ¿Acaso en este contexto estas serían necesarias?