

## La profesora de piano

POR BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO

Director: Michael Haneke.

Empezaré por plantear de manera sintética lo que a mi juicio presenta *La profesora de piano*: el cuerpo de Erika no le pertenece; aún es posesión de su madre, y por tanto, es un cuerpo que ella no puede entregarle a un hombre en un encuentro sexual.

Despleguemos la primera parte de esta afirmación, esto es, que Erika no tiene en su cuerpo una propiedad. La primera escena presenta a la madre escarbando en el bolso de su hija y sacando de él un vestido, que por caro y por no ser de su gusto, decide romper. Luego, en la presentación que Erika realiza en la casa de los Blonsky, una vez concluye su ejecución, la madre se acerca y pone sobre los hombros de su hija una prenda que la cubre. Más adelante, otra llegada tarde de la profesora de piano al apartamento que comparte con su madre se acompaña de un nuevo desgarramiento de los vestidos; la madre los saca precipitadamente del armario e intenta romperlos. Estos destrozos sobre la ropa de Erika cuando no cumple con la ansiosa solicitud materna, bien pueden leerse como gestos de despedazamiento que recaen ante todo sobre su cuerpo. Así, la madre cubre a Erika cuando ella brilla en sus presentaciones, o le rompe la ropa cuando no se aloja en el lugar de sus esperanzas. Y es que la ropa es algo más que abrigo codificado por la moda o por la conven-

ción. La ropa es quizá la primera y visible envoltura del yo ideal con que una madre viste a su hijo. Al comienzo de la vida, la madre le dará consistencia a esa forma idealizada cubriendo sus contornos con la ropa que al tiempo que envuelve, permite mostrar a otros el valioso falo del que dispone. Al parecer, el ropero de Erika tiene la marca del gusto materno; al menos es lo que se deja oír en una crítica que lanza la madre sobre algún vestido que se le antoja vulgar para su bien envuelta hija. También es lo que se escucha cuando ella una vez le ha revelado las instrucciones de su fantasma al joven pianista le dice que está dispuesta a la obediencia y a la entrega total; entonces le promete: "... de ahora en adelante elegirás mi ropa".

Estos acontecimientos referidos a la ropa no son los únicos que indican que ese cuerpo no le pertenece a su portadora sino más bien a su progenitora. Hay otros episodios igualmente indicativos de este cuerpo enajenado: la acuciosa madre que no se retiene de llamar a los sitios donde su hija realiza sus ensayos se ofrece a ir a recogerla; en otra ocasión le reprocha que se pinte como un payaso. También cuando Erika vuelve después de espiar a los amantes en el autocinema, segundos antes de entrar al apartamento donde la madre la aguarda, se mira la suela de los zapatos y luego se mira al espejo. Qué quiere que le muestre el espejo, sino la imagen donde la madre siempre la aguarda. En fin, ese cuerpo que no le pertenece a Erika, es también el que cada noche deja caer en el lecho de su madre.

Es entonces, atendiendo a esa dificultad de Erika para apropiarse de su cuerpo, que tendrán un lugar las heridas que ella se inflinge. Quizá, marcándolo intenta hacerlo suyo, sentirlo propio. Una primera escena de mutilación, la muestra cortándose el sexo en la bañera de su casa. Escena que ha de situarse con relación al hecho de que ella comparte la cama con su madre, ocupando así el lugar del hombre que no está. ¿Se mutila entonces, del falo del que fantasmáticamente se siente dotada al compartir el lecho materno? Ese goce invasor y envolvente de la madre encontraría límite y localización a través de estas marcas sobre su cuerpo. Así, Erika entrega su cuerpo a la madre al tiempo que hiriéndolo intenta sustraerlo de esa posesión. Es teniendo en cuenta esta situación de su cuerpo que cobran un lugar los goces solitarios que ella se procura: oliendo los papeles arrojados en un cesto de la tienda de videos pornográficos, mirando la pareja que copula en el auto y luego, dejando testimonio de su excitación al orinarse junto al carro. Sólo goces solitarios y parciales que le aseguren que su cuerpo no pueda ser entregado a un hombre. Punto en el cual ya comenzamos a desplegar la segunda parte de la afirmación con que inicié este comentario. Así, rechazando a Walter, ella reniega de su condición de mujer. Quizá las palabras que él le dice en medio de las últimas violencias a que se ve empujado expresan bien esta imposibilidad de Erika; palabras que son un poco súplica que resbala: “... entrégate un poco”.

El encuentro de la profesora de piano con Walter, desde el principio, estuvo signado por el rechazo. Al comienzo, ella le cierra la puerta del ascensor, luego la alabanza del joven es rebajada con un “... de dónde saca ese entusiasmo pasado de moda”; más adelante cuando él le pregunta por las condiciones de la admisión, ella tacha su entrada como mera actuación. En la misma línea lo detiene con un “basta de mentiras” cuando el joven le confiesa que desde su presentación en la casa de los Blonsky la tenía atornillada en su mente. Las escenas sexuales con Walter continúan el mismo rechazo: en el baño de la escuela de música lo deja inerte, inmóvil y sujeto a las manipulaciones de su sexo, sin permitirle la menor iniciativa. Diríamos que Walter queda “maniatado” en una escena anticipada e in-

vertida de la prescripción del fantasma que luego le será revelado. Aún después de que ella se declare enamorada del joven y vaya a buscarlo, sólo puede concluir su escena de pasión y ruego, vomitando. El amor loco de Erika se desata no sólo con la confesión de su fantasma, sino con la reacción que provoca en aquel que dice haber esperado largamente: “... Tal vez puedas abrir tu boca culta y decir algo sobre esta mierda”. Mierda su fantasma y, acaso, ella también mierda, puesto que se precipita a preguntarle: “... ¿Te doy asco?”. Él le confirma su repugnancia: “... No me ensuciaré las manos. Personas como tú no se tocan ni con un guante. Te juro que te amé. Ahora me repugnas y además, mierda”. Entonces, es posible advertir que el objeto anal en el que es designada tiene un lugar en su fantasma. Hay que recordar que en el texto de sus instrucciones, él se sentaría encima de su cara y ella tendría que hundir la lengua en su trasero. Ahora bien, el texto completo del fantasma de flagelación expresa a un mismo tiempo tanto la sujeción al Otro materno, como la mínima distancia que puede establecer con respecto a ese goce. Pide que le hunda las medias en la boca hasta que no pueda emitir ningún sonido, manos y pies atados cerca de la madre, pero inaccesible a ella.

De este libreto resulta llamativa la prescripción que concierne a su silenciamiento: ella quedaría sin poder emitir sonido porque unas medias debían introducirse en su boca –de paso notemos, nuevamente, que se trata de una prenda de vestir–. Ella quedaría sin voz. Entonces, es en la música donde también podemos reconocer alguna frontera al goce envolvente del Otro. En efecto, con la música siempre se trata de la voz, de la sublimación de aquello que denominamos pulsión invocante. En este punto resulta llamativo que la película, que está atravesada por piezas musicales, marque también sus silencios y cuando se borra el borde que traza la música, el silencio señala la inmolación de la profesora de piano a un goce solitario que la dejaría, de nuevo, como preciada posesión materna. Así, cuando ella entra a la tienda de videos, la cinta arrastra como sonido una pieza musical que viene del ensayo que ella realizaba en la escena inmediatamente anterior, pero la música se detiene justo cuando ella entra a la cabina y se entrega a la voluptuosidad

de oler los desechos que recoge. También hay silencio cuando en la bañera se hiere con la cuchilla y ese silencio sólo es atravesado por la voz de la madre. Silencio cuando espía la pareja del auto; silencio cuando entra al vestier y subrepticamente dispone la mutilación de las manos de su alumna; silencio cuando el desesperado Walter la posee, y de nuevo este silencio sólo es atravesado por la voz de la madre: "... No toque a mi hija, se lo ruego." Por último, el silencio de la escena con que concluye la película cuando ella espera la llegada de Walter y, después de que lo ve subir por la escalera, precipita decidida una herida en su pecho. Todos estos no son más que la multiplicación de un mismo silencio, aquel que dictaba la escena de su fantasma. Y así, sólo la música como ejercicio sublimatorio le hacía posible a la profesora de piano, trazar un límite a la mortificación de su cuerpo para el goce del Otro. Frontera que duraba el tiempo en que la música transcurría, bien sea que ella estuviese como oyente o como intérprete. Y es que por la música Erika encuentra una referencia al padre. Hay que recordar que en la conversación que ella sostiene con Walter, en las primeras escenas de la película, sobre lo que dice Adorno acerca de una composición de Schumann que expresa la conciencia del ocaso de la razón, evoca inmediatamente que su padre murió completa-

mente loco. Es entonces la continuidad entre la locura del padre y la del músico la que le permite la elección de su oficio.

Por último, quiero hacer una anotación con respecto al asunto del acto. Podría pensarse que la profesora de piano realiza una serie de actos, pero creo que otra palabra sería necesaria para designar sus acciones o sus actuaciones. Tampoco conviene decir que ella está en el registro del *acting-out*, tecnicismo con el que designamos una mostración con destinatario. Creo que el único acto, entendido como lo que propicia la separación del Otro, es el que realiza Walter cuando, excitado como estaba al sentirse concernido e implicado en el fantasma de Erika, irrumpe en su casa y realiza el pedido que de ella había escuchado. La única manera de zafarse del lugar que le ha sido asignado es el acto. Pero el acto mismo pone en juego los significantes de la alienación, para una vez acontecido, dejarlos caer. Por eso es que él comienza por repetir en presencia de Erika sus palabras: "... Dame bofetadas, golpéame..." y una vez ejecuta sus órdenes, al tiempo que las transgrede al poseerla, logra desamarrarse del lazo con que había sido sujetado. Como habrán notado, con estas últimas consideraciones ya hemos cambiado de sujeto, de tal manera que conviene entonces detener aquí este comentario.