EL GOCE DEL DOLOR EN *LA PIANISTA*. ITINERARIO DE UNA MIRADA SADIANA: VIOLENCIA, PERVERSIÓN Y AUTODESTRUCCIÓN*

PABLO FERRANDO GARCÍA

«El crimen, cuando se mira de cerca, no es más que la energía de las pasiones llevada hasta el extremo.»
(Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*)

«El deseo del hombre es el deseo del Otro.»
(Lacan, J. Seminario XI: *Los cuatro conceptos fundamentales*

ENTRE DEBORD Y SADE, NARRACIÓN Y SUBJETIVIDAD EN *LA PIANISTA*

El presente artículo tiene como objetivo llevar a cabo un análisis textual de *La pianista* (La Pianiste, Michael Haneke, 2001) desde una perspectiva narratológica. Este enfoque permite identificar las estrategias dramáticas que contribuyen a la construcción del discurso fílmico propuesto por el cineasta austriaco. En particular, se estudiará la articulación narrativa a lo largo del arco temporal de cuatro de las ocho noches que estructuran la película. Debido a la extensión limitada de este trabajo, el análisis se centrará en la primera, la tercera, la cuarta y la quinta noche. La primera establece el marco del relato, asienta las bases estéticas del film, presenta a los protagonistas y recrea una viciada atmósfera represiva. Asimismo, la tercera noche resulta fundamental porque muestra, de manera distanciada, la posición del espectador respecto a la mirada perversa de Erika (Isabelle Huppert) ante las imágenes pornográficas; este juego de perspectivas sugiere la participación activa de la mirada del espectador. Respecto a la cuarta y quinta noche, el narrador implícito pondrá en escena la pulsión de goce del dolor de la protagonista a través de un tono frío y desabrido, completamente alejado del cine comercial. Estas noches son esenciales para apreciar cómo trasciende el relato en una operación metafílmica que apela al espectador mediante la práctica perversa del voyerismo ya anunciada en la tercera noche.

Nuestro objetivo principal es trazar el itinerario del mundo interior de Erika Kohut (Isabelle Huppert), la protagonista del film, desde la pers-

pectiva del universo sadiano. Profundizaremos en la noción de deseo, de poder y de transgresión de las convenciones burguesas según la orientación hanekiana, en diálogo con el universo de Elfriede Jelinek, autora de la novela homónima en la que se basa la película. Todo ello se abordará desde el psicoanálisis lacaniano, pues nos permitirá comprender de qué manera el mundo contemporáneo está atravesado por la violencia política y sexual, así como también la relación entre deseo y violencia.

Estas consideraciones nos llevarán, además, a reflexionar sobre «la libertad y sus límites» y sobre «la estrecha relación entre la libertad y el mal» (Carrera, 2023: 7). Finalmente, comentaremos la importancia de la música de Franz Schubert con el propósito de desentrañar las capas de violencia psicológica y sexual presentes en la relación entre los protagonistas de la película.

En última instancia, es posible advertir la denuncia de los indicios de decadencia en la sociedad de consumo de imágenes, una crítica que puede ponerse en relación con las ideas de Guy Debord acerca de la sociedad del espectáculo. Tanto el pensador marxista heterodoxo como Haneke entienden que dicha sociedad se articula «en torno a un conjunto de símbolos y representaciones establecidos como modelo de vida donde el espectáculo se ha transformado en una pesadilla» (Ferrando, 2013: 110). Críticos como Grundmann (2010) sostienen que Haneke utiliza la cámara para subvertir el voyerismo del espectador: la autodestrucción de Erika no busca la compasión, sino la confrontación. Por su parte, López Agulló (2014) destaca que la violencia en el cine contemporáneo es un síntoma de la pérdida de referentes reales. En Haneke, la música de Schubert no acompaña la emoción, sino que subraya la disonancia entre la técnica perfecta de la pianista y la fragmentación de su psique. La autodestrucción final se presenta como la única salida para un sujeto que no ha podido encontrar un lugar en el orden simbólico más allá de la marca en su propia piel, evidenciando la estrecha relación entre la libertad y el mal en la obra del cineasta austriaco.

ALGUNAS ACOTACIONES TEÓRICAS

El análisis textual cinematográfico es una disciplina que interroga la materialidad misma del film. Su génesis se encuentra en el desplazamiento propuesto por Roland Barthes, quien diferencia la *obra* —el objeto físico y cerrado— del *texto* —un campo metodológico de producción de sentido—. Para Barthes, el texto es «un espacio multidimensional en el que se concilian y se oponen diversas escrituras» (1970: 5), lo que implica que el analista debe realizar un «desmontaje» para observar cómo los códigos se entretejen para generar una pluralidad de sentidos.

En la etapa fundacional de la semiología del cine, Christian Metz intentó aplicar las categorías de la lingüística estructural al hecho fílmico. Metz (2002) postuló que el cine carece de una lengua en el sentido saussuriano, pero posee una «gran sintagmática» que organiza las unidades de imagen y sonido. Sin embargo, el análisis textual contemporáneo se centra más en la huella de la enunciación. Como señala Jesús González Requena, el análisis textual es una «lectura a la letra» (2006:14), un esfuerzo por situarse en el lugar del alumbramiento del sentido, allí donde el texto cesa de ser un mero vehículo de información para convertirse en un objeto estético que confronta al sujeto con su propio deseo y su falta.

Edward Branigan revoluciona este campo al vincular la estructura del relato con los procesos mentales del espectador. Branigan introduce la noción de que la narración es un proceso de «construcción de mundos» donde conceptos como la focalización –quién ve o quién sabe– y la *ocularización* –la relación entre la cámara y el ojo del personaje– determinan la experiencia estética. Según Branigan (1992: 112), la focalización no es solo un ángulo de cámara, sino un «nivel de subjetividad» que filtra la realidad diegética, algo crucial en *La*

pianista, donde la focalización externa nos distancia del patetismo trágico de Erika.

Francisco Javier Gómez Tarín subraya la importancia de la instancia enunciadora o el *mega-narrador*. Para este autor, el relato fílmico es el resultado de una voluntad discursiva que organiza los materiales sensibles para guiar la mirada del espectador (2011: 45). Gaudreault y Jost (2004), por su parte, aportan conceptos esenciales como el de narrador delegado y la distinción entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia, permitiendo que la segmentación del film en ocho noches se justifique como una estrategia para observar el ritmo de degradación del personaje.

Para comprender la arquitectura del dolor en *La pianista*, es imperativo acudir a la distinción lacaniana entre placer y goce (*jouissance*). Mientras que el principio del placer busca el equilibrio, el goce se sitúa en un territorio donde la pulsión se satisface en la transgresión y el sufrimiento. Jacques Lacan vincula la posición de Kant con la de Sade, sugiriendo que la ley moral y la voluntad de goce son dos caras de la misma moneda. Como señala López Agulló, «la perversión no es una mera desviación, sino una estructura donde el sujeto se convierte en el instrumento del goce del Otro» (2014: 56). En el universo sadiano, el crimen es la energía de las pasiones llevada al extremo, una premisa que Haneke traslada a la relación asfixiante entre Erika Kohut y su madre.

El goce lacaniano se manifiesta en Erika como una imposibilidad de mediación simbólica. Para autores como Žižek (2012), el sujeto contemporáneo está atrapado en un mandato de goce que termina por anular el deseo. En Erika, el deseo se ha petrificado en un ritual de dolor. Al establecer un contrato sadomasoquista con Walter, Erika intenta reglamentar el goce, transformando el caos de la pulsión en un guion estructurado de humillación.

A partir del análisis del texto que presentamos creemos que la película emplea un dispositivo narratológico que anula la gratificación del espectador para exponer la imposibilidad del erotismo compartido en una sociedad de consumo de imágenes, donde el goce se desplaza hacia la autodestrucción.

Nuestra hipótesis de trabajo es que el fracaso de Erika Kohut radica en su intento de reglamentar el goce a través de un contrato sadiano que el otro (Walter) no puede cumplir, evidenciando que el deseo ha sido sustituido por un simulacro de violencia que solo encuentra verdad en la herida auto infligida. La justificación de este enfoque se articula en la estructura de las ocho noches, donde la narratología de Branigan y Gómez Tarín nos permite ver los hilos de la trampa visual, mientras que el psicoanálisis de Lacan explica el vacío existencial de la protagonista.

LAS OCHO NOCHES DE *LA PIANISTA*: NARRACIÓN, DESEO Y ENCIERRO

La trama de la película se sitúa en la Viena contemporánea. Erika Kohut (Isabelle Huppert), prestigiosa profesora de piano, vive atrapada entre dos mundos opresivos: el hogar que comparte con una madre posesiva y castradora (Annie Girardot), y el conservatorio donde ejerce una severa autoridad sobre sus alumnos. Detrás de esa fachada de disciplina se oculta una vida secreta marcada por el voyerismo y las prácticas sadomasoquistas.

La irrupción de Walter Klemmer (Benoît Magimel), un joven pianista talentoso y seductor, despierta en Erika un deseo contradictorio: la atracción y el miedo a la entrega. Los intentos de relación entre ambos desembocan en un juego perverso de poder, humillación y violencia, en el que Erika proyecta sus pulsiones más ocultas. Rechazada por Walter tras exponerle sus fantasías, y desbordada por los celos hacia su alumna más brillante, la profesora se precipita hacia la autodestrucción.

La música de Schubert, que atraviesa la narración como un eco trágico, acompaña el derrumbe íntimo de una mujer incapaz de conciliar su deseo con la rígida estructura de su vida, hasta el desen-

lace en el que la pasión contenida se convierte en herida abierta.

En una visión de conjunto, podemos considerar que la película está vertebrada en ocho noches; es decir, transcurre a lo largo de una semana. Ahora bien, conviene subrayar que este límite temporal no queda claramente definido en un primer visionado: no existen marcas explícitas del paso del tiempo. Cada una de las noches se vincula, a su vez, con la vida diurna de Erika. El film carece de una delimitación nítida del marco temporal, pues los días y las noches se suceden sin solución de continuidad e incluso llegan a confundirse, debido a que muchas escenas se desarrollan en interiores con ambientes oscuros y sin ventanas.

En consecuencia, los espacios transmiten una atmósfera nocturna —la clausura transcurre de noche—, pero también una sensación claustrofóbica ligada al encierro y a la falta de libertad. Además, las secuencias presentan una larga duración, dado que el tiempo diegético se aproxima al tiempo real del visionado. Gracias a ello, se genera una fuerte intensidad dramática y un efecto de realidad. La instancia narradora máxima acompaña de manera ininterrumpida a los personajes, observando gestos y acciones. El *meganarrador* actúa sin mediar ni intervenir sobre los hechos. Trata de ejercer como una voz imparcial.

Es posible afirmar que las acciones narrativas más determinantes son las secuencias nocturnas, ya que en ellas se establece la relación triangular entre Erika, su madre y Walter. Por el contrario, durante la jornada docente se muestran los avatares de las clases y las rutinas profesionales, tales como los ensayos con sus colegas. En estas escenas aflora la otra faceta de la protagonista: una actitud castradora hacia sus estudiantes que evidencia la influencia represora ejercida por la madre. Tanto las lecciones como los ensayos musicales contribuyen a configurar la dualidad psíquica de Erika. Los comentarios que ella dirige a los alumnos sobre la música de Schubert, Bach o Beethoven revelan, en última instancia, su propia crisis interior.

No obstante, esta dualidad se diluye —o más bien, se contradice— cada vez que aparece Walter Klemmer. La irrupción de este personaje genera un conflicto psíquico que alcanza su clímax en el tramo final: Erika se expone a los sentimientos afectivos hacia el joven alumno, pero su vertiente perversa choca frontalmente con la rígida ley auto censora impuesta por la madre.

A modo de esquema, las noches se articulan de la siguiente manera:

Noches	Descripción de la acción narrativa
1º	Establece el relato-marco: primera pelea doméstica entre la madre y Erika.
2º	Erika conoce a Walter: recital privado en casa del matrimonio Blonskij (11'20'')
3º	Visita de Erika a la cabina pornográfica (23' 38'')
4º	Erika en casa con su madre; corte de cuchilla en los genitales (33' 53'')
5º	Visita al autocine: nueva práctica perversa de voyerismo (46' 05'')
6º	Walter irrumpe en el ambiente familiar: descubre las inclinaciones sadomasoquistas de Erika (1h 20' 33'')
7º	Violación de Walter a Erika en el hogar familiar (1h 46' 32'')
8º	Momentos previos al concierto de Jubileo; Erika sustituye a Anne. Autolesión en el pecho y abandona el conservatorio (2 h 01' 24'')

Las salidas solitarias de Erika durante la noche permiten constatar el itinerario de sus prácticas sexuales perversas. En todas estas ocasiones viste su característica gabardina beige y guantes marrones, a los que, en momentos relevantes, añade un pañuelo con dibujos de llaves. Esta indumentaria remite a la imagen convencional del *voyeur* o del exhibicionista sexual. Solo en la parte final advertimos un cambio significativo en el vestuario: en la sexta noche, tras regresar a su hogar, Erika

aparece con un sombrero rojo, un abrigo marrón oscuro y una camisa naranja. El contraste con los colores apagados de la primera hora (negros, grises, marrones) sugiere una exteriorización de las emociones asociadas al enamoramiento, iniciado en la escena del baño del conservatorio, donde ocurre el primer acto sexual con Walter.

Posteriormente, el rechazo del joven tras la entrega de la carta —un gesto anacrónico de comunicación— obliga a Erika a replegarse en sí misma: vuelve a portar la gabardina como escudo protector frente a su mundo interior, «dominado por el deseo de ser sometida, humillada y maltratada, tal como se define la figura del sadomasoquista». A medida que avanza la relación, se revela la enorme distancia entre las formas de entrega amorosa de Erika y Walter, explicitándose las manifestaciones desviadas «de la expresión afectiva normal» (Von Sacher-Masoch/Sampedro, 2000: 9/21).

En cualquier caso, la primera hora de la película configura una imagen reconocible del prototipo visual de un exhibicionista sexual, que pone de manifiesto la dificultad de Erika para interactuar con el cuerpo del otro sin proyectar sobre él sus propios fantasmas eróticos.

FAMILIA, PODER Y REPRESIÓN: LA NOCHE INAUGURAL EN *LA PIANISTA*

La apertura de la película constituye una auténtica declaración de principios tanto en el plano formal como en el discursivo. Desde el inicio se anticipan las claves narrativas de la relación madre–hija, al tiempo que se revela el universo hanekiano, caracterizado por su recreación de las anomalías extremas de la familia burguesa.

En los primeros instantes, la cámara nos sitúa en la penumbra del recibidor: Erika entra en escena con gabardina y guantes marrones, también en plano medio. Haneke coloca a madre e hija en la misma dimensión visual, subrayando así la tensión simétrica y opresiva de su vínculo. Al cerrar la puerta y asegurar la cadena, Erika ejecuta un gesto que ya anuncia su reclusión en un espacio claustrofóbico, sin posibilidad real de salida.

El forcejeo por el bolso y el vestido marrón acentúa el conflicto. El ruido de las llaves en la mano enguantada de Erika, que luego arroja sobre el mostrador, simboliza su rendición ante el poder materno. La pelea alcanza su clímax cuando ambas luchan cuerpo a cuerpo: Erika arranca cabellos a su madre en un plano cerrado de violenta proximidad. Haneke filma este choque cortando –en un rácord de movimiento– con imágenes electrónicas de una serie televisiva alemana de hospitales. Este brusco corte genera un contraste inquietante: la violencia física intrafamiliar da paso a otra violencia, ahora verbal, mostrada en la ficción televisiva por una enfermera que reprende con dureza a un vecino machista.



Imagen 1

De este modo, Haneke articula un montaje que nos obliga a ver primero las imágenes televisivas y después a la madre frente a la pantalla. La sustitución repentina de un conflicto doméstico por otro ficticio revela el tipo de vida de la señora Kohut, cuyo encierro cotidiano se reduce a las funciones musicales de Erika y a largas horas frente al televisor. El corte de imagen actúa también como elipsis dramática, instaurando un nuevo clima emocional entre madre e hija: tras la violencia,



Imagen 2

sobreviene una tregua. Ambas se reconcilian entre lágrimas: Erika adopta un comportamiento infantil, mientras que la madre recurre al chantaje afectivo, presentándose como víctima del temperamento familiar.

Este juego de dominio y sumisión entre madre e hija recuerda lo que Bataille denomina la «intimidad en lo extremo» (1988: 63), donde el lazo afectivo se mezcla de manera inseparable con la crueldad. A la vez, la claustrofobia de la escena evoca la reflexión de Haneke sobre la familia burguesa como «caja de resonancia de la violencia reprimida» (2012: 45). Es pertinente señalar que Sade planteaba que «el poder se ejerce con más fuerza en los espacios domésticos, donde la víctima se encuentra sin escapatoria» (1990: 212). Esta premisa resulta fundamental para comprender el encierro de Erika en el ámbito familiar.

CUERPOS, MIRADAS Y PANTALLAS: DEL EROTISMO A LA OBSCENIDAD EN LA TERCERA NOCHE

En la tercera y quinta noche (23'08'') se revela aquello que hasta entonces permanecía oculto. Desde la primera secuencia, en la que la cámara ingresa en el hogar, ésta se constituye como testigo privilegiado de las vicisitudes de Erika; sin embargo, descubrimos de manera gradual la otra cara de su vida: lo que sucede a puerta cerrada, tras las clases y los ensayos. En este contexto, la secuencia articula una *ocularización externa* (Gaudreault & Jost, 2004: 72), siguiendo a Erika desde fuera para mostrar su torbellino interior sin penetrar en sus pensamientos o sentimientos.

El conocimiento que obtenemos sobre la protagonista se ve limitado por la *focalización externa* (Gaudreault & Jost, 2004: 75). El narrador implícito adopta una mirada distanciada, observando los gestos, movimientos y acciones del cuerpo de Erika, sin intervenir ni ofrecernos acceso directo a su conciencia. Este tipo de *focalización* (Gaudreault & Jost, 2004: 75) permite generar un efecto de distanciamiento crítico, en el que el espectador se convierte en testigo de la tensión interna de la protagonista a través de sus acciones y su interacción con el espacio, en lugar de mediante una narrativa subjetiva directa. La combinación de una *ocularización* externa con un narrador implícito distanciado crea una doble dinámica: nos acerca a Erika en cuanto a la observación detallada de sus gestos y comportamientos, pero mantiene una distancia cognitiva respecto a su mundo interno, reforzando la tensión y el misterio que rodea su vida privada.

En esta jornada, Erika acude primero a la casa de unos amigos para ensayar. Apenas entra en el apartamento, la anfitriona le recuerda que debe telefonear a su madre, aviso de la extrema vigilancia ejercida por la señora Kohut. Desde la habitación infantil de la hija de su colega, Erika llama a casa. Explica que necesitará al menos tres horas de ensayo, lo que nos permite comprender el tiempo de evasión que buscaba ya en la primera noche. La conversación telefónica refuerza la atmósfera opresiva: la madre insiste en que Erika coja un taxi de regreso. Este diálogo sintetiza la infantilización constante a la que la madre somete a la hija.

Tras la llamada, Haneke nos introduce en el ensayo del célebre *Trío nº 2 de piano y cuerdas, opus 100* de Schubert. Sin embargo, el corte visual directo que sigue —Erika caminando por un centro comercial mientras la música continúa— establece un contraste expresivo decisivo: la pieza *diegética*

deviene música *extradiegética*, acompañando el tránsito de la protagonista. El *trávelin* lateral la sigue mientras camina ensimismada, con su gabardina beige y sus guantes marrones. Un roce accidental con un transeúnte provoca en ella un gesto de repulsión: se sacude dos veces el hombro, como si el contacto mancillara su cuerpo. Aquí Haneke señala el desajuste entre cuerpo y mundo: Erika permanece ausente, abstraída en la melodía schubertiana que invade su mente.



Imagen 3

Este ensimismamiento se quiebra cuando entra en un videoclub. La cámara mantiene la distancia: el *narrador implícito* observa sin intervenir. La música *extradiegética* continúa, anulando el sonido ambiente y transformándose en *huella enunciativa* que distancia la representación. La música de Schubert aún resuena cuando aparecen las imágenes electrónicas de cuatro vídeos pornográficos en multipantalla. El espectador comparte la misma experiencia: escucha la música de Schubert mientras mira las imágenes obscenas, lo que genera un contraste radical entre alta cultura y cultura de consumo. Este procedimiento recuerda lo que Guy Debord denunciaba respecto a la *sociedad del espectáculo*, en la que «todo vínculo social se transforma en relación mediada por imágenes» (Debord, 2002: 45). Haneke convierte al espectador en cómplice de este consumo visual indiscriminado. La música de Schubert funciona como marca de distanciamiento, en el sentido brechtiano, pero también como interpelación crítica del *meganarrador*: ¿qué hacemos ante este bombardeo de imágenes?

Cuando la música cesa, Erika contempla el vídeo con flemática indiferencia. Primero vemos la pantalla dividida, luego su rostro inexpresivo. El *rácord* de mirada asegura la continuidad, pero también resalta la fractura emocional: Erika no se conmueve. La insistencia en los planos cenitales —una felación filmada desde arriba, mostrando el punto de vista masculino— se hace eco de otros planos cenitales en la película, en particular los de las manos sobre las teclas del piano[1]. Así, Haneke construye una rima visual entre el erotismo mecánico y la técnica pianística. Como señaló Bataille, «la transgresión siempre vincula erotismo y muerte a través de la mirada» (1988:117). Sade recordaba que «la verdadera voluptuosidad exige la humillación del objeto» (1990: 212), y en esta escena el dispositivo pornográfico despliega esa lógica de dominación. Pero Haneke no se limita a reproducirla: la filma con una distancia que revela el carácter mecánico, casi banal, de la obscenidad. Como él mismo afirmó: «no muestro la violencia para excitar, sino para hacer pensar sobre la mirada que consume violencia» (2012: 62).

En esta tercera noche, la música romántica, la banalidad pornográfica y la distancia crítica confluyen en un espacio que expone la tensión entre deseo y espectáculo. Erika se convierte así en el epicentro de una dialéctica que oscila entre el voyerismo íntimo y la interpelación directa al espectador.

ENTRE MASOQUISMO Y VOYERISMO: LA GESTIÓN DEL PLACER Y LA MIRADA EN *LA PIANISTA* EN LA CUARTA Y QUINTA NOCHE

Si en la cuarta noche asistimos a una automutilación, mediante el corte de una cuchilla sobre los genitales de Erika –acción que su madre confunde con la menstruación–, en la siguiente conoceremos otra conducta sexual anómala. En este caso la pianista adoptará un papel pasivo al convertirse

en un *voyeur* frente al acto sexual de una pareja que se encuentra en el interior de un coche. Ella actúa como indiscreto testigo –junto a nosotros, los espectadores, que compartimos la mirada de la protagonista–, pero también se excitará y masturbará poco antes de que el joven (interpretado por el conocido actor austriaco George Friedrich) advierta su indiscreta presencia. Así, en esta nueva secuencia tendremos confirmado con absoluta contundencia que «la actitud de Erika frente a su cuerpo es negativa, en clave claramente masoquista, con un *passage à l'acte* directo, que se inscribe en la carne en forma de automutilación: un cuerpo herido que se maltrata a sí mismo, un cuerpo que se niega al placer, pero que no reniega de él, que sólo puede verlo, pero no vivirlo y tampoco dejar que otros lo vivan» (Imbert, 2010: 133).

A través de un tono tétrico, sin duda influido por la turbia atmósfera recreada por Jelinek en la novela homónima en que se basa la película, Haneke nos presenta a una mujer que encarna simultáneamente el papel de víctima (de su madre) y de verdugo (de su joven amante), dentro de un juego perverso de equilibrio. Precisamente, el hecho de no aceptar su propio cuerpo como vehículo para satisfacer sus deseos carnales la conduce a refugiarse en sus sórdidas fantasías y a experimentar placer mediante el goce ajeno, tal como se evidencia en la secuencia del autocine. En este sentido, el cuerpo se configura según «la puesta en escena que Sade hizo de sus propias ideas filosóficas», ya que abre «la puerta a vías radicalmente nuevas de desmantelamiento de las normas sociales y sexuales, de jerarquías de género y de la independencia entre la libertad y el mal…y sin pedir perdón por ello» (Mahon, 2023: 17).

Después del encuentro con su pupilo asistimos al encierro de Erika en el cuarto de baño para rasgarse la zona del sexo con una cuchilla de afeitar en un plano general corto.La escena es mostrada durante 3 minutos, de los cuales Haneke dedica mucho más tiempo a todas las rutinas del aseo que llevará a cabo antes y después de la automutilación. Erika se corta en la zona del sexo con la ayuda de un pequeño espejo, solo ella puede ver con detalle la herida infligida a su cuerpo. El mero acto es mostrado desde lejos. La cámara mantiene una discreta distancia para no convertir la imagen en un espectáculo obsceno similar a los insertos que prodigan en las producciones pornográficas. Erika no experimenta ningún placer o satisfacción pulsional frente la autoagresión. Erika se mueve en el goce masoquista propiamente dicho. Haneke pone de relieve –como señala con precisión Gérard Imbert– «una ceremonia del dolor (…), un gesto de negación absoluta del placer, una manera de cortarlo, de impedir que se haga realidad» (2010: 133). Este tipo de gestos punitivos sobre su propio cuerpo se manifiesta como síntoma de un malestar del sujeto, una denegación de la propia vida, pero sobre todo un rechazo de la sexualidad, lo que conlleva un trastorno de personalidad.



Imagen 4

Respecto a la escena del autocine nos lleva igualmente a esa cierta denegación del placer y a su vez muestra una *pulsión escópica* de Erika que reemplaza lo vivido y lo sentido frente al *otro*, apartándose de su relación con *lo real*. Recordemos que el cineasta austriaco no adapta la escena original de la novela de Jelinek, que transcurre en el *Prater* de Viena. Haneke cambia de escenario y lo enmarca en un autocine, logrando así una proyección que trasciende el marco del relato. Así

consigue crear un "marco de referencia cambiante" como señala Oliver C. Speck (2010: 1-3) con el propósito de producir un nuevo sentido a las imágenes que van desfilando.

Por un lado, actuamos como testigos exclusivos de los gestos, acciones y deseos sexuales de Erika Kohut. Por otro, con la ayuda del montaje, nos invitará también a participar en goce pulsional de la mirada sobre las imágenes de la pareja haciendo el amor dentro de un automóvil. Sin olvidar, además, que en medio de toda la escena está proyectándose una película de consumo comercial en el espacio *diegético*. A lo largo de este bloque narrativo Haneke irá intercalando las escenas de Erika en el autocine con las imágenes domésticas de la madre mirando la televisión. El voyerismo de los espectadores dentro del cine siempre conserva su naturaleza prohibida. Ante la excitación de las grandes ciudades con el público entrando y saliendo en medio de la sala oscura constituye también un gesto transgresor. La *mise en abîme* creada por el realizador en toda la secuencia del autocine implica «El deseo furtivo de los cinéfilos por una especie de goce fálico indirecto (...) Erika se identifica aquí con el motivo de la llave y el ojo de la cerradura. Cuando sale de la cafetería para pasear, el primer plano medio de su cabeza, colocado justo contra la pantalla que hay tras ella, hace que los dibujos de las llaves puedan distinguirse» (Naquvi, Koné, 2010: 132).

Por otro lado, el *meganarrador* vuelve a trasladarnos a la casa de los Kohut. Este cambio de espacio interrumpiendo la acción de Erika está concebido para suspender momentáneamente el relato de la pianista con el objeto de estimular las expectativas del espectador. Creemos que también está planteado para mostrar la aburrida vida de la madre, cuyas únicas actividades domésticas consisten en beber unas copitas de vino blanco y mirar la televisión cuando no está pendiente de las andanzas de su hija Erika. Sirve, además, para que el espectador pueda completar de forma retroactiva los momentos que preceden a la apertura de la película. En este momento comenzamos a comprender cómo Erika trata de buscar la libertad a través de sus salidas nocturnas.

De la breve escena de la madre viendo la televisión regresamos, otra vez, al autocine. Mediante sendos travelin laterales el dispositivo cinematográfico nos acompaña a Erika en un plano medio largo. Durante unos momentos percibimos el silencioso entorno del autocine. Por esta razón sólo oímos en un primer plano sonoro las pisadas de la protagonista a través del plano subjetivo. Así ya podemos advertir la mirada de Erika en el contexto de la terraza del autocine. Haneke hace coincidir nuestra mirada con la de Erika, lo que nos permite pensar que somos tan indiscretos como la protagonista. Un nuevo plano presenta a Erika en escorzo, con el pañuelo de dibujos de llaves puesto en la cabeza. Tras aproximarse Erika al coche mira la escena sexual de forma hipnótica y empieza a excitarse al percibir que cada vez las explosiones de placer son más expeditivas. Erika se acuclilla mientras espía a la pareja haciendo el amor en el interior del vehículo; simultáneamente se pone a orinar. Cierra los ojos, parece excitarse. Su rostro evidencia todos los signos de un orgasmo, como si estuviera eyaculando. Sus labios se separan y el sonido del jadeo de la mujer sugiere que proviene de Erika. Las lágrimas corren por su rostro. Destacamos este elocuente gesto expresivo de la protagonista porque hasta este momento no hemos advertido ningún tipo de emoción por parte de Erika salvo cuando coge el pañuelo del papel en la cabina de videos pornográficos para oler el semen. Erika se identifica con el objeto sexual del mismo género durante el acto de penetración, es decir, con la joven anónima que está copulando, gime de placer y, al mismo tiempo, ajena a la presencia de la pianista. En este sentido, resulta pertinente citar a Fatima Naqvi y Koné Christophe, quienes retoman una lúcida reflexión del psicoanalista Otto Fenichel, acerca del papel de la identificación en el proceso de la mirada: «Cualquiera que desee presenciar las actividades sexuales de un hombre y una mujer siempre desea compartir su experien-







Imágenes 5, 6 y 7

cia mediante un proceso de empatía, generalmente en un sentido homosexual» (2010:68).

Mientras que en la novela de Jelinek dicha identificación se encarna en la figura del *Otro* a través del personaje del turco que transita por el *Prater*, en la adaptación cinematográfica vemos esta función representada por un conocido actor del cine austriaco, George Friedrich, quien suele interpretar a personajes proletarios de clase baja.

Todo este bloque narrativo nos sirve para constatar que la película presenta un relato lineal, aunque altera el orden de la causalidad narrativa al anteponer el efecto a la causa. Erika está retrasándose en su llegada al hogar por sus sórdidas andanzas y después asistimos a la furia de la madre. A continuación, advertimos ese ritual cotidiano de amor – odio entre la madre e hija, que ya tuvimos ocasión de presenciar en la primera secuencia de la película. Cuando Erika entra en su casa reconocemos el mismo encuadre y una iluminación similar (el recibidor a oscuras). La escena se cierra abruptamente con la salida enajenada de la madre al informarle de la muerte del padre. Es un comentario que nos deja sorprendidos porque en el recital privado la pianista menciona la muerte de su padre. Esta confesión de Erika le lleva a tomar conciencia de la etapa crepuscular de los artistas, pero también extiende su experiencia familiar a través de las reflexiones de Adorno sobre la *Fantasía en Do Mayor* de Schumann. Dichos comentarios son aportaciones que Haneke incorpora al margen de la novela de Jelinek. Los ponemos aquí en contraste con la enajenada y paralizante actitud de la madre, ya que las eruditas palabras que profiere Erika ante Walter transmiten una gran intensidad emocional y, a su vez, dejan entrever la voz del *meganarrador*.

Pese a su impermeabilidad emocional Erika es capaz de proyectar los pensamientos íntimos a través de la música clásica. Sólo de este modo podemos apreciar sus rasgos emocionales. Desplaza la paternidad biológica a la artística a través de la identificación y lo hace como una forma de experiencia. Es la única manera de liberarse de su represión por cauces normales. La música le ayuda a ejercer un control sobre el otro, a imponer su posición privilegiada de poder frente al otro. Sin embargo, cuando tiene que expresarse con el cuerpo, la música anula su posición de poder. Ella

se ve imposibilitada de dominar su mirada y su dominio. Esto se verá con absoluta claridad cuando aparezca Walter. La parte final de la película abundará en esta idea.

A diferencia del servil hombre turco –en la novela de Jelinek– que rápidamente se queda callado y abandona su inútil búsqueda del acosador, el enfado del novio del autocine es explosivo y persigue furioso a Erika. Antes de esta situación somos testigos de las miradas de la pianista y el joven del autocine, que se cruzan a corta distancia. La rabia del joven surge por ser observado por Erika y por usurpar, según el narrador, el derecho del espectador masculino. Este espacio se convierte en el escenario del voyerismo perverso de Erika quien, bajo su gabardina de marca, busca controlar la mirada masculina y transferirla al público «como si fuésemos ese ojo de cerradura» (Naquvi & Koné, 2010: 133).

El voyerismo de Erika vincula las escenas del autocine y la cabina pornográfica mediante la traslación de la mirada al tacto y al olfato. En ambos casos, el goce del dolor y la estimulación sensorial son experiencias sinestésicas exclusivas de ella. El espectador, en cambio, queda excluido de este placer debido a un narrador implícito que impone distancia mediante la cámara y el montaje. Este desapego se hace evidente en el encuentro sexual con Walter en el conservatorio. Tras cerrar la puerta y poner el letrero de «bloqueado» el dispositivo fílmico nos niega la visión del interior. En el acto, Erika exige a Walter que la mire solo a ella, mientras la puesta en escena –basada en planos medios y el contraste entre la vestimenta oscura de Walter y la blancura cegadora del baño– bloquea nuestra visibilidad. Esta frialdad visual y espacial prefigura la soledad de Erika en la pista de hielo tras su fracaso amoroso.

Imagen 8



Erika posee la capacidad de dominar y desafiar la mirada, mientras el narrador implícito nos bloquea el acceso al deseo visual. Esta ruptura con la sintaxis del cine clásico impide que el espectador se identifique con la cámara, anulando sus expectativas y convirtiéndolo en un testigo excluido. Sobre esta dinámica la película «tematiza el proceso mediante el cual los espectadores quedan excluidos de la imagen. A menudo están alineados con Erika [...] y su deseo de controlar la vista, así como su incapacidad para hacerlo, es muy obvio. La tragedia melodramática de esta mujer es que quiere ser el sujeto y el objeto de la mirada al mismo tiempo [...] quiere ver sin ser vista [...] quiere ser vista mientras dirige y controla la mirada de Walter (y la nuestra). En esto ella se parece mucho al propio director» (Naquvi & Koné, 2010:137).

CONCLUSIONES

El análisis de *La pianista* confirma que Michael Haneke construye un dispositivo narrativo orientado no a satisfacer la *pulsión escópica* del espectador, sino a interrogarla. A lo largo de las ocho noches que vertebran el film, la figura de Erika Kohut encarna la tensión entre deseo, poder y represión, en un escenario dominado por la mirada, la violencia y la imposibilidad de conciliar el placer con la vida cotidiana.

En este sentido, la película dialoga directamente con la tradición sadiana. Sade sostenía que «el crimen, cuando se mira de cerca, no es más que la energía de las pasiones llevada hasta el extremo» (1990: 212). Erika representa precisamente esa energía desbordada que, incapaz de hallar cauces

normativos de satisfacción, se convierte en autodestrucción. La protagonista no goza del placer sino de su negación: la automutilación, el voyerismo clandestino, la humillación como horizonte de deseo. Haneke actualiza el legado de Sade en clave contemporánea, mostrando cómo la libertad se desfigura en el mal, cómo el deseo se transforma en una maquinaria de sufrimiento y cómo la intimidad se convierte en campo de batalla.

Desde una perspectiva lacaniana, la relación entre Erika y Walter ilustra el callejón sin salida del deseo cuando se articula en clave sadomasoquista. Lacan señaló que «el deseo del hombre es el deseo del *Otro*» (1991: 235), y en *La pianista* ese *Otro* se convierte en instancia de dominación o sometimiento, nunca en un interlocutor amoroso. El masoquismo de Erika expresa el intento de ser objeto del goce del *Otro*, borrando su propia subjetividad para encontrar reconocimiento en la humillación. Sin embargo, allí donde podría haber surgido el amor —entendido por Lacan (2011) como «dar lo que no se tiene a alguien que no lo es»—, emerge la violencia, porque la dialéctica sadomasoquista impide la reciprocidad. El amor presupone la aceptación de la falta y la apertura a la alteridad; en cambio, el vínculo entre Erika y Walter revela la imposibilidad de esa experiencia, quedando atrapados en una economía de poder y dolor que sustituye al encuentro genuino con el otro.

Podríamos considerar, pues, que Haneke «es extraño a la estética de Antonioni cuando se ha de realizar una introspección acerca de las relaciones entre el mundo actual y el sexo. Deleuze, al analizar ciertos comportamientos en el cine de Antonioni escribió que estamos enfermos de Eros, porque el propio Eros está objetivamente enfermos: ¿en qué se ha convertido el amor para que un hombre o una mujer acaben tan desarmados, mustios y dolientes, y para que actúen tan mal al comienzo y al final en una sociedad corrompida?» (Hernández Les, 2009:127)

Georges Bataille ayuda a comprender esta dimensión límite de la experiencia erótica. Para él, «el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte» (1988: 63), y precisamente en Erika la sexualidad se confunde con el dolor y la destrucción de sí misma. La escena de la cuchilla en la cuarta noche, la de la humillación frente a Walter e incluso la escena final de la película clavándose un cuchillo el pecho expresan una paradoja central: el cuerpo no es un lugar de placer, sino un territorio de expiación. La protagonista no busca un erotismo compartido, sino un goce que sólo puede consumarse en el sufrimiento, en la clausura de su propio cuerpo. La «ceremonia del dolor» (Imbert, 2010: 133) sustituye al acto amoroso, confirmando que en Haneke el eros se encuentra atravesado por la pulsión de muerte.

Por otra parte, Guy Debord es esencial para contextualizar la crítica social implícita en el film. En *La sociedad del espectáculo*, afirmaba que «todo lo que antes se vivía directamente se ha alejado en una representación» (2002:45). La tercera noche en el videoclub constituye una ilustración perfecta de este diagnóstico: el contraste entre la música de Schubert y las imágenes pornográficas banalizadas evidencia cómo el espectáculo ha colonizado la intimidad y convertido el deseo en mercancía. Erika consume imágenes obscenas con la misma indiferencia con la que su madre consume televisión, ambas atrapadas en un régimen de representación que anula la experiencia auténtica del cuerpo y del vínculo humano.

Haneke articula así un cine que cuestiona el papel del espectador. Como él mismo afirmó: «no muestro la violencia para excitar, sino para hacer pensar sobre la mirada que consume violencia» (Haneke, 2012: 62). En *La pianista*, esta postura se traduce en una constante frustración de las expectativas: los actos sexuales se muestran con distancia, los clímax se sustituyen por silencios incómodos y la narración rehúye cualquier psicologismo explicativo. El espectador no encuentra catarsis, sino una interpelación que lo obliga a reflexionar sobre su propio deseo de mirar.

En conclusión, *La pianista* puede leerse como un punto de confluencia entre Sade, Bataille y

Debord, filtrado por la sensibilidad estética y ética de Haneke. Sade aporta la idea de un deseo que sólo se realiza en la transgresión; Bataille, la concepción del erotismo como experiencia límite; Debord, la denuncia de la espectacularización del cuerpo y de la intimidad. Haneke recoge estos hilos y los transforma en un discurso cinematográfico que cuestiona tanto la sociedad contemporánea como la posición del espectador. Su cine se convierte, así, en un espejo incómodo donde el deseo aparece inseparable de la violencia y donde la mirada nunca es inocente. ■

NOTAS

* Este estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación: «Alfabetización mediática en los medios de comunicación públicos. Análisis de estrategias y procesos de colaboración entre medios e instituciones educativas en Europa y en España (AMI-EDUCOM)», con código PID2022-13884NB-I00, bajo la dirección de Javier Marzal Felici (IP1) y Roberto Arnau Roselló (IP2).

1 Es importante señalar que, como ocurre en la novela de Jelinek, las constantes alusiones a las mutilaciones de las manos son reiteradas y explícitas. Recordemos, al inicio de la película, cuando la madre ve una serie dramática de hospitales. Ella está sentada en un sofá llorando e increpando a Erika al mismo tiempo: «*¡Deberías cortarte las manos!¡Pégale a tu propia madre!*» Más adelante, Erika se autolesionará los genitales con una cuchilla; posteriormente dañará las manos de su alumna Ana al romper un vaso y, finalmente, se apuñalará en el lado derecho del pecho.

REFERENCIAS

Barthes, R. (1970). *S/Z*. Madrid-Mexico: Siglo XXI.

Bataille, G. (1988). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. NewYork: Routledge.

Carrera, J. (2023). "*Sade. La libertad o el mal*". Barcelona: CCC (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

Ferrando, P. (2013). *El mal sueño de la vida, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos,* 15, 106 - 11.

Gaudreault, A., & Jost, F. (2004). *La historia del cine: Introducción a los conceptos fundamentales*. Barcelona: Paidós.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: Expresión y Narración*. Santander: Shangrila.

González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postmoderno. La estructura del relato cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

Grundmann, R. (2010). *A Companion to Michael Haneke*. Malden/Oxford:Wiley-Blackwell.

Haneke, M. (2012). *Michael Haneke: Entrevistas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Hernández Les, Juan. A. (2009): *Michael Haneke. La disparidad de lo trágico*. Madrid: ediciones JC.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites* (1990-2010). Madrid: Cátedra.

Jelinek, E. (1999). *La pianista*. Barcelona: Anagrama.

Lacan, J. (1991). *El Seminario, Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

López Agulló, N. (2014). *La imagen-violencia: El cine de Michael Haneke*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mahon, A. (2023). "*Imaginar a Sade.*" Barcelona: CCC (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona).

Metz, Ch. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.

Naqvi, F., Koné Ch. (2010). "*The Key to Voyeurism: Haneke's Adaptation of Jelinek's.*" En Price B., Rhodes J. D. (coord.) En *On Michael Haneke*. Detroit: Wayne State University Press.

Sade, M. de (1990). *La filosofía del tocador*. Barcelona: Tusquets. Colección La sonrisa vertical. (Obra original publicada en 1785)

Von Sacher-Masoch, L. (2000). *Historias de amor y sangre*. Prólogo de José Luis Sampedro. Valencia: Ed. La Máscara.

Speck, O. C. (2010): *Funny Frames. The filmic concepts of Michael Haneke*, New York - London: Continuum.

Žižek, S. (2012). *¡Bienvenidos al desierto de lo real!* Madrid:Akal.

EL GOCE DEL DOLOR EN *LA PIANISTA*. ITINERARIO DE UNA MIRADA SADIANA: VIOLENCIA, PERVERSIÓN Y AUTODESTRUCCIÓN

Resumen

El trabajo tiene como objetivo analizar *La pianista* (*La pianiste*, Michael Haneke, 2001) desde la narratología, atendiendo a la estructura de las ocho noches que la vertebran y a la representación del deseo de su protagonista, Erika Kohut. La metodología del artículo combina el análisis textual con algunos conceptos del psicoanálisis lacaniano, así como las aportaciones de Sade, Bataille y Debord, construyendo un diálogo con la novela homónima de Elfriede Jelinek. Los resultados permiten ilustrar cómo Haneke articula un mecanismo narrativo donde la protagonista, atrapada entre el control materno y la rigidez institucional, desarrolla prácticas sadomasoquistas y vouyeristas que expresan la imposibilidad de un erotismo compartido. La relación con Walter Klemmer, lejos de materializar el amor, se traduce en un juego de poder y humillación que culmina en la autodestrucción, acompañada por la música de Schubert como resonancia melancólica. Las secuencias clave revelan que el film rehúye el espectáculo erótico para interrogar tanto el deseo como la mirada del espectador. En conclusión, *La pianista* se erige en un punto de encuentro entre narración fílmica, crítica social y reflexión filosófica, situando la intimidad en el límite entre placer y dolor, y evidenciando que en la obra de Haneke la mirada nunca es inocente.

Palabras clave

Sade; Sociedad del espectáculo; Sadomasoquismo; Deseo y dolor; *Voyeur*; Pulsión escópica; Goce del *Otro*.

Autor/a

Pablo Ferrando García (Valencia, 1965) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia, profesor permanente laboral en el departamento de Comunicación Audiovisual y miembro del grupo de investigación ITACA. Sus líneas de investigación se centran en la obra del director Michael Haneke, el cine moderno y el cine español. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *L'Atalante*, *Trípodos*, *Ámbitos*, *Archivos de la Filmoteca*, *El Profesional de la Información* (EPI), y *Fotocinema*. Ha publicado el libro *Roma, ciudad abierta* (Nau Llibres-Octaedro, 2006) y es coautor, junto con el profesor Javier Moral, de *Antes y después de Auschwitz* (Shangrila, 2016). Contacto: pferrand@uji.es

Referencia de este artículo

Ferrando García, P. (2026). El goce del dolor en La pianista. Itinerario de una mirada sadiana: violencia, perversión y autodestrucción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 248-261. https://doi.org/10.63700/1348

THE PLEASURE OF PAIN IN *THE PIANO TEACHER*. TRAJECTORY OF A SADEAN PERSPECTIVE: VIOLENCE, PERVERSION AND SELF-DESTRUCTION

Abstract

This article presents an analysis of *The Piano Teacher* (Michael Haneke, 2001) from a narratological perspective, focusing on the eight-night structure that articulates the film and the representation of the desire of its protagonist, Erika Kohut. The methodology adopted combines textual analysis with concepts drawn from Lacanian psychoanalytic theory, as well as the works of the Marquis de Sade, Georges Bataille and Guy Debord, while also establishing a dialogue with Elfriede Jelinek's novel of the same name. The findings shed light on Haneke's construction of a narrative mechanism in which the protagonist, trapped between maternal control and institutional rigidity, engages in sadomasochistic and voyeuristic practices that reflect the impossible nature of shared eroticism. Far from expressing love, her relationship with Walter Klemmer constitutes a game of power and humiliation that culminates in self-destruction, echoed gloomily by the music of Schubert that accompanies it. Key sequences reveal that the film eschews erotic spectacle in favour of an interrogation of both desire and the spectator's gaze. In short, *The Piano Teacher* combines cinematic storytelling, social critique and philosophical reflection, while situating intimacy on the boundary between pleasure and pain, and demonstrating that in Haneke's oeuvre, the gaze is never innocent.

Key words

Marquis de Sade; Society of the Spectacle; Sadomasochism; Desire and Pain; Voyeur; Scopic Drive; *Jouissance* of the Other.

Author

Pablo Ferrando García holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat de València. He is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Jaume I and a member of the ITACA research group. His lines of research include the work of director Michael Haneke, modern cinema and Spanish cinema. He is the author of several articles published in scholarly journals such as *L'Atalante*, *Trípodos*, *Ámbitos*, *Archivos de la Filmoteca*, *El Profesional de la Información (EPI)* and *Fotocinema*. He is the author of the book *Roma, ciudad abierta* (Nau Llibres-Octaedro, 2006) and co-author, with Javier Moral, of *Antes y después de Auschwitz* (Shangrila, 2016). Contact: pferrand@uji.es

Article reference

Ferrando García, P. (2026). The Pleasure of Pain in *The Piano Teacher*. Trajectory of a Sadean Perspective: Violence, Perversion and Self-Destruction. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *42*, 248-261. https://doi.org/10.63700/1348

recibido/received: 26.09.2025 | *aceptado/accepted:* 22.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com