

Tres miniaturas para piano

Sinfonía de primavera

Carlos Faig *

Universidad de Buenos Aires

Sinfonía de primavera relata la vida de Schumann. Particularmente, aborda la relación de Schumann con la familia Wieck. Clara Wieck fue la mujer de Schumann, y su padre el primer profesor de piano del músico. El drama se desarrolla alrededor de la oposición del padre de Clara al casamiento de su hija con su ex alumno. El pedido de mano es llevado a juicio. La corte falla a favor del músico. Concomitantemente, el film va haciendo hincapié en la parálisis que sufría Schumann. Una parálisis de la mano derecha que comprometía al dedo mayor y el índice. Esta afección llega al punto de que el médico que lo atendía, el doctor Reuter, le aconseja que abandone la música. Esto ocurre cuando Schumann había adquirido ya una gran formación como pianista y compositor. Sobre el fondo de esta tragedia, Robert Schumann pide la mano de Clara, importantísima pianista de la época. Es un pedido, pues, a entender en su sentido más literal. Y, de alguna manera, el padre escucha este sentido. Finalmente, hay una pelea violenta entre padre e hija. El señor Wieck abandona la ciudad –después del juicio– llevándose consigo los ahorros de su hija y, también, su piano. Ya casados, los Schumann habitan un pequeño departamento. Sucede entonces que el padre de Clara decide devolver el piano a su hija. Clara corre a decírselo a Schumann y éste le responde que espera que el departamento no sea demasiado pequeño para albergar dos pianos. Esta comunicación, marcadamente agresiva, deja muy perturbada a Clara. Patentiza la idea de que su función era interpretar a Schumann; no ser pianista. No llegar a serlo nunca.

En presencia de la ficción, el espectador olvida que la actriz que interpreta a Clara no podría tocar el piano como ella. Alguien dobla las escenas. Y en estas ocasiones la cámara no enfoca más que las manos. Hace un close-up. La cámara nos presenta, pues, desde el “exterior” y en la construcción de la ficción, el objeto parcial, las manos. Este objeto es, efectivamente, focalizado, enfocado como parcial.

* cfai750@gmail.com

El padre de Clara irrumpe y trata de quebrar, de diversas maneras, la relación con Schumann. Algo hace que nos pongamos en su contra, así como nos ocurre con el padre de Kafka (del que hablaremos a continuación, en apéndice). Pero, al fin, la historia adquiere un sentido completamente distinto. Nos encontramos con un padre que intenta detener una amputación. La particular aparición de las manos como objeto parcial, habría que decir quizá “real”, se ve recubierta y escondida por el vínculo amoroso entre Clara y Schumann. “El malo de la película” restituye, o lo intenta al menos, una cuestión decididamente especular y que hace al momento patológico en que el espacio virtual y el real devienen una sola y la misma cosa. Y esta, en efecto, es la causa quizá principal de la amputación, el daño corporal, sobre todo en los niños: se cortan, por ejemplo, una mano “de jugando”.

La película, pues, puede interpretarse en el sentido de una inversión de la representación (la narración del film) en función del objeto (a). El agujero que este objeto produce permite ver la trama de todo ese mundo un poco del revés. Y, sobre todo, engulle los sentidos en juego de la escena cotidiana hacia otra escena.

Apéndice: La carta al padre, de Franz Kafka

La carta al padre, de Franz Kafka, nos presenta algo inmediatamente comprensible: las dificultades, el sufrimiento que padece Kafka en relación a su padre, Herman Kafka, un padre pintado como terrible, aplastante. Somos conducidos a entender, a comprender e intuir que los problemas de Kafka son resultado de esa presencia. Sobre el final, Kafka, a punto de morir, entrega una carta a su madre – símbolo del texto mismo- y le pide que se la entregue al padre. La madre toma la carta, se dirige hacia el padre, pero en el camino la rompe, la destruye. Cuando salimos de la obra y cerramos el libro, nos preguntamos: ¿cómo se escribió la obra? O bien, ¿cómo es posible que se la represente en teatro? (Hubo, en efecto, adaptaciones a teatro.)

¿Cómo es posible que hayamos visto la obra si la carta fue destruida? ¿Qué nos llegó de La carta al padre? Hasta el momento asistimos a una representación comprensible, que tocaba incluso nuestras fibras más íntimas y, a la vez, experimentábamos un sentimiento curioso y paradójico: ¿por qué sufrió tanto si tenía todo tan claro? Si Kafka era capaz de escribir su historia en el nivel en el que la escribía ¿por qué tal padecimiento? La carta se destruye. Ciertamente no es algo que sucede en el texto original. Es un efecto de la puesta, una adaptación. Sin embargo se autoriza en lo que fue la producción literaria de Kafka, retenida y hecha sin idea de hacerse pública. Probablemente él mismo la hubiera destruido si no hubiera muerto tan joven. Fue un amigo, Max Brod, quien hizo publicar sus escritos.

¿Qué ocurre cuando se rompe la carta? ¿De qué se trataba en lo que comprendíamos con tanta facilidad? ¿El texto nos hablaba de la comprensión que tenía

Kafka de sus relaciones familiares? ¿O nos hablaba de por qué razón Kafka no podía entender esas relaciones? En este punto la representación, en el sentido de representación teatral y de representación lingüística, cambia de valor. No significa ya, ni representa en su valor de representación, la comprensión de Kafka sino el obstáculo que esta comprensión representa.

Algo similar, y concluyamos con esto, ocurre en el cuadro de Velázquez, Las Meninas. Hasta el momento en que nos detenemos en la presencia del pintor en el cuadro y su caballete, los reyes de España, los personajes de la corte, son sólo representaciones y no ofrecen dificultad alguna. Pero con el cuadro oculto toda la escena cambia de valor. Los personajes figuran como representantes de una representación que no conocemos. Aun la aparición de un espejo (donde se reflejan supuestamente los reyes) no refleja la escena. El cuadro interior al cuadro escapa al terreno de la representación (visual).