

SUBLIME DOLOR: EL CASTIGO CORPORAL EN LA *PIANISTA*, DE ELFRIEDE JELINEK

Sergio FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de León
sergio.fernandez@unileon.es

Cada día muere una pieza musical, una novela o un poema porque ya no tiene razón de existir en nuestro tiempo. Y lo que parecía eterno, ya nadie lo conoce» (Jelinek, 2004a: 94). Esta cita parece resumir una máxima en la obra de la austríaca Elfriede Jelinek. La mayoría de sus textos entretejen disciplinas tan diferentes como la música, el psicoanálisis y las ciencias de la información. Sus narraciones enuncian por sí mismas su dialéctica, centrándose en la oposición de una idea cultural prefijada y la inamovible materialidad de la vida. Junto a esta concepción literaria, aparece la relación ambivalente —persistente a lo largo de su obra— entre las relaciones humanas y la sexualidad más perversa, caras de un poliedro que suelen entrar en tensión con las voluntades políticas, sociales y vitales de los personajes.

Estos parámetros se aprecian, de manera sobresaliente, en *La pianista* (1983), probablemente la novela más conocida de la autora, donde se relata la historia de Erika Kohut, una profesora de piano en el Conservatorio de Viena; una mujer madura que vive a la sombra de una madre obsesiva y absorbente. Erika, que porta una clara dimensión feminista, es una pianista frustrada vencida por el fracaso de escapar a un dominio absoluto e indeseado. Es siempre presa de sus inhibiciones. Bajo la constante vigilancia maternal, Erika se muestra como una persona austera y severa, algo que se desmorona al conocer a un alumno, Walter Klemmer, que se enamora de ella. A través de la frágil psicología de ella y el fogoso amor de él, comienzan a desvelarse las tortuosas experiencias vitales de Erika, ahora proyectadas en el presente. Así, se abren paso las fantasías más insospechadas y los deseos latentes más perversos en los que se mezcla el dominio y la subordinación como epitomes del placer y del sufrimiento. En un fragmento inicial de la obra se puede observar cómo estos elementos se entretejen, conformando una estética de la repulsión (Wright, 1991: 184):

Erika, la flor de la pradera. La mujer tomó el nombre de esta flor. Durante el embarazo la madre se imaginaba que sería algo tímido y delicado. Pero cuando vio la masa de arcilla que salió de su cuerpo, no tuvo reparo en ponerse manos a la obra para corregirlo a golpes y conformar algo puro y delicado. Quitar algo de aquí y algo de acá. Por instinto, todo niño tiende hacia la suciedad y los excrementos, por eso hay que corregirlo (Jelinek, 2004a: 27).

La arcilla moldeada, además de su evidente conexión con el mito creador, funciona como metáfora de la resistencia pero también de la abyección que poblará gran parte de la novela. Esta dialéctica sobrepasa los límites del lenguaje y los pensamientos propios de los personajes de la obra, que hablan por y desde una voz narrativa heterogénea que cambia de óptica continuamente. De este modo, se somete al lector de una manera irrevocable a través de diferentes escenarios y patologías. Se configura así un texto que, a primera vista, podría ofrecerse para una lectura psicoanalítica pero que, a medida que avanza la trama, demuestra su férrea resistencia (Wright, 1991: 184). Indudablemente, la novela juega con el eje de la extraña relación entre madre e hija: «Lo que más querría Erika sería volver a las entrañas de su madre y mecerse suavemente en el tibio líquido amniótico» (Jelinek, 2004a: 78), una imagen claramente confrontada a las imágenes finales de la novela: «el abrazo materno la devorará y digerirá del todo, pero aún siente por ella [su madre] una atracción mágica» (Jelinek, 2004a: 119); en definitiva, Erika se define como «un pez en el líquido de la placenta materna» (Jelinek, 2004a: 60), una proposición que atomiza la diégesis de toda la trama narrativa.

Sin embargo, los comentarios y metacomentarios que el narrador dispersa durante la evolución del texto, y también el rol de la música, adquieren una mayor importancia. Podría decirse que, en *La pianista*, Elfriede Jelinek rescata los *Geißlerlieder* o canciones de flagelantes, tan conocidos durante la Europa medieval. Los personajes de Jelinek ven en el castigo corporal, al igual que los ascetas, una vía de superación de las tentaciones carnales, obteniendo así una redención por la culpa de los pecados: castigando el cuerpo se libera la mente. Al igual que en la cita inicial de este artículo, recuperar lo olvidado —en este caso, los *Geißlerlieder*— es una nueva manera de hacerlos retornar.

El uso de los tropos musicales en la obra jelinekeana, con su complejidad autorreferencial, no es sino un guiño a la tradición romántica y alto-modernista germánica, añadiéndole, en este caso, una gran carga de subjetividad. Su musicalidad, también inherente a la propia concepción narrativa, así como a la tematización de la música como máximo paradigma del arte, puede verse en todo el espectro de su obra y, también, especialmente, en su drama *Clara S., musikalische Tragödie* (1982), donde alcanza una intensidad climática paralela a la tragedia de su protagonista.

Las frecuentes referencias a la música en la obra de Jelinek parecen tener reminiscencias arcaicas en una era en la que la imagen es el poder imperante, donde la necesidad de la inmediatez suele relacionarse a la esfera fílmica y visual más que a la cadencia sonora. Asimismo, la musicalidad verbal de la autora recuerda al empleo de la misma durante la tradición finisecular pero que, sin embargo, alcanza la misma significación que en el caso de *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann o en la vuelta de tuerca que lleva a cabo en sus obras Peter Handke, donde incorpora, en un maremágnum de estilos, desde la —considerada— alta cultura musical, representada por la música clásica europea, hasta el pop norteamericano más contemporáneo.

Normalmente, las interpretaciones de la narrativa de Jelinek han girado en torno al simbolismo hermético del significado y al «Utopianism that verbal music often conjures up» (Powell y Bethman, 2008: 164), una noción que enlaza la musicalidad de Jelinek con el susurro del lenguaje de Roland Barthes y la *chora* que articula Julia Kristeva. Teniendo en cuenta el psicoanálisis, incluso se podría

emparejar la cadencia rítmica de la novela con el Id freudiano o el sujeto inconsciente —ça parle— lacaniano.

En su novela *Deseo* (1989), una de sus composiciones más densas textualmente —con innegables ecos de Georges Bataille y su *Historia del ojo* (1928)— aparece el siguiente fragmento, que refleja las múltiples funciones técnicas de las conexiones interdialogicas entre palabra y eufonía:

En la tierra hay senderos tranquilos. En la familia siempre se espera en vano, o se cae luchando por conseguir ventaja. A la madre le dan seguridad los muchos esfuerzos que, el niño, encorvado sobre el instrumento, vuelve a aniquilar. Los lugareños no son de confianza, tienen que irse a dormir cuando en los deportistas empieza a despertar la vida nocturna. El día es suyo y la noche es suya. La madre vigila al niño, mientras está en los muros del hogar, para que no se divierta demasiado. El niño no es muy aficionado a ese violín. En los anuncios, los que piensan igual siguen tercamente su propio camino, para poder llenar mutuamente su vaso. Se leen anuncios de contactos, y cada cual se alegra con la pequeña luz que lanza a la oscuridad de un cuerpo ajeno (Jelinek, 2004b: 14-15).

El recurso metonímico, heredero de Martin Heidegger, también alude, por otro lado, al humor de Stéphane Mallarmé o James Joyce, que nada tiene que ver con la hermenéutica asociada al Romanticismo alemán y a la tradición germana. Más bien, como recogen Powell y Bethman (2008: 167-168), recuerda a Franz Kafka y a su relato «Josefina, la cantora, o el pueblo de los ratones», recogido en el volumen *Un artista del hambre* (1924), donde el autor, lúdicamente, destierra toda la simbología a través de la literalización de las metáforas. Se consigue así un humor negro, inesperado y estrambótico que se une a las nociones acerca del surrealismo. Una manera de abordar tanto, por un lado, la agresividad y la violencia como de, por otro, encarar la rebelión contra la autoridad a través del *Kunst* musical.

Asimismo, los diferentes niveles que ofrece *La pianista* comprenden desde una perspectiva semántica hasta una sintáctica. Siguiendo a Roman Jakobson en su artículo «Lingüística y poética» (1960), la escritura de Jelinek podría definirse, entonces, como «el principio de la equivalencia [...] sobre el eje de la combinación» (1988: 40), donde «la equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia» (1988: 40). De esta manera, los términos elegidos se combinan dentro de la oración, creando una selección que, en el caso de *La pianista*, parte de la «base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia» (Jelinek, 2004a: 40) —en palabras de la propia autora—, conformando así una cadencia rítmica, sonora y cargada de significado.

El paso más allá que da Jelinek se sitúa entre lo sublime y lo ridículo, algo que también explora Jakobson: «¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal [...] La poética trata de problemas de estructura verbal» (1988: 28). Es decir, al conectar la palabra con diversas disciplinas artísticas, se consigue un conjunto unitario armonioso que conforma la poética jelinekeana.

En relación a esta praxis, que conforma a su vez una poética de lo patológico, aparece la conocida analogía *Ut pictura poesis*. Jelinek se sirve de la superposición —quasiesquizofrénica— de imágenes agresivas, sexuales y sadomasoquistas no para recrearse en el trauma o incidir en la denuncia de la violencia de género, sino para utilizarlo también como técnica metonímica, trazando un paralelismo

entre la acción narrativa y la musicalidad. Como la propia Jelinek señala en su ensayo «Die Zeit fliehet: für meinen Orgellehrer Leopold Marksteiner» (1999), donde narra su experiencia al tocar el órgano, señala que

[...] as if music (and later, for me, as so to speak the last stop, language) were there earth on which one walks, but one always want to run away from this ground one moves on, which naturally is not possible, because one would fall into the abyss [...] Music makes one strange [...] when one produces it, music, one becomes oneself, even for oneself, at the same time something strange, not as strange as the composers were, and yet, since one is following their calls, and where they call one to, one should know, if one has properly practiced (oh dear!), but when we get there, then this ground underneath us breaks away, we ourselves are completely gone away, and we know we are not cozily amongst ourselves, but that that which is beneath us, moves like time. No salvation (en Powell y Bethman, 2008: 170).

Con resonancias de Theodor Adorno y Jacques Lacan, lo sublime se encuentra, para Jelinek, en la total consecución de diferentes artes. Con la música especialmente, como Jelinek señala mordazmente en su drama *No importa. Una pequeña trilogía de la muerte* (1999). Esta pérdida de la certeza, paradójicamente a través de una fuerte conexión con la perversión, es una de las características más evidentes que recorren la psique de los personajes de Elfriede Jelinek.

El personaje de Erika también puede considerarse como una metáfora del desarrollo sexual perverso. Esta perspectiva le llevaría, en última instancia, al logro fallido de alcanzar, en términos de Lacan, una posición sexual estable. Para el teórico francés, la posición sexual, bien masculina, bien femenina, está determinada mediante «the relationship with the phallus» (Evans, 1996: 178). Por lo que la identidad sexual del individuo «is [...] always a rather precarious matter» (Evans, 1996: 179), especialmente para las mujeres. Como señala Lacan en su *Seminario 3: La psicosis, 1955-1956* (1981),

[...] volverse mujer y preguntarse qué es una mujer son dos cosas esencialmente diferentes. Diría aún más, se pregunta por qué no se llega a serlo y, hasta cierto punto, preguntarse es lo contrario se llegar a serlo. La metafísica de su posición es el rodeo impuesto a la realización subjetiva en la mujer. Su posición es esencialmente problemática y, hasta cierto punto, inasimilable (1984: 144).

Tanto para Lacan como para Jelinek, convertirse en mujer no es un proceso fácil. De hecho, y acomo acertadamente propone Allyson Fiddler, *La pianista* puede leerse como un «putting-into practice or fictional working-through and problematising of psychoanalytic theories of gender and subjectivity» (1994: 160)¹. En otras palabras, la novela no hace sino insistir reiteradamente en el fallido intento de Erika para establecerse primero como sujeto individual y luego sexual con el fin de alcanzar una verdadera identidad.

Su condición de pianista podría parecer banal respecto a su perversa sexualidad —una sexualidad que incluye, entre otras prácticas, el voyerismo, el fetichismo, el exhibicionismo, el sadomasoquismo

1 De esta manera, Erika Kohut sirve como distorsión de las etiquetas de género: ella es tan femenina como masculina; conforma así una psique andrógina. Esta caracterización es visible desde las primeras páginas, donde se relata que Erika es, para su madre, tanto una hija como un marido: «Erika vino al mundo después de muchos años de duro matrimonio. El padre cedió de inmediato el bastón de mando a la hija y desapareció de la escuela. Erika aparece, él desaparece» (Jelinek, 2004a: 7); nunca más se vuelve a mencionar al padre en la novela. A través del reemplazamiento paterno, Erika pasa, al mismo tiempo, a ser el falo para su madre, como hija, y a tenerlo, como figura paterna o marido. A todo ello se suma su potencial como niña prodigio, pues ella personifica el falo a través de la composición musical en el piano. En consecuencia, a través del arte, Erika se convierte en una figura autoritaria.

y parafilias similares—. Sin embargo, es precisamente esta condición la que impulsa aún más la voluntad de satisfacer esos deseos. El papel asociado generalmente al piano —símbolo de riqueza y distinción social—, así como la propia historia del instrumento —central en la educación de las mujeres jóvenes de clases altas—, es el elegido por Jelinek para incrementar la perversidad de Erika. La autora austríaca extrapola todas estas consideraciones —añadiendo también una gran carga autobiográfica— a *La pianista*. De este modo, Erika y su madre consideran la música como la vía más adecuada para conseguir el estatus burgués, el indicador de la autosuficiencia individual que, al mismo tiempo, separa de las masas:

La madre le explica a Erika que ella no es una más entre muchas; no, ella es única. Un argumento que la madre siempre tiene a mano. La propia Erika afirma que en la actualidad es una individualista [...] Una persona como Erika solo se da una vez y no se repite. Si hay algo especialmente inconfundible, se llama Erika. Algo que detesta es toda forma de igualación [...] No se puede meter a Erika en el mismo saco con otros, aun cuando sus puntos de vista sean muy afines [...] La madre barrunta malas influencias en los lugares que están fuera de su alcance y, sobre todo, quiere protegerla de que algún hombre la transforme. Porque Erika es un sujeto único, aunque lleno de contradicciones [...] Erika tiene una personalidad individual muy marcada y se enfrenta completamente sola a la amplia masa de sus estudiantes; una contra todos, y ella dirige el timón del pequeño navío del arte (Jelinek, 2004a: 16).

Por otro lado, la madre de Erika concibe directamente la condición de pianista como demostración de superioridad social. Sin embargo, obvia la faceta de la pianista como mujer capacitada para, a través de su arte y música, atraer a un marido —un matiz usual en el pasado (Vorachek, 2000: 26)—. Más bien, interpreta las cualidades de Erika ante el piano como un medio de evasión de los hombres: «La adolescente vive en una reserva de veda permanente. Es protegida de influencias y no se la expone a tentaciones» (Jelinek, 2004a: 37). Se protege compulsiva y obsesivamente a Erika, quien «no saldrá del cascarón doméstico hasta que se corrija y reniegue del hombre» (Jelinek, 2004a: 37); una idea que guarda cierto paralelismo con la Bernarda Alba lorquiana. La madre de Erika, con el fin de evitar la influencia masculina, moldea a su hija a través de la disciplina musical: «La madre acota mordaz que, si la dejasen a su aire, ELLA seguramente pondría más empeño en un jovencuelo que en el piano» (Jelinek, 2004a: 39; énfasis en el original). Una disciplina a la que la madre también ve, a diferencia de los románticos alemanes, una veta distanciadora del atractivo sexual:

ELLA no ha de temer a la crítica, lo principal es que algo suene; esta es la señal de que la niña ha pasado del ejercicio de las escalas musicales a esferas más altas y que ha dejado atrás los restos mortales de su cuerpo. El desollado envoltorio físico de la hija es examinado minuciosamente en búsqueda de huellas de manipulación masculina y a continuación es sacudido con energía. Después de este proceso puede entrar en acción, limpia, seca y bien almidonada. Sin sentimiento alguno y sin que nadie pueda obligarla a sentir algo (Jelinek, 2004a: 39; énfasis en el original).

A pesar de los intentos de su madre por conseguir la asexualidad en su hija, es precisamente la música lo que le lleva a Erika a entrar en contacto con los hombres y lo que, posteriormente, le brinda el deseo sexual y carnal: «Los proyectos de hombres y futuros músicos con los cuales practica música de cámara y, como parte del deber, forma parte de una orquesta, despiertan en ella una melancolía duradera que, desde hacía ya mucho tiempo, parecía profundamente adormecida» (Jelinek, 2004a: 87). Erika sí asimila, al igual que los románticos alemanes, la utilización de la música como arma amorosa

—y, además, perversa—, como así lo demuestra al actuar ante un violinista que le atrae: «Para que él la acepte como mujer, para ser registrada como hembra en su agenda mental en las pausas se sienta a tocar el piano solo para él» (Jelinek, 2004a: 88). Desgraciadamente para Erika, este intento de seducción no le ofrece beneficio alguno, puesto que el violinista «la juzga únicamente en función de su espantosa tosquedad en la vida cotidiana. Esas torpezas que le impiden encaramarse en su corazón» (Jelinek, 2004a: 88). Por tanto, la feminidad se convierte en un simulacro, en una (re)interpretación constante; un acto representativo que, desde la sociedad, exige mucho a Erika, puesto que está inexorablemente relacionado con el concepto del trauma: en ambos casos, el simbolismo metonímico se somete a la servidumbre. Así, la música solo se contempla desde su función más primordial y por tanto, Erika se erige como reflejo de esa trágica y fútil dualidad.

Esta multiplicidad de vertientes no hace sino engrandecer la tradición germana del *Künstlerroman*. Así, la narrativa de Elfriede Jelinek se circunscribe en una genealogía que no la hace deudora sino acreedora de nuevos estratos interpretativos: entre ellos, la inserción de una subjetividad femenina que irrumpe de manera transgresora a través de la sexualidad de Erika, el rechazo a adecuarse a un discurso social aceptado y el excéntrico alcance de lo sublime, reflejado —curiosamente, de manera redentora y expiatoria— a través de la deconstrucción y la perversión.

Esta subversión, plasmada a través del piano y de su musicalidad, le sirven a la autora como reivindicación ante la disciplina del sometimiento, metáfora, como se ha visto, de elementos tan dispares como la mentalidad subjetiva o la condición femenina. Así, de un acto tan tradicionalmente inocente como el de la práctica musical se desprenden numerosos actos punitivos en la novela: cortes y heridas en las manos —tanto propias como ajenas—, ablaciones vaginales, mutilaciones, autolesiones —entre las que destaca el autoapuñalamiento final—, abusos y violaciones abarcan —pero no acotan— una serie de conductas corporales que funcionan como estancias privilegiadas de acceso a la ascesis epistémica y, en consecuencia, a la virtud ontológica.

Toda esta cosmovisión perversa puede resumirse trágicamente en el estado final, fallido en todos los sentidos, de Erika: no encuentra su lugar en el orden social y tampoco consigue establecer su personalidad sexual. Esta incapacidad se muestra, en el desenlace, a través de la sucesión de escenas, dispuestas en una estructura similar a una cinta de Möbius que muestran su fracaso como pianista, algo que encierra a la protagonista, constantemente, en la órbita de la perversión. La perversión puede entenderse en la novela, por tanto, como un intento de encontrar la *jouissance* y conseguir que el otro, o los múltiples otros, exista(n). Es decir, a través de la constante profusión de perversiones Erika intenta alcanzar el estatus que como pianista le ha sido negado.

A pesar de ello, el grado de crueldad que alcanzan los deseos de Erika aumenta a medida que ella necesita conseguir un mayor grado de satisfacción; un círculo vicioso que se caracteriza en la novela a través de la relación triangular entre Erika, su madre y Klemmer. La extraña y compleja relación de Erika con Klemmer —asimismo sádica, pues él termina golpeándola y violándola en varias ocasiones— puede entenderse como un vacuo intento de, por parte de Erika, abandonar el rol de marido para su madre y por otro, de liberarse de la férrea coacción maternal:

La madre tiene la ligera sospecha de que ese señor Klemmer del reciente concierto privado intenta entrometerse entre la madre y la niña. El joven es simpático, pero en ningún caso puede sustituir a una madre, de la que no existe más que una única versión, que solo puede tenerse en su versión original. Si ha habido un encuentro entre la hija y ese tal Klemmer, habrá sido la última vez [...] A diario la madre forja un nuevo plan y lo desecha; en todo caso, en la nueva vivienda la hija deberá compartir la cama con ella (Jelinek, 2004a: 157).

Además, la perversión de Erika también puede asociarse con la relación de ella respecto a la música y los sugerentes vínculos que entre ambos se establecen. Para Erika, lo sublime no puede hallarse a través de lo visual: «la televisión [...] lleva a la casa hermosas imágenes, bellas costumbres, todo prefabricado y bien envuelto» (Jelinek, 2004a: 9). La negación del placer visual es una constante en Erika. Por ello, al acudir a un *peep show* lésbico, se autoprohíbe disfrutar, una deconstrucción del cilicio o del flagelo físicos, que pasan a ser psicológicos:

Erika mira. El objeto de su placer visual se pasa la mano entre los muslos y, haciendo una pequeña O con la boca, da muestras de estar disfrutando. Excitada de que haya tantos mirando, cierra los ojos y los abre hacia arriba con la cabeza completamente girada. Estira los brazos y se soba los pezones para que se yergan. Se sienta en posición cómoda y abre generosamente las piernas: ahora se puede mirar desde abajo al interior de la mujer. Juguetea con el vello púbico. Se lame con fuerza los labios mientras que algún otro cazador da con su culebrón en el blanco. Ella muestra con el rostro lo delicioso que sería estar sola contigo. Pero lamentablemente la gran demanda no lo permite. De este modo le toca a todos, no solo a uno.

Erika mira atentamente. No para aprender. En ella nada se conmueve ni se excita. Pero aún así tiene que mirar. Para su propio disfrute [...] La plataforma rotatoria en que se encuentra la bella mujer continúa girando. Sigue y sigue mirando. Ella es tabú para sí misma. Nada de tocarse (Jelinek, 2004a: 57-58).

Es decir, la visión no sirve como purgatorio, pero sí el oído. Al fin y al cabo, y como defendían los románticos, lo sublime y la perversión no están tan alejados entre sí. Una cuestión que recuerda al principio de *l'art por l'art* parnasiano, que sugería la no conexión entre arte y moralidad.

Esta perspectiva puede apreciarse en la ficción de Jelinek a través de las continuas (meta)interconexiones dialógicas entre sexualidad y música. De este modo, durante la escena en la que Erika observa una película pornográfica, la joven compara el trabajo de los actores con el de los músicos o bailarines: «En los escaparates se ven las fotos de hombres y mujeres en escenas de arduo trabajo, inmersos en la eternidad del placer encarnizado, ese trabajoso ballet» (Jelinek, 2004a: 103). Más tarde, el narrador relata cómo «Erika tiene experiencia en observar a personas que se esfuerzan con tesón en alcanzar algún objetivo. En ese sentido, las grandes diferencias entre la música y el placer resultan más bien irrelevantes» (Jelinek, 2004a: 110). De hecho, Erika siente incluso placer sexual al explicarle a sus alumnos las composiciones musicales de Johann Sebastian Bach: «Erika eleva a los cielos la obra de Bach [...] Erika siente entre las piernas aquella comezón que solo siente el elegido por y para las artes cuando habla de las artes» (Jelinek, 2004a: 104). Es evidente que la música le proporciona un placer único.

A pesar de todo ello, Erika consigue alzarse victoriosa entre la perversión y lo sublime, tomando un rol activo como sujeto deseante. Se convierte de esta manera en la figura de deseo de su madre, una aporía al comienzo de la novela, ya que su madre le impedía alcanzar lo sublime a través del arte. Su condición fallida como pianista se refleja también en su incapacidad para conseguir lo sublime, una

caída emocional que encuentra finalmente en la perversión la *jouissance* que el propio arte y la propia música le habían negado. Lo que Jelinek demuestra con mayor insistencia en *La pianista* son las similitudes entre la perversión y el arte, así como la incapacidad por parte del artista para diferenciar lo real —representado por las relaciones humanas y personales— y lo irreal o imaginable —que son las facetas que le proporcionan a Erika un placer real por medio de la sublimación—.

La vertiginosa experiencia que ofrece *La pianista* parte de la caracterización que subyace bajo toda la poética perversa de Elfriede Jelinek. La praxis estética a través de los nexos comunicantes entre palabras, música y perversión desemboca en una particular complejidad estética heredera del Romanticismo germano, oscilando entre la ironía, la agresividad y un desasosegante deseo de libertad, no solo de la sociedad, sino también de la sexualidad. Una sexualidad que, enquistada, produce en los personajes una profunda psicosis, a la manera de un reminisciente *Sturm und Drang*. Además, al igual que en el Romanticismo alemán, la literalización de la música rota alrededor de un doble axioma: por un lado, la demarcación de la autonomía estética y por otro, una transgresión de los límites del arte en general y de la literatura en particular. A través de la conjugación de todos estos elementos y las subsecuentes conexiones y nodos que se establecen entre ellos, Jelinek consigue la superación de la inestabilidad modal y, como indica el motivo de su Premio Nobel en 2004, con «su flujo musical de voces y contravoces [...] [de] extraordinario celo lingüístico» logra revelar «lo absurdo de los clichés de la sociedad» (Nobel Media, 2004: s. p.). Enfatiza así su ambición creadora, que alcanza mucho más allá de las propias palabras, pues a la vez que deconstruye los *Geißlerlieder*, también denuncia su poder subyugante.

Bibliografía

- EVANS, D. (1996): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Londres, Routledge.
- FIDDLER, A. (1994): *Rewriting Reality: An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford, Berg.
- JAKOBSON, R. (1960): *Lingüística y poética*. Trad. de Francisco Abad. Madrid, Cátedra, 1975.
- JELINEK, E. (1983): *La pianista*. Trad. de Pablo Diener. Barcelona, Mondadori, 2004a.
- (1989): *Deseo*. Trad. de Carlos Fortea. Barcelona, Destino, 2004b.
- LACAN, J. (1981): *Seminario 3. La psicosis, 1955-1956*. Trad. de Diana Rabinovich. Barcelona, Paidós, 1984.
- NOBEL MEDIA (2004): «The Nobel Prize in Literature 2004», *Nobel Prize. The Official Web Site of the Nobel Prize*, en http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/ (última consulta, 7-6-2017).
- POWELL, L. y BETHMAN, B. (2008): «“One must have tradition in oneself, to hate it properly”: Elfriede Jelinek’s Musicality», *Journal of Modern Literature*, 31/1, pp. 165-183.
- VORACHEK, L. (2000): «“The Instrument of the Century”: The Piano as an Icon of Female Sexuality in the Nineteenth Century», *George Eliot-George Henry Lewes Studies*, 38-39, pp. 26-43.
- WRIGHT, E. (1991): «An Aesthetics of Disgust: Elfriede Jelinek’s Die Klavierspielerin», *Paragraph*, 14/1, pp. 184-196.