

Acerca de Flores del olvido. Dos escritos de Sigmund Freud sobre literatura y estética¹

Editor: Andrés Beytía
Traducción: Pola Iriarte
ICHPA Ediciones, 2024

Mónica Vergara Monte-Alegre

¿Por qué tomarse la molestia de volver a traducir a Freud? Son tareas titánicas que unos pocos – poquísimos– habían emprendido antes y a las que la gran mayoría de lectores reconocían más que suficiencia. Cuando supe del proyecto de Andrés, pensé que se trataba de una recolección de trabajos que analizaban las obras de raigambre artística de Freud y me pareció una idea genial. Afinidades personales con esos asuntos me hicieron exclamar mi entusiasmo con conseguir el primer volumen (*Cordelia es la muerte*). Y cuando lo obtuve comprendí mi error, puesto que se trataba de una propuesta de traducción, no de análisis.

Insisto, ¿por qué Andrés y luego Pola, quien además no proviene del pueblo psicoanalítico, volverían a hacer ese esfuerzo? En tiempos de Inteligencia Artificial, podría alguien haber argumentado que se trataba de tareas francamente ineficientes habiendo softwares cada día mejores capaces de realizar estas faenas en cuestión de segundos.

Pues bien, leer ambos volúmenes me ha convencido no sólo de su acierto, sino que me ha llevado a pensar por qué la IA difícilmente hubiera hecho algo parecido a lo que ellos hicieron. Así como por qué la IA ofrece ventajas ahí donde el psicoanálisis sonreiría para decir “no, gracias”.

Examinemos lo que Andrés y Pola hicieron, comenzando por los títulos.

En ambos volúmenes, los títulos son frases literales de los textos: “Cordelia es la muerte” (2023) es el modo en que Freud condensa su análisis de Rey Lear en *El Motivo de la elección entre las cajitas* (1913). Porque Cordelia es la muerte es que podemos comprender el motivo de elección entre las tres cajitas. Estos dos hechos que parecen tan distantes están relacionados, pero se necesita a Freud para explicar cómo. Y lo hace

1 Texto basado en la presentación del libro el 26 de octubre de 2024 en la sede de ICHPA.

intentando demostrar que Shakespeare no sólo quiere advertir de los riesgos de repartir los bienes antes de morir, así como de la conveniencia de dudar de los propósitos tras los siempre seductores halagos, sino que usando los recursos derivados de la lectura con clave y método analítico podemos llegar a extraer el tuétano del sentido de una obra que recoge el sentimiento de aquiescencia ante la muerte, figurado en un Lear abrazado al cadáver de su hija Cordelia, ahora lista para recibirlo cuando él acceda a partir. Un rey que, como todos los humanos, no cesa ante el deseo de retorno al refugio de la mujer: “la silenciosa diosa de la muerte, lo tomará entre sus brazos” (Op. Cit, p. 85). Leer estas líneas es remecedor, y diría que es porque Freud llega a la cumbre del sentido con una frase que tiene el poder condensador de un verso. Pero para llegar allí, el método analítico recorrió la montaña completa, sin ahorrarse pasos e incluso aceptando los zigzagueos.

Del mismo modo, el título del volumen que nos convoca, *Flores del Olvido* (2024), es extraído del texto *El delirio y los sueños en “Gradiva” de Wilhelm Jensen (1907)*. Aquí Freud toma una decisión a partir del deseo de explorar si los sueños de las obras literarias siguen en su construcción las mismas reglas que el psicoanálisis ha inferido para los sueños en sus pacientes; muy en particular, la idea de que los sueños no son vapores azarosos, sino elaboraciones con sentido susceptibles de interpretación. Su decisión metodológica no es la de comparar los sueños de todas las obras literarias donde éstos sean narrados, camino que le habría parecido de óptimo rigor, sino que confía en el criterio y gusto de un amigo quien le señala que en la obra de Jensen podría encontrar las verificaciones que buscaba.

Se trata de la historia de Hanold y Zöe, estrechos amigos de la infancia que ven terminada su amistad a raíz de cambios en el ánimo de Hanold quien, en aparente sinrazón, comienza a interesarse en los mármoles y las piedras al punto de convertirse en arqueólogo, centrando allí la totalidad de sus motivaciones. Este retiro de la vida social, la que Freud juzga como lamentablemente empobrecida, llega al punto del delirio, e implica la desaparición de Zöe del espectro de su visión; o como ella dirá, desde su punto de vista, habrá de sufrir las consecuencias de las alucinaciones negativas que caracterizan a Hanold, borrando a ciertos vivos de su vista. En reemplazo de Zöe, su interés se centrará en una imagen de yeso que lo obsesiona, Gradiva, una mujer que camina con un particular gesto del pie. Este relieve lo encuentra en Roma y resulta no tener verdadero valor científico, sin embargo, no puede despegarse de la motivación que le despierta. Es así como fabula su origen y sitúa su existencia en Pompeya. Este alejamiento total de Hanold respecto de Zöe y, más ampliamente, de todas aquellas percepciones de la vida en que se insinuara el erotismo de pareja, donde hasta diminutas moscas podían servir de escena sexual rechazada, la llevan a ella a pronunciar la frase que da título a este volumen: demostrando su agudeza y la sangre que le corre por las venas, expresa su reproche por la humillación de este desinterés: “Yo hace tiempo ya que me acostumbré a estar muerta [...] para mí, la flor del olvido es la correcta viniendo de tu mano” (Op. Cit, pp. 41-42). A estas alturas de la obra, Hanold ha desarrollado un delirio y Zöe se ve en la oportunidad de acompañarlo en su condición. Hanold ha tomado en el camino al encuentro de su Gradiva unas flores blancas llamadas asfódelos, las que remiten en la mitología griega a los Campos de Asfódelos, región de los dominios de Hades en el inframundo, donde eran enviadas las almas comunes después de la muerte (Fry, 2018). Zöe entiende que son para Gradiva y para ella misma a la vez. La belleza y ambigüedad de su frase, mérito

de Jensen, es elegida felizmente como título, en tanto actúa nuevamente como una cúspide de condensación tanto del drama de los personajes, como del valor que asigna Freud a Zöe como figuración de la capacidad de una analista mujer que se dispone para ser pantalla de la proyección del delirio de Hanold. Como buena analista, la aceptación no juzgadora de esta proyección y la tolerancia a una cierta vaguedad en el diálogo, permiten a Hanold dejar entrar poco a poco la vacilación. El delirio comienza entonces su proceso de desarticulación.

Este texto de 1907 es publicado sólo 7 años después de la *Interpretación de los sueños* (1900) y podríamos decir que ya entonces Freud comenzaba a dejar pistas sobre los consejos al médico para el tratamiento psicoanalítico, aun cuando el escrito oficial de Consejos es de 1913. En mi propia formación el texto de *La Gradiva de Jensen* nunca estuvo incluido en el conjunto de escritos para estudiar la técnica psicoanalítica, pero veo hoy lo conveniente que habría sido inclurlo. Y lo veo gracias al efecto que producen el conjunto de escritos de arte y literatura aquí traducidos, los que van dejando en evidencia que las ideas fundamentales del corpus freudiano tienen casi siempre apoyo en recursos artísticos de otros. Después de seguir a Zoë en la lectura que hace Freud, es difícil que olvidemos el importe de la ambigüedad en el diálogo transferencial con el paciente porque hemos experimentado el placer de una buena historia haciendo de limusina para un concepto complejo.

Vayamos ahora más allá de los títulos. El volumen 2, “Flores del olvido” (2024), reúne sólo dos obras, *El delirio y los sueños en “Gradiva” de Wilhelm Jensen* (1907), que acabamos de mencionar, y *Lo Unheimliche* (1919), en ese orden. Sin embargo, quisiera invertir el orden y comenzar la observación por el segundo de ellos, el que, por lo pronto, Beytía comenta en el Prólogo como “uno de los textos más fascinantes de Freud” (p. 12) y una de las lecturas que inclinó su propio interés profesional por el psicoanálisis. Nada más y nada menos.

Para quienes no estuviesen tan familiarizados con este escrito, la traducción al español de Etcheverry había optado por utilizar el término “ominoso” y, en mi opinión, había sido exitoso y muy ampliamente difundido. Aún sin haber leído el texto, muchos legos usaban la expresión como si Etcheberry hubiera logrado expandir un vocabulario que en su origen no era psicoanalítico, pero el psicoanálisis hubiera puesto en valor, como se suele decir ahora. Pero la decisión editorial de Andrés Beytía y de traducción de Pola Iriarte fue sorprendente. Imagino que después de muchas vueltas, investigaciones y discusiones, Beytía e Iriarte optaron por NO traducir y tenemos entonces que este texto fundamental se titula en esta versión como *Lo Unheimliche*. Inspirados en lo que yo calificaría como darle “otra vuelta de tuerca”, título a su vez del cuento de Henry James (1898) donde en lo personal más me he impregnado por el efecto de lo *Unheimliche*, ellos le proponen al lector que simplemente lean porque el trabajo mismo de la lectura les dará la clave para comprender el sentido de los términos heimlich y unheimlich. Es decir, optan por un acto de confianza, tanto en el proceso descifrador del lector, como en la capacidad de Freud de darse a entender.

Hay también una razón que podría considerarse técnica, y que es muy interesante. La palabra que utiliza Freud es *heimlich* y su opuesto *unheimlich*, es decir, la palabra y luego el agregado del prefijo que lo invierte. En español ominoso no contiene esa característica, no funciona como *minosos* y *ominosos*, porque minoso no existe. Se lo había

resuelto hasta ahora como decir que *heimlich* era lo familiar, lo hogareño, y *unheimlich* se correspondía con lo ominoso, entendido como lo siniestro, o lo ajeno. Pero en esta opción se perdía el efecto visual y sonoro de la palabra y su prefijo como figuración del mecanismo que precisamente Freud quería ilustrar, que era el del *retorno de lo reprimido*. Lo igual que retorna, pero invertido. Y si lo familiar retorna invertido tenemos, pues, esa vibración en extremo inquietante de lo *unheimlich*.

Beytía e Iriarte concluyen que vale la pena conservar la palabra en alemán para subrayar el mecanismo inconsciente que Freud hace operar en el análisis de este sentimiento. Y tal vez hayan conseguido una ventaja para el lector en español, ignorante del alemán (gente como yo), y es que tolerar la imprecisión de leer incluyendo una palabra desconocida colabora con la colisión afectiva de lo *unheimlich*, que incorpora un quantum de sorpresa al comprender. Como si al avanzar del argumento freudiano la palabra extranjera se fuera transformando desde un plano a un relieve y en esa tercera dimensión adquiriera, por fin, sentido. Quizás Bion habría aplaudido esta decisión ya que editor y traductora respetaron la penumbra de asociaciones que tanto la palabra como su sentido podían despertar en el lector. Un ejemplo de no saturación.

¿Podríamos imaginar una IA que decidiera no hacer lo más probable, es decir, traducir?; es más, ¿una IA que optara por suponer un proceso interno en el lector que en su cualidad de trabajo psíquico va a ser más eficaz que hacer el trabajo por él? No, no la imagino. Beytía e Iriarte lo hacen, de manera confiada porque, tal como en un análisis, saben que el trabajo mismo es el que hace musculatura, produce desarrollo y hace, al final del día, más robusto al Yo. *Chapeau*.

En el texto sobre *La Gradiva de Jensen* observamos que Freud también busca figurar el mecanismo del retorno de lo reprimido y sus vicisitudes. En particular, el hecho que “lo reprimido, cuando retorna, siempre aflora a través de lo represor mismo” (Op. Cit., p. 57). Lo hace tanto a través de múltiples pasajes de la obra de Jensen, como también de una obra pictórica, *La tentación de San Antonio*, de Félicien Rops. Aquí Beytía advierte, en una pequeña nota al pie, que Freud parece no ver lo que está frente a sus ojos, y el de todos los que pueden observar la obra. La frase de Freud es: “De pronto la cruz se desploma sombríamente, y en su lugar –como su sustituta– se eleva luminosa la figura de una exuberante mujer desnuda igualmente crucificada” (p. 57). Tampoco lo había advertido Etcheberry ni Strachey en la Standard Edition, y es que quien es sustituido en la pintura por una mujer desnuda y voluptuosa no es el objeto cruz, sino el mismísimo Cristo, quien se derrumba hacia un lado. Este tipo de notas del editor me sorprendieron ya que evidencian hasta qué punto el trabajo realizado fue el de una artesanía de los detalles y el de una lectura propia que cuando pudo, agregó nuevas e interesantes capas de entendimiento. En este detalle de *La tentación de San Antonio*, ahí donde Freud intentaba ilustrar un “paradigmático caso de represión” (Op. Cit., p. 57) a través de la vida de los santos, arremete la represión misma contra Freud, no pudiendo nombrar al redentor crucificado sustituyéndolo por la alusión a la cruz. Es casi como si la represión hubiese querido hacer a un lado a su vocero para decir: soy capaz de hablar por mí misma. Beytía lo vio y lo señaló, con bastante discreción. Y para esto tuvo que ir a la imagen misma y mirarla con sus ojos, no los de Freud, para advertir el equívoco y a penas señalarlo. Pero eso bastó para mostrar entre líneas el mecanismo en acción: con ustedes, doña represión.

Ahora quisiera dedicar la segunda parte de esta presentación a la elección del motivo del arte en el proyecto de Pola y Andrés que, aunque parece ya bastante explicado, quisiera celebrar con mis propias razones; para eso voy a contar una anécdota personal. Fui hace un tiempo a ver a Paul McCartney en un espectáculo donde presenciar la vitalidad del músico vivo más influyente del pop me hacía sentir una suerte de solemnidad, al mismo tiempo que se vibraba con el opuesto de la misma, los gritos.

Ustedes se preguntarán, con justa razón, qué tiene que ver esto con mi tarea de presentación. Bueno, tampoco lo sé muy bien, pero como alguna vez le escuché a Jaime Coloma, *me tincó*² que podía servir. Me tincó porque volver a leer a Freud es como volver a escuchar una canción de Los Beatles, que como dice Calvino (2015) acerca de los clásicos, *nunca terminan de decir lo que tienen que decir*, siempre parecen conservar el carácter de manantial de belleza y asombro de las obras infinitas. Pero también, porque fue un evento del *pop*, en su arista de popular, donde se celebraban obras de arte en un espacio público como pocos, un estadio de fútbol. En ese momento, la canción era de todos y la sensibilidad alcanzaba para todos también. Todos habíamos sido “tocados” por el efecto Beatles.

Hace mucho que vengo pensando que el *pop* de hoy será el folklore del mañana. Me interesa el cine *pop*, la música *pop*, los memes y la literatura *pop*, que a veces alcanza la estatura de un Nick Hornby³. Lo considero un termómetro y a veces un barómetro. Pero muy especialmente, me han interesado los cuentos de hadas, porque me atrapa la idea de que no tengan autor fácilmente reconocible y que en su origen haya habido una circulación de historias libre y oral por todos los rincones donde alcanzaba el traslado espacial de los individuos y la herencia entre generaciones, en horizontal y vertical. En lo *pop* hay formas de elaboración sencillas, de fácil acceso en lo aparente, donde la represión sede como lo hace en el chiste, pero condensa también como lo logran los refranes.

Andrés explica de esta forma el modo desde el cual Freud se enfrenta al uso e integración de obras de arte del campo de la literatura y la estética al camino de desarrollo de su edificio teórico. Freud “se dejaba tocar” por la vida cotidiana, por diferentes áreas de la ciencia y del espíritu y por cierto de las artes, porque tenía una vigorosa convicción sobre la capacidad iluminadora y precursora de estas producciones en la tarea de adentrarse en el psiquismo. Me gusta que Andrés utilice la palabra “tocar” porque coincide con mi propia percepción de Freud como un hombre permeable a su entorno, sensible en extremo a la belleza y la profundidad. Como se ve en los textos traducidos, Freud usa estas obras como lámparas figurativas de su teoría, pero también como lámparas iluminadoras de su propio entendimiento en la medida que, como señala insistentemente en *La Gradiva de Jensen*, “en el conocimiento del alma, sin ir más lejos, los escritores están mucho más avanzados que nosotros, las personas comunes, porque extraen ese conocimiento de fuentes que nosotros todavía no hemos abierto para la ciencia” (p. 27). Su gesto de incluirse entre las personas comunes es sólo muestra del sentido del humor de Freud.

2 *Tincada* es una expresión usada popularmente en Chile para referirnos a una opinión o creencia personal que se basa en impresiones subjetivas difíciles de demostrar con evidencia. Podría decirse que se trata de una forma de intuición o presentimiento.

3 Escritor, guionista y crítico de música británico, autor de novelas como *Fiebre en las gradas* (1992), *Alta Fidelidad* (1995), *Un gran chico* (1998), *Alguien como tú* (2020), entre otras.

Me interesó, en ese mismo sentido, el subrayado de Andrés respecto de la vocación de Freud de “darse a entender”, virtud que constatamos y agradecemos tras su lectura, generación tras generación, y que mal no harían en observar los psicoanalistas que gustan de escribir para ser comprendidos por iniciados. La de Freud es la voluntad inquebrantable por explicar y difundir echando mano a recursos de la vida pública, sin sacrificar el rigor, quizás el mayor al que he podido acceder hasta el día de hoy. El impacto que en mí provocó una frase de *El motivo de elección entre las cajitas (1913)*, texto que leí casualmente un poco antes que supiera que Andrés y Pola habían concretado la publicación de la primera parte de este proyecto, fue decisivo en la valía atribuida a los artefactos de la antigüedad. En esa frase Freud señala que, a diferencia de algunos mitólogos de la época, no cree que “los mitos hayan sido leídos en el cielo; más bien creemos, como Otto Rank, que estos fueron proyectados hacia el cielo luego de haber surgido en otro lugar bajo condiciones puramente humanas. Y es justo ese contenido humano el que nos interesa” (p. 73).

Ese, y no otro, es el interés de Freud. El asombro que experimentamos frente a las pirámides, la profundidad de los mitos, la sabiduría de los cuentos de hadas o la perfección de las breves canciones de Los Beatles, nos tienta a creer en dioses, el Olimpo o los extraterrestres y, sin embargo, caemos aún más rendidos ante la evidencia de que han sido creados por humanos, a partir de experiencias humanas y para la experiencia humana. Freud busca convencer a sus lectores de las virtudes de las culturas de la Antigüedad, el vulgo supersticioso y ciertas obras literarias donde destaca justamente a los mitos, leyendas, cuentos y, por cierto, los escritores de la cúspide del canon, como sus mejores aliados. Van por delante de él y él parece ir felizmente “desde atrás”. Dando una lección de adultez y concordancia con sus propios descubrimientos, convergen en su pulsión investigadora tanto la pasividad de ser receptor de la sabiduría de otros para dejarse fecundar con lo que convertirá después en sus propios y gigantescos desarrollos, adoptando así la actividad casi extraterrestre que lo caracterizó. Intermitencia persistente entre recepción y producción.

Es probable que Beytía e Iriarte, ya que Pola lleva toda una trayectoria traduciendo obras literarias, sientan particular goce cuando se trata del acople teórico-artístico como recurso del conocimiento. Y vaya que el quantum de placer juega un rol sustantivo en estas preferencias. Pero vale la pena recalcar las bondades que tienen los textos tanto literarios como pictóricos al momento de poder recordar, reelaborar y pensar.

Como decíamos, Freud buscaba “darse a entender”, tanto a la esquiua comunidad científica de la época –la de ahora no es ni tan distinta– como al lego. Esta vocación por la divulgación buscó terrenos compartidos para poder expresarse, y entre los materiales utilizados, algunos de gran sofisticación literaria, también acudió a la antes mencionada inclinación por las culturas Antiguas. Su interés en la *Gradiva* de Jensen se adivina en su simpatía por una obra cuyo protagonista es un arqueólogo que construye su delirio a través de detalles de la tragedia del Vesubio, y que Freud toma a Pompeya como una hermosa metáfora, como la mejor evidencia de aquello que precisamente por su cualidad de enterrado, también se mantiene conservado.

A su vez, en *Lo Unheimliche* escribe sobre los cuentos de hadas para demostrar cómo el efecto *unheimlich* es posible de ser encontrado en estos textos, aun cuando éstos también se extiendan sobre cuestiones como la resucitación de los muertos, como el

caso de Blancanieves, o de los objetos que cobran vida, como el caso de varios de los cuentos de H. C. Andersen.

Freud reconocía una sabiduría previa en mitos y cuentos, y más tarde lo hará también Wilfred Bion (2000, 2009) en la columna C de la Tabla, sus desarrollos en torno al problema de la pulsión epistémica, y los mitos por él escogidos para dar cuenta del espectro de emociones que los analistas observan en el punto de intersección entre la práctica y la teoría analítica. Como decía Javier Caro (2023) en su artículo sobre la experiencia de supervisión con Jaime Coloma, *quien a buen árbol se arrima, buena sombra lo cobija*, y estos fueron los árboles a los que Freud se arrimó para obtener buena sombra para poder pensar. Y la idea de sombra aquí puede resultar fructífera en tanto permite un descanso a la vista ahí donde a veces el material clínico y los fundamentos teóricos son fuente de encandilamiento y ceguera momentánea. En esos instantes, estas narraciones actúan como sombra para recuperar la visión y lo hacen por dos vías.

La primera es la de la decantación de asuntos relevantes para los seres humanos de cada tiempo, casi como un combustible fósil que ha concentrado con el paso de los milenios toda la energía derivada de la descomposición de plancton y material orgánico, y que en una sustancia densa y oscura reúne un potencial energético enorme. Estas historias son decantados que, desde la tradición oral en adelante, se abren paso entre muchas otras historias, para que como señala Jack Zipes (2006, 2008), siguiendo la concepción de meme del biólogo evolutivo Richard Dawkins, demuestren su vigencia y relevancia sociocultural al no desaparecer y volver a reproducirse una y otra vez al modo de un virus.

La segunda es una idea que se la escuché por primera vez a Clara Nemas⁴, y es la de considerar algunos textos literarios, a los que acude Freud y tantos otros analistas, como *pensamientos oníricos culturales*. Después supe que al parecer esta idea tenía precedente en la noción de mito de Otto Rank, en tanto *sueño colectivo* (en Haddad, 2023). Este entendimiento, que habría que explicar cuán lejos o cerca nos deja de Jung, contiene la idea, a mi juicio muy sugestiva, de comparar el trabajo del sueño en lo inconsciente, con algo del orden de un trabajo cultural que a lo largo de los milenios va, de tanto en tanto, creando obras que expresan algo que yo compararía con una intuición cultural, producidos no al azar, sino con sentido y susceptibles de un trabajo interpretativo. En esa misma línea, resulta evocativa la propuesta de Bion (2000) acerca del sueño como un mito privado.

Freud en el texto *La Gradiva de Jensen* insiste en subrayar las intuiciones de los autores respecto del alma humana y la existencia de aquello que hace opaca a la conciencia, el inconsciente. Al final del artículo, Freud justificará el valor de su esfuerzo por haber intentado usar la matriz psicoanalítica para analizar la obra de Jensen, en que médico y artista han llegado a los mismos hallazgos. Incluso sostendrá algo similar a lo que más adelante dirá Umberto Eco (2013), en relación con el dilema entre la intención del autor y la intención del texto, en referencia a que el artista no requiere haber conocido de antemano las reglas del inconsciente o de la elaboración de los sueños para que, habiendo buscado dentro de sí, haya encontrado la verdad sobre su funcionamiento y

4 Clara Nemas es psicoanalista de niños y adolescentes, docente y analista didacta de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, APdeBA.

elaborado una obra que contenga ese saber. Incluso aunque su intención consciente no haya sido esa.

Pero hay otro aspecto al que Freud no se refiere, pero que pienso que Beytía e Iriarte permitieron que emergiera y es el efecto de acceder a la obra freudiana a través del artefacto mismo de la *narración* y su afinidad con algo que yo me atrevería a describir como hábitat narrativo de la mente. Andrés los enumera en el prólogo, nombrando a Jensen, E.T.A. Hoffmann, Shakespeare, Heine, Schiller, Heródoto, Mme Leprince de Beaumont, los Grimm, Homero, Twain o Wilde, sólo por nombrar algunos, y son éstos los árboles dadores de sombra a los que antes me referí. Todos creadores de narraciones notables. Quizás Bion (2009) es capaz de explicar algo de esta característica de la narración cuando señala que los contenidos de la fila “C” son construcciones y que él ha escogido algunos para el desarrollo de sus ideas porque contienen una vívida cualidad pictórica. Dirá incluso que los analistas deberíamos estar más atentos a las construcciones que a las interpretaciones. Lo interesante es, a mi juicio, la relación entre ambos, es decir, que ciertas narraciones contienen una parte verbal y una contraparte pictórica, es decir, “formulaciones verbales de imágenes visuales” (Op. Cit., p. 36) y así como lo visual otorga poder de comunicación lateral, lo escrito tiene mayor poder de permanencia. Ese punto es el que me parece crucial, el valor de permanencia en la mente que la narración posibilita en tanto organiza los elementos de modo análogo al que nuestra psiquis tiende a elaborar, estableciendo enlace, ligazón, intento de sentido, aunque llegue a recurrirse para ello al delirio, como Hanold. Son el aprendiz de historiador y el maestro brujo de Piera Aulagnier (2003), que no puede hacer otra cosa que intentar contar una historia. Pero no cualquier historia.

Cuando los conceptos freudianos quedan enlazados a una historia bella, no sólo podemos acercarnos a comprender, sino que estrechamos la posibilidad de olvidar. Una huella con mayor poder de permanencia ha quedado inscrita en nosotros. O, en otras palabras, después de leer *La Gradiva de Jensen* bastará pensar en Zöe para recordar de qué se trataba la tan anhelada y esquiva actitud analítica.

Octubre 2024

BIBLIOGRAFÍA

Aulagnier, P. (2005). *El aprendiz de historiador y el maestro brujo*. Del discurso identificante al discurso delirante. BB.AA. Amorrotu Ed.

Beytía, A. (2025). *Cordelia es la muerte*. Escritos de Sigmund Freud sobre Arte y Literatura. La Pollera Ediciones.

Beytía, A. (2024). *Flores del Olvido*. Dos escritos de Sigmund Freud sobre literatura y psicoanálisis. I CHPA Ediciones.

Bion, W. R. (2000). Elementos de Psicoanálisis. BB.AA. Ed. Lumen.

Bion, W. R. (2009). La Tabla y la Cesura. Ed. Gedisa.

Calvino, I. (2015). *Por qué leer a los clásicos*. Editorial Siruela.

Caro, J. (2025). *Jaime Coloma o el analista auténtico: Sobre la transmisión del psicoanálisis*. Gradiiva, Vol. XII, n.1, 2025, pp. 78-85.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona. Editorial Lumen.

Fry, S. (2018). *Heroes: mortal and monsters, quest and adventures*. Ed. Penguin UK

Haddad, G. (2025). *Otto Rank, el ángel caído*. Revista de Psicoanálisis, Asociación Argentina de Psicoanálisis, Tomo LXXX, No 3-4.

James, H. (1898). *Otra vuelta de tuerca*. Bs.As. Editorial Libertador

Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick*. The evolution and relevance of a gender. NY Routledge Ed.

Zipes, J. (2008). *What makes a repulsive frog so appealing: memetics and fairy tales*. Journal of Folklore Research, Vol. 45, n° 2, pp. 109-143. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40206971>