

III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en
Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos
Aires, Buenos Aires, 2011.

El ritmo y la pulsión de muerte. Análisis de Shara.

Acuña, Cynthia.

Cita:

Acuña, Cynthia (2011). El ritmo y la pulsión de muerte. Análisis de Shara. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-052/692>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRwr/TfG>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL RITMO Y LA PULSIÓN DE MUERTE. ANÁLISIS DE SHARA

Acuña, Cynthia
UBACYT, Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Este ensayo trata el problema del ritmo, del ritmo y su relación con la pulsión de muerte. Dada la complejidad del concepto en Freud, el punto de partida de este abordaje es el cine. Voy a situar el lugar del ritmo en la película japonesa Shara, en la cual, a partir de un suceso traumático (un niño se pierde), algo del duelo se elabora por la escritura. Y el ritmo es el elemento que da cuenta de esa elaboración, que nunca es definitiva, que no implica la desaparición del trauma pero que permite a una familiar dar lugar al placer y a la historia. Dado que se trata de un ensayo introductorio -que forma parte de una investigación más amplia-, las ideas que aquí se desarrollan son aún respuestas parciales a problemas que aún permanecen abiertos. Preguntas acerca de cómo pensar la constitución del cuerpo, qué elementos constituyen bordes a la corporalidad, forman parte del fondo y contexto de este trabajo que considero en los inicios.

Palabras clave

Ritmo Escritura Pulsión Cuerpo

ABSTRACT

RHYTHM AND THE DEATH INSTINCT.
SHARA ANALYSIS

This paper addresses the problem of rhythm, rhythm and its relation to the death instinct. Given the complexity of the concept in Freud, the starting point of this approach is the cinema. I will situate the place of rhythm in the Japanese film Shara, in which, after a traumatic event (a missing child), some of mourning is made by the writing. And rhythm is the element that accounts for this development, which is never final, that does not mean the disappearance of the trauma but allows a family to get a place to the pleasure and history. Since this is an introductory essay -which is part of a wider investigation- the ideas developed here are even partial answers to problems that still remain open. Questions about how to think the constitution of the body, what elements are edges to corporeality, are part of the background and context of this work I consider in the beginning.

Key words

Rhythm Writing Instinct Body

“Y la luz de una abertura puede ser tan enceguedora como el sol de frente”
(F. Samson)

Este trabajo se inscribe en el marco de una investigación UBACYT con sede en la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires en la que investigamos la temática del cuerpo y de la pulsión de muerte en Freud. Para abordarlo, elegí hacerlo a través de una apelación al cine. Esto responde a una decisión metodológica: trabajar algunos problemas psicoanalíticos a partir de lenguajes estéticos (a través del cine y la literatura).

Voy a trabajar un filme que permite enfocar directamente la cuestión; el título original de la película es Sharasojyu, difundida en Buenos Aires como Shara, de la directora japonesa Naomi Kawase. La película aborda el tema del dolor psíquico y la dificultad de una familia para hacer un duelo. Uno de sus integrantes, un niño, ha desaparecido. ¿Cuáles son las coordenadas de esta desaparición? Se produce durante un juego. Dos hermanos gemelos están jugando a correr y perderse entre las callecitas de la ciudad de Nara. Así comienza el filme. Y así termina.

La película ha sido construida a partir de un eje sumamente interesante: el sonido, o mejor aún, el ritmo. Y esto está en relación a lo que quiero abordar: lo inasimilable del trauma, aquello que no tiene representación. Se trata de un filme que expone cinematográficamente el problema del *zeitlos* (1), del fuera de tiempo de ciertas marcas infantiles y lo hace a través del sonido. Hay una idea que recorre, que pulsa este trabajo y es que en Shara, a través de la escritura -y de una suerte de ritual religioso- algo de lo inasimilable del trauma podrá ceñirse, sin por eso desaparecer, sin por eso ser sustituido por otra cosa, para dar lugar al placer y a la historia. Presentaré entonces dos instancias del filme: en primer lugar, cómo se manifiesta algo del orden de la pulsión de muerte -no sin ligadura- a través del ritmo. En segundo lugar, la escritura y el intento de ceñir lo indecible.

LOS GOLPECITOS DE LA PULSION. EL RITMO

La película comienza mostrando una superficie de espacios superpuestos: por un lado, cierta interioridad expuesta a través de la cámara; por otro lado, una exterioridad reflejada en un cristal. Lo que vemos, en primer lugar, es una habitación oscura, llena de máquinas. ¿A qué espacio corresponde esta habitación? Se trata de una imprenta que parece el interior de un cuerpo. Las máquinas emulan el funcionamiento del cuerpo, con sus ritmos, sus sonidos, sus regularidades, su silencio.

Es un espacio inaccesible, no imaginario, descarnado. La directora nos lleva a habitar por unos minutos esa interioridad. La cámara recorre todos los rincones de la habitación oscura. Escuchamos el sonido del agua, de sustancias que pueden percibirse sólo afinando el oído, dejando que el silencio se manifieste. Escuchamos un ritmo muy suave que va haciéndose cada vez más intenso. Son golpes, pero ¿a qué acción corresponde ese sonido? Es un sonido metálico, un golpe constante. Hay también sonidos exteriores, que parecen venir del jardín. Es que el exterior se muestra allí a través del cristal de una ventana que refleja la imagen de dos niños jugando, dos niños que están en otro lugar aunque habitados por ese espacio (2). Como un cuerpo vivo, vemos los bordes a través de esa ventana en la que se confunden exterior e interior. Uno de los niños se manchó con tinta y están sacando las manchas. Se oyen los golpecitos de la imprenta, golpes que parecen corresponder a otra temporalidad.

Entretanto, uno de ellos se levanta, llama a su hermano y comienza a correr. Su hermano lo sigue. El juego es este: aparecer y desaparecer, meterse en las callecitas angostas de la ciudad y salir. La cámara los sigue. Nos lleva a correr detrás de ellos, hasta que uno de ellos -Kei, el hermano mayor- no vuelve a aparecer. Su hermano Shun se detiene, mira hacia todos lados. La escena se corta allí. Kei ha desaparecido. Hasta aquí la primera parte del filme.

Me interesa detenerme en la cuestión del ritmo y del sonido. ¿Cómo aparece este problema del ritmo en Shara? En el filme, el ritmo de los golpes asociados a la imprenta acompaña el desarrollo de toda la película, desde el comienzo hasta el final. A veces se apaga, se hace casi imperceptible. Otras veces se hace fuerte, se transforma en un ruido que molesta, que se vuelve insoportable. Ese ritmo es la música del filme. Mi lectura es que el ritmo nos convoca, por un lado, a pensar la corporalidad y, por el otro, introduce algo del orden de lo traumático, ya que se enlaza a la escena de la desaparición de Kei. Está asociado a ella.

El vínculo del ritmo con el cuerpo es mencionado por Benveniste en su estudio filológico del ritmo (Benveniste, 1971). Ritmo procede del griego *rithmós*, que designa, según Benveniste, “la forma en el momento mismo en que es asumida por lo que es movedizo, inestable, fluido, la forma de lo que no tiene consistencia orgánica... Es la forma improvisada, momentánea, modificable” (Benveniste, 1971). El ritmo se liga íntimamente a lo vital, a los flujos y los fluidos, a la naturaleza misma, y por tanto, también al cuerpo. La respiración, el pulso, la oralidad; el cuerpo mismo está organizado por el ritmo, está regulado y desregulado por diversos ritmos que no se confunden necesariamente con los ciclos de la naturaleza pero que tienen en ella su origen, su punto de partida, su anclaje más antiguo -me referiré, enseguida, al otro aspecto, ligado a lo traumático-.

Luego de escuchar detenidamente el comienzo del filme, se puede apreciar que no se trata de un único sonido metálico, sino de dos. Dos sonidos distintos, dos líneas sonoras rítmicas que corresponden a escenas di-

ferentes, a tiempos y a espacios diferentes. La primera línea sonora está compuesta por golpecitos constantes, metálicos, identificables con la escena del comienzo del filme: la imprenta, la escena infantil en la cual los niños juegan en el jardín y luego Kei desaparece. La segunda línea sonora corresponde a un ritual religioso y va acompañada de una voz (mucho después sabremos que es la voz de un monje en una ceremonia religiosa). Tenemos, entonces, los golpecitos de la imprenta (escena infantil), y los golpes de la ceremonia. La directora juega con estos sonidos, introduciéndolos en el filme en momentos específicos. Primero uno, después el otro; incluso, en determinado momento se intersectan. Esos sonidos no se corresponden con lo que se muestra desde la imagen. Se juega con cierta “dislocación”, con un fuera de lugar, de imagen y sonido. Esos golpecitos, ¿quién los oye? ¿los personajes? ¿el espectador? Se trata de un sonido que está en el borde. Forma parte de muchas escenas (como signo) pero no es audible para los personajes. No pertenece al terreno de lo escuchado. Está fuera de escena.

Tracemos una distinción entre lo oído y lo que estaría en el terreno de lo escuchado. No son idénticos. Lo oído se vincula al ello, a la pulsión. Lo escuchado, en cambio, está del lado del yo y de lo que en el yo puede situarse como percepción auditiva (la instrucción, la lectura). Freud subraya en “El yo y el ello” la relación del superyó con lo oído:

“El superyó no puede desmentir que proviene también de lo oído, es sin duda una parte del yo y permanece accesible a la conciencia desde las representaciones palabra (conceptos, abstracciones), pero la energía de investidura no les es aportada a estos contenidos del superyó por la percepción auditiva, la instrucción, la lectura, sino que la aportan las fuentes del ello” (Freud, 1923: 53).

En Shara lo oído se muestra desde el comienzo. No es algo escuchado por los personajes. Es oído porque se vincula al ello. Sabemos que el ello no tiene organización ni voluntad; Freud lo define como caos. En el ello la energía de investidura se encuentra en estado libremente móvil. Pero cabe preguntarse si el ello tiene ritmo, ¿es la energía de investidura un ritmo?

En “El problema económico del masoquismo” Freud se refiere al ritmo en relación con la pulsión. Señala que el placer y displacer no dependen exclusivamente del factor cuantitativo (tensión de estímulo) sino de un aspecto vinculado a este factor:

“Placer y displacer no pueden ser referidos al aumento o disminución de una cantidad, que llamamos “tensión de estímulo”, si bien es evidente que tienen mucho que ver con este factor. Pareciera no depender de este factor cuantitativo, sino de un carácter de él, que sólo podemos calificar de cualitativo. (...) Quizá sea el ritmo, el ciclo temporal de las alteraciones, subidas y caídas de la cantidad de estímulo; no lo sabemos” (Freud, 1924: 166).

El tema del ritmo en Freud fue trabajado por Juan Carlos Cosentino en relación con la pulsión de muerte. Se-

gún Cosentino, “este carácter cualitativo que se manifiesta con el ritmo de las modificaciones de la cantidad, se registra cuando la cantidad puede ser ligada” (Cosentino, 2011). La noción de ligazón (Bindung) es compleja en la obra freudiana. Por un lado, Freud se refiere a lo ligado en el Proyecto de Psicología (1895). Allí, la energía del aparato neuronal pasa del estado libre al de energía ligada. Y esta ligazón se produce porque existe una masa de neuronas bien unidas que tienen la capacidad de ligar la energía gracias a que existen en ella facilitaciones. A esta masa Freud la denomina yo. El yo es descrito en 1895 como un grupo de neuronas constantemente investido (Freud, 1895: 368), es decir, que se encuentran en estado de ligazón. Esta masa ligada ejerce sobre otros procesos neuronales un efecto de inhibición (impidiendo, por ejemplo, la alucinación del objeto; proporcionando el signo de la realidad). No obstante, hay recuerdos de experiencias dolorosas que permanecen indomados, que despiertan displacer. Es preciso una ligazón fuerte y repetida proveniente del yo para contrarrestar la facilitación que conduce al displacer. La Bindung -ligazón- tiene un opuesto: Entbindung, el libramiento, “es decir, lo que se libra (entbinden), se desprende, emana, se libera, permanece en el aparato psíquico como algo perturbador, y le exige un trabajo para el que, en general, éste no está preparado. Freud lo diferencia de descarga (Abfuhr) y de transferencia (Übertragung)” (Cosentino, 2011: 540 n 26)

Con Más allá del principio de placer la cuestión de la ligazón se complejiza. La capacidad de ligazón ya no es exclusiva del yo. Cabe suponer que esa ligadura, que ya no proviene del yo, se produce con independencia del principio de placer. De aquí la pregunta freudiana: “¿puede el esfuerzo de procesar psíquicamente algo impresionante, (...) exteriorizarse de manera primaria e independiente del principio de placer?” A partir de 1920, Freud sostiene que el aparato anímico tiene la tarea de ligar la excitación pulsional pero advierte que puede hacerlo independientemente del principio de placer y, en parte, sin tomarlo en cuenta. E incluso, que el fracaso de la ligazón provoca una perturbación análoga a la neurosis traumática (Freud, 1920: 35).

En Análisis terminable e interminable Freud se refiere a la reacción terapéutica negativa (el defenderse contra la curación) y señala que, de estos fenómenos, accedemos sólo a una parte que ha sido ligada por el superyó. Pero, de esa fuerza, pueden estar operando otros montos en forma ligada o libre. Es decir, que el superyó también tendría la capacidad de ligar energía. Esto nos indica que no debemos pensar la noción de ligadura al servicio del principio del placer o del principio de realidad, exclusivamente, o como proceso del yo, sin la intervención del superyó (3).

Recapitulando, dijimos que al ritmo lo suponemos sólo si hay ligadura (parta esta del yo o de otra instancia). En cuanto a los procesos de energía no ligada, cabe suponer que se presentan bajo otro carácter. En ese caso, no sería legítimo hablar de ritmo, sino más bien de irrupción, ya que la energía no ligada se vincula en Freud al factor de la sorpresa, de la no preparación, de la inde-

fensión y el terror (Cosentino, 2003: 17).

Tenemos un primer supuesto: lo no ligado no se pronunciaría bajo la modalidad del ritmo. Su manifestación es la irrupción, la ruptura. En cuanto al ritmo, implicaría ligadura pero esta ligadura no es sin más allá, esto es, se trataría de una ligadura que pone en juego algo del orden de la pulsión de muerte.

En el filme -como lo señalé anteriormente- el ritmo aparece en relación a la escena infantil. Dicha escena remite a la desaparición de Kei y podríamos pensar que es el modo en que se presenta cinematográficamente la referencia a lo traumático. Estará más o menos presente a lo largo de toda la película (puede cobrar más o menos fuerza, puede cambiar su intensidad pero siempre está presente).

TRAUMA Y ESCRITURA

“¿Acaso el cuerpo del bailarín no es justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio que le es interior y exterior a la vez?” (Foucault, 2010)

En este apartado quisiera trabajar la siguiente idea: en Shara hay un antes y un después de la escritura del padre pero lo inasimilable del trauma sigue allí. Pienso aquí la escritura como cierta función de anudamiento que permite dar un giro, hacer serie, volver al campo fantasmático de la vida cotidiana, sin por eso acallar definitivamente el trauma, sin hacerlo desaparecer. Esto lo encuentro en el filme a partir de un giro vinculado al duelo. Kei desaparece. Esto es, para la familia, inabordable. No hay ninguna palabra que pueda nombrar la muerte de Kei. Sólo el silencio y el dolor. Es como si la familia hubiese quedado detenida en el momento de la pérdida de una manera muda.

Taku, el padre, decide hacer algo con ese dolor y reúne a la familia. Entonces escribe, a través de la práctica del Shodo (caligrafía japonesa) los kanjis de Oscuridad y Luz (4). Para esta familia, ese instante se transforma en un ritual y tiene el carácter de un acto. Es el modo en que van a intentar nombrar la muerte, eso que justamente no tiene representación. Y si bien la muerte es indecible, la escritura dibuja un borde a ese agujero. A partir de entonces, ocurren ciertas cosas que tienen que ver con la vida: realizan un festival organizado por el padre, en el que participa activamente toda la familia, e incluso, toda la comunidad. Allí podrán exorcizar su dolor. A través del canto -incluso del grito- los cuerpos adquieren otra dimensión. Los rostros, maquillados como máscaras, transportan esos cuerpos a otro espacio; es que “la máscara, el tatuaje, el afeitado colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo del otro.” (Foucault, 2010: 13-14).

Se trata del festival de Basara, festival comunitario en el cual algo se elabora. Algo allí permite una relación al Otro. La escena del festival es intensa; tiene incluso, reminiscencias de las antiguas fiestas de Carnaval a las que alude David Le Breton, en las que los cuerpos esta-

llan, se entremezclan en un todo sin individualidad. Los cuerpos se vuelven grotescos, desbordantes, sin límites precisos. Todos ellos constituyen un único cuerpo, el de la comunidad. Para Le Breton, la fiesta de Carnaval implica un tiempo de suspensión -suspensión de usos y costumbres- (Le Breton, 2010). Podríamos agregar: también hay suspensión de los atributos del yo. Algo del yo propio se cancela y permite cierta liberación pulsional.

Luego del festival se realiza una ceremonia religiosa en la que reaparece el ritmo... Esta escena se corresponde con la segunda de las líneas sonoras que mencioné al comienzo y, según mi lectura, anuncia un trabajo de elaboración del duelo. Ahora podemos saber que ese martilleo del comienzo corresponde a los golpes que da un monje en un yunque con su martillo. El monje también deja oír su voz y está rodeado de un grupo de personas que rezan mientras pasan las cuentas de un rosario en el que todos participan. Este momento de la película implica un giro, un cambio en la mirada de la directora, que va a hacer hincapié en la vida, en una apertura ruidosa a la pulsión de vida. Los adolescentes pueden darse un beso. El placer, hasta ese momento, no se había manifestado.

Por último, nace un bebé, el hermano de Shun. El sonido de la vieja imprenta sigue siendo el fondo del filme pero se ha atenuado, hasta hacerse casi inaudible. Es curioso, lo traumático no ha desaparecido.

La última escena es absolutamente reveladora de lo que está en juego. Mientras nace el nuevo bebe y toda la familia lo recibe, la cámara se desplaza hacia atrás, conduciendo al espectador a otro espacio. El sonido de los golpecitos se escucha nuevamente, y la cámara se desplaza lentamente a una habitación contigua y nos presenta la escena infantil del comienzo: dos niños juegan en la imprenta, se limpian una mancha de tinta. Dos espacios superpuestos, de distinta naturaleza, el tiempo espacio del presente y el tiempo espacio actual infantil, fuera del espacio euclidiano, conviven. Pero uno no tapa al otro. Conviven. La escritura anuda algo para alguien pero no atrapa lo indecible.

La directora, incluso, nos quiere decir algo más. Algo que tiene que ver con las creencias y la cultura japonesa. ¿Quién mira? ¿Quién se desplaza de una habitación a otra? ¿Quién escucha los sonidos, a pesar de la dislocación espacio temporal? Es Kei. No lo vemos, pero uno podría suponer que allí está él, fuera de escena. Incorporado, como una utopía (Foucault, 2010). Curiosamente, es el lugar del espectador; o el espectador es llamado a ocupar ese punto de mira y puede suponer que desde allí alguien está moviéndose, como un fantasma. Podemos entonces, a través de los ojos de Kei, ver cómo la cámara se aleja del suelo, en una suerte de ascenso, de mirada desde arriba. Las casas se ven chiquitas, la ciudad se ve diminuta hasta que todo se pierde de vista.

Para finalizar: en Shara, la ligadura de ciertos elementos pulsionales deja como saldo el ritmo, en donde reaparece algo del orden de lo oído -vinculado al trauma infantil-. Y eso no desaparece sino que convive con el espacio/tiempo del presente. No hay irrupción masiva sino ritmo que vuelve, una y otra vez, a presentificar la escena -velada- del trauma.

NOTAS

(1) El término alemán *zeitlos*, [zeit: tiempo; los: suelto, libre] es traducido habitualmente como "atemporal". Juan Carlos Cosentino propone leerlo como "fuera de tiempo", "tiempo perdido" o "tiempo desligado". Ver: Cosentino, J. C. & Escars, C. (comp.), *El giro de 1920. Más allá del principio de placer*, Bs. As., Imago Mundi, 2003 p. 57, n. 9

(2) Lo que quiero diferenciar aquí es espacio y lugar. Esa diferencia se muestra en el filme, ya que los niños están físicamente en un lugar (el jardín) y, sin embargo, el espacio que los habita es otro -el espacio que los habita está determinado por ese sonido metálico y ese ritmo que en la película escenifica el trauma-.

(3) Preguntas que no desarrollo aquí pero que se abren a partir de ahora son: qué relación es posible establecer entre la ligazón y la fijación al trauma, o entre lo ligado y la compulsión de repetición.

(4) El kanji es un ideograma, una unidad conceptual que tiene significado en sí misma. Cada kanji tiene un significado relativamente fijo. Asimismo, el ideograma es un dibujo -o mejor, un trazo- que representa cosas o ideas. Los caracteres kanji son ideogramas chinos que fueron "importados" por Japón a través de sabios coreanos. Uno de los aspectos más interesantes del ideograma kanji es la importancia de la caligrafía, aunque no sólo del resultado final del trazo, también de los pasos dados al escribir. Cada kanji debe trazarse siguiendo una dirección determinada. Pero más allá de la cuestión formal, en el trazo se expresa algo que se vincula a la esencia no tanto de lo representado sino de quien escribe. Quizás por eso esa necesidad de reglar la escritura. En este punto, la escritura japonesa es un arte y no un código de representación de ideas.

BIBLIOGRAFÍA

Benveniste, Émile, "La noción de «ritmo» en su expresión lingüística" (traducción de Diógenes Céspedes de «La notion de «rythme» dans son expression linguistique», en *Problèmes de linguistique générale I*, 327-335. París: Gallimard, 1971), inédito en español

Cosentino, Juan Carlos: "El inconsciente, la temporalidad del trauma", en *El problema económico. Yo, ello, superyó, síntoma*, Bs. As., Imago Mundi, 2005, pp. 109-124

Cosentino, Juan Carlos, "La idea de pulsión de muerte", en *El yo y el ello. Manuscritos inéditos y versión publicada*, Bs. As., Mármol izquierdo, 2011, pp. 535-52, en prensa

Cosentino, Juan Carlos & Escars, Carlos (comp.), *El giro de 1920. Más allá del principio de placer*, Bs. As., Imago Mundi, 2003

Foucault, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, B. As., Nueva Visión, 2010

Freud, Sigmund, "Proyecto de psicología" (1895), en *Obras Completas*, AE, I, pp. 323-440

Freud, Sigmund, "Más allá del principio de placer" (1920), en *Obras Completas*, AE, XVIII, pp. 1-62

Freud, Sigmund, "El yo y el ello" (1923), en *Obras Completas*, AE, XIX, pp. 1-66

Freud, Sigmund, "El problema económico del masoquismo" (1924), en *Obras Completas*, AE, XIX, pp. 161-176

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996

Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Bs. As., Nueva Visión 2010

Samson, Françoise, *Pulsión y ficción*, Bs. As., Mármol izquierdo, 200