

FREUD MUSEIFICADO

José Assandri
Helena Maldonado

El año 2019 fue prolífico en exposiciones que tuvieron a Freud y al psicoanálisis como tema. Desde París, *Sigmund Freud. Du regard à l'écoute*, del 10 de octubre de 2018 al 10 de febrero de 2019, pasando por San José de Costa Rica, *Lapsus Sinister. La angustia en la colección del Museo de Arte Costarricense*, del 9 de agosto al 10 de noviembre de 2019; luego Buenos Aires, *Freud en Argentina. 80 años de su fallecimiento*, del 24 de setiembre al 15 de diciembre de 2019; después Londres, *The Uncanny: A centenary*, del 30 de octubre de 2019 al 9 de febrero de 2020, hasta llegar a ciudad de México, *De aviesa intención, arte y psicoanálisis*, del 14 de diciembre de 2019 al 24 de mayo de 2020. Saber que Freud y el psicoanálisis son asuntos llevados al museo con esa intensidad, inusual en otros años, por lo menos debe provocar cierta extrañeza. Es esperable que haya exposiciones en el *Freud Museum* de Londres, pero esta exposición también se hizo eco del centenario de la publicación de “Lo ominoso”, o “Lo siniestro”, o “*Das Unheimliche*”, según sus tres versiones en español, lo que la coloca en la misma línea que otras conmemoraciones, como la de Buenos Aires, que propuso los ochenta años del fallecimiento de Freud como un hito importante. En San José, si bien no figuraba explícitamente ningún recordatorio cronológico, no parece casual que se titulara *Lapsus Sinister*, que haya tenido como tema la angustia y que, en sus referencias, estuviera presente el centenario artículo de Freud. Tampoco la exposición en México parece haber estado lejos de ese tema, a pesar de proponerse como homenaje a una curadora de arte. Tal vez la que se acercaba al psicoanálisis de modo más directamente, y la más extensa, fue la exposición realizada en París, a pesar de que se festejaban los veinte años del *Musée d'art et histoire du Judaïsme*.

Evidentemente, luego de llegar al 2000, cien años después que Freud fechó *La interpretación de los sueños*, hasta llegar al año 2039, cuando se cumplirán cien años de su muerte, la serie de los números haría posible que se conmemoren aniversarios periódicamente, año tras año, sin descanso. El culto de las efemérides es algo a lo que somos afectos; rituales que buscan hacer propaganda, desde el propio cumpleaños, donde cada uno es festejado, hasta esos otros eventos que buscan propagar la importancia de ciertos temas, actividades o intereses teóricos o políticos, locales o más globales.

Pero, más allá de estas consideraciones, ¿acaso Freud se ha vuelto una pieza museo? A contrapelo de que el dispositivo psicoanalítico privilegia la palabra a contrapelo de la imagen, en las exposiciones, son las imágenes las que toman un lugar sobresaliente. ¿A qué se debió ese movimiento? ¿Estas exhibiciones tendrán alguna consecuencia en la imagen que se tiene del psicoanálisis? Para responder a las preguntas que pueden generarse a partir de todas estas exposiciones, será necesario pasar por los argumentos de los curadores en cada una de ellas, los montajes, las imágenes exhibidas, los lugares

donde fueron hechas, en definitiva, llegar a discernir de qué modo se recorta la figura de Freud en ellas, cómo se constituye el psicoanálisis en esa proliferación museística.

1- París: *Sigmund Freud. Du regard à l'écoute*

De la mirada a la escucha, la exposición se repartió en nueve salas. Según la guía de la misma, los temas se distribuyeron en Sala 1: “Freud neurólogo”; Salas 2-3: “Magnetismo, histeria e hipnosis. La Salpêtrière (1885-1886)”; Sala 3: “Freud evolucionista: la era de la genealogía”; Sala 4: “Sala de antigüedades”; Sala 5: “El diván y el nacimiento del psicoanálisis”; Salas 6-7: “La vida sexual”; Sala 7: “La interpretación de los sueños”; Sala 8: “El movimiento surrealista y sus influencias en los años 1920”; Sala 9: “Moisés y el judaísmo”.

El curador de la muestra fue Jean Clair, quien realizó notables exposiciones como la *L'âme au corps: Arts et sciences 1793-1993* (1993), o *Melancholie génie et folie en Occident* (2005), sólo su nombre auspiciaba una exhibición atractiva. En la presentación, Clair señaló que, en Viena, la *Narrenturm* (1784) fue el primer hospital dedicado al asilo de la locura. Se trataba de una torre circular a la que se podrían encontrar similitudes con las torres de Babel que pintó Pieter Brueghel, el Viejo, o, incluso, se le podría adjudicar un parentesco con el panóptico de Bentham, ya que las habitaciones se enfrentaban unas con otras, de modo que cada paciente obligatoriamente era visto por otro.

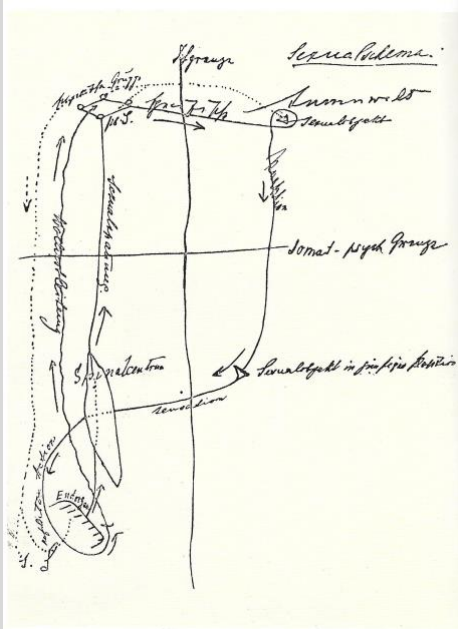


Narrenturm.

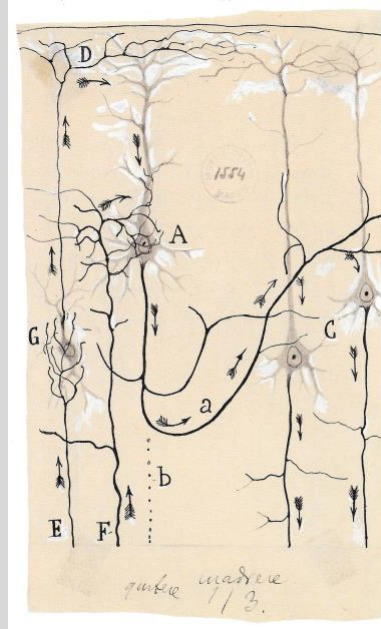
También Clair indicó que, en Viena, en 1907, se terminó de construir el hospital para locos más grande de Europa, el *Am Steinhof*. Tenía la capacidad de albergar a 3000 pacientes, y fue allí que, a fines de los años 1970, murió Sergei Pankejeff, el paciente que Freud llamó Hombre de los Lobos. Se podría decir que la presencia de la locura en Viena era importante en relación con otras partes de Europa.

La exposición buscó mostrar el cruce entre las ideas y las imágenes, tanto en el tiempo en el que se ubicó Freud y la invención del psicoanálisis, como también los encuentros memorables que se produjeron a posteriori; el del surrealismo con Freud fue uno de ellos. Pero en la muestra también es posible ver notables cortocircuitos, como, por

ejemplo, que el dibujo con el que Santiago Ramón y Cajal planteó el funcionamiento de la neurona y el primer esquema sexual de Freud son de una similitud asombrosa. De quién pudo haber sido el primer dibujo no es algo que conteste la exposición, el dibujo de Ramón y Cajal no está fechado. Sin embargo, por lo menos podría plantearse que algo había en el aire del tiempo.

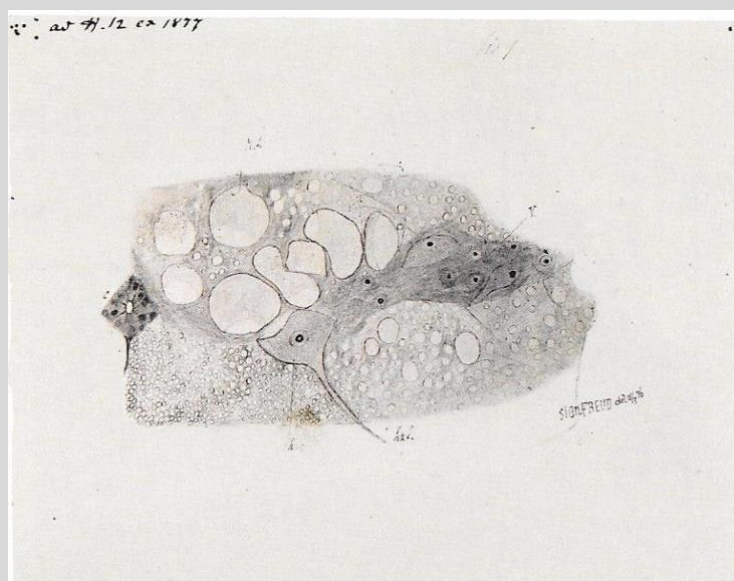


Freud, Esquema sexual (carta a Fliess, 1895).



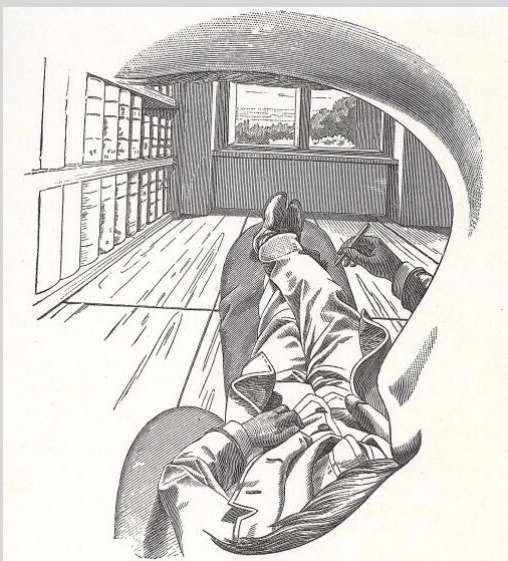
Ramón y Cajal, Marcha de las corrientes a través de las pirámides en arco.

El énfasis en la investigación neurológica que llevó adelante Freud entre 1876 y 1896, antes de la invención del psicoanálisis, es uno de los hitos de la exposición. La marca de la neurología, y la importancia que tuvo para él la ciencia, no es algo a desvalorizar, no sólo por sus aspiraciones y los descubrimientos que realizó en ese tiempo, sino que también es posible apreciar las dotes de Freud para el dibujo:



Origen de las raíces nerviosas en la lamprea marina, 1877.

Otro de los capítulos clave de la exposición es el referido al diván. No debe de haber otra práctica que esté tan asociada a un mueble como el psicoanálisis al diván. En el libro de la exposición se lee un artículo de la malograda Lydia Marinelli: “*Le divan: un meuble et ses représentations*” (“El diván: un mueble y sus representaciones”). En su texto, planteó que el diván fue algo típicamente médico; era allí donde el médico auscultaba a su paciente, ese mueble permitía la intersección entre la relajación y la observación clínica. Entre varias imágenes del diván, en la exposición, se exponía un dibujo publicado en 1902, en la obra de Ernst Mach: *Ensayo de análisis de las sensaciones*. Alguien que se dibujó a sí mismo con su mano derecha a partir de lo que veía de sí desde su ojo izquierdo. Sobre el diván, habitualmente, se colocaba un tapiz como se ve en las conocidas fotos del diván de Freud. El destino del diván en la historia muestra que se produjo una división de caminos. En el psicoanálisis se conservó lo que era una tradición médica, mientras que, en la medicina, en la medida que la acumulación de polvo de los tapices generaba el riesgo de la contaminación y los contagios, fue sustituido por las asépticas camillas médicas. El psicoanálisis mantuvo el diván como marca de la medicina de una época, mientras que, para la medicina, ese mueble fue derivado a la habitación de los trastos.



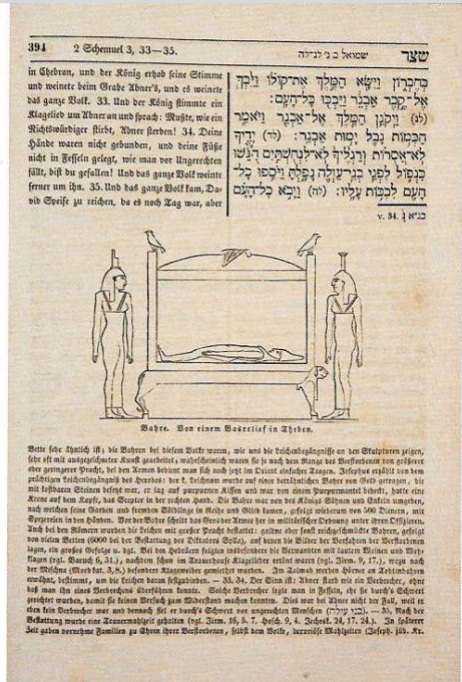
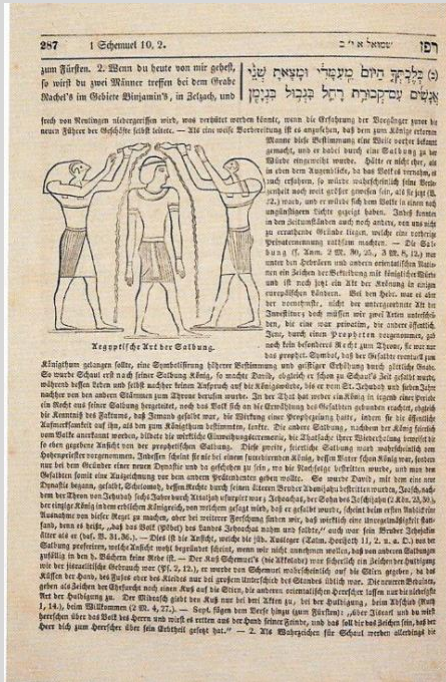
Dibujo publicado en el libro *Ensayo de análisis de las sensaciones*, Ernst Mach, 1902.



Diván de Freud, Londres.

La cuestión del judaísmo desborda la Sala 9, dedicada a “Moisés y el judaísmo” para incluir varios artículos publicados en el libro de la exposición. Aparecen dos textos de Yosef Hayim Yerushalmi, uno vinculado a la herencia judía de Freud, en el que, a través de fotografías, se demuestra la sospechosa desaparición de dos copas *qiddoush*, objetos rituales del judaísmo que formaban parte de sus objetos domésticos. El otro texto es un fragmento de su libro *El Moisés de Freud. Judaísmo terminable e interminable*. Pero también se publicó un texto de Gerard Haddad, exclusivo para la exposición, “*Le judaïsme, moteur et frein dans la découverte de la psychanalyse*” (“El

judaísmo, motor y freno en el descubrimiento del psicoanálisis”); y otro de Marc-Alain Ouaknin, “*Freud et la Bible Philippson une voie royale vers la psychanalyse*” (“Freud y la Biblia de Philippson, vía regia al psicoanálisis”). Es necesario recordar, que, si bien Freud criticó las prácticas religiosas judías y no quiso casarse siguiendo los rituales judíos, y aunque llegó a afirmar que era un “judío absolutamente sin dios”, de todos modos, el judaísmo tuvo un peso importante en su vida. A modo de ejemplo, participó del *B'na berith* (Hijos de la Alianza, Hijos del Pacto o Hijos de la Luz), una asociación cuyo objetivo es la lucha contra el racismo, la xenofobia y que promueve la ayuda humanitaria. Pero Ouaknin nos ofrece algo novedoso frente a lo tanto que se ha dicho y publicado sobre Freud y el judaísmo: la relación de Freud con la *Biblia* de Ludwig Philippson (1811-1889). En su “Presentación autobiográfica” Freud declaró haber sido absorbido por esta *Biblia* entre los siete y los nueve años, luego de que su padre se la regalara con una sentida y religiosa dedicatoria. Sólo habían pasado diez años después de la primera edición de la *Biblia* de Philippson. Los efectos de su lectura aparecen, por ejemplo, en cierto sueño relatado en *La interpretación de los sueños*, donde él relacionó unos personajes con picos de pájaros con imágenes que aparecen en esta *Biblia*. Para Ouaknin, a pesar de que la relación de Freud con el judaísmo llena bibliotecas, se ha desconocido que, en la “geografía” de las páginas de *Biblia* de Philippson, estaría la vía regia al psicoanálisis. La disposición de textos e imágenes en cada una de sus páginas revelaría la forma de leer talmúdica, que también sería la forma de interpretar los sueños. Cada página se divide en vertical en dos partes, la de arriba con el texto bíblico y la de abajo con un comentario. Estas dos partes se dividen, a su vez, en dos. En la parte superior, a la derecha el texto hebreo, y a la izquierda la traducción al alemán de Philippson. Los caracteres hebraicos y góticos distinguen los textos, pero además, mientras que el texto hebreo se lee de derecha a izquierda, el texto alemán de izquierda a derecha. La parte inferior de la página, los comentarios, se dividen también en dos partes, pero no como en la superior, sino que se trata, por un lado, de textos, y por otro, de imágenes que aparecen insertadas en distintos lugares del texto. Los comentarios estaban escritos en alemán, con letra gótica, pero con palabras en hebreo, en griego, en árabe, cada palabra con sus grafías originarias. La cuestión de la dirección de la lectura, puesta en juego entre el hebreo y el alemán, la propia dualidad de lenguas adquirida tempranamente, las concepciones del mundo que de ellas derivan, la división en partes, superior e inferior, y los juegos de palabras e imágenes que escribió Freud en su interpretación del sueño con personajes con picos de pájaros, hacen que Ouaknin conecte el psicoanálisis con el *Talmud* en la vida de Freud. La topología del libro, sin duda, era algo bastante original, como también lo era el hecho de que la *Biblia* de Philippson no comenzara por el *Génesis* sino en el versículo 24 del capítulo once del segundo libro de Samuel.



Páginas de la *Biblia* de Philippon, Leipzig, 1839.

Nunca se había hecho una exposición sobre Freud en París, afirmó el director del *Musée d'art et histoire du Judaïsme*. Que se haya hecho en este museo, en la rue du Temple, en el barrio Le Marais, en el palacete de Saint-Aignan, le da un peso importante al judaísmo.



Patio interior del Musée d'art et histoire du Judaïsme



Sala 2-3, vista parcial de la exposición

2- San José: Lapsus Sinister. *La angustia en la colección del Museo de Arte Costarricense.*

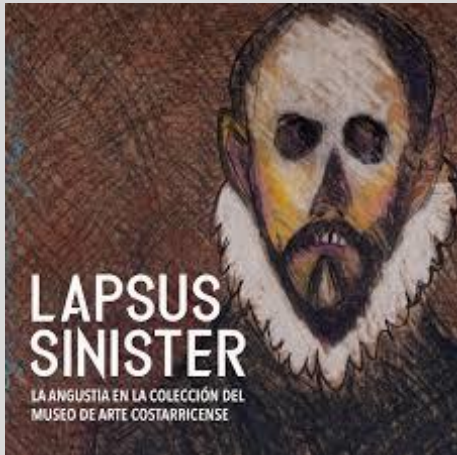
El Museo de Arte Costarricense está ubicado en el edificio central del antiguo aeropuerto de San José de Costa Rica. Y tal parece que, en el radar de la torre de

control, el curador de la muestra, Byron González Aguilar, hubiera reconocido la angustia como un objeto a identificar con el acervo artístico del Museo.



Edificio de Museo de Arte Costarricense.

Se puede leer en el argumento de la exposición: “La angustia puede entenderse como un estado de intranquilidad producido ante situaciones que conllevan peligro para los individuos, ya sea inminente o potencial. Por su parte, dentro de las múltiples definiciones que tiene el término siniestro, se puede entender como aquello que simultáneamente se muestra y se mantiene oculto como aquello que a la vez resulta familiar; pero desconocido, de allí que se pueda señalar una relación entre ambos conceptos, debido a que cuando lo reprimido o lo que debería permanecer oculto se manifiesta, genera estados de inquietud.” Siete ejes “interpretativos” vertebran la muestra: el nacimiento, las situaciones traumáticas, el entorno inmediato, lo oculto a nivel psicológico, lo sobrenatural, el sexo y la muerte. Cada uno de estos ejes ofrece una vía para exponer distintas obras de artistas costarricenses, sobre la base de la angustia y lo siniestro.



Tapa del folleto de la exposición



José Miguel Rojas González, *El caballero con la mano en el pecho*, (1985)

Explícitamente, González Aguilar señaló que la angustia y lo siniestro fueron vías para mostrar obras del Museo que, de otro modo, habrían permanecido ocultas. Esa relación entre la angustia y lo siniestro es algo que se hace patente desde el título, *Lapsus Sinister* seguido de la angustia. *Lapsus Sinister*, podría ser traducido, literalmente, como

“resbalón” o “deslizamiento” en lo siniestro. Hay varias referencias al centenario artículo de Freud, pero no necesariamente los comentarios van en la línea de las formulaciones freudianas, que, por momentos, se solapa con la idea de la angustia que tiene el curador. La profusa bibliografía citada en el folleto manifiesta una enorme heterogeneidad que va desde Freud y Melanie Klein, pasando por Otto Rank y Sandor Ferenczi, hasta Carl Jung, algunos textos de estética, críticos de arte y obras generales sobre la angustia, para concluir en la página web MedlinePlus para referirse a la “angustia estacional”.



Francisco Amighetti Ruiz, *Mujer en la ventana*, (s/f)

Además de aquello que se manifiesta a pesar de que no debería ser mostrado, y de lo que es familiar y deja de serlo, hay referencias al doble, al otro yo, a la nostalgia y los sufrimientos de aquellos que, de vivir en el campo, pasan a vivir en la ciudad, con todo lo que implica acomodarse en un medio desconocido. Y, por cierto, todo aquello que, bastante inespecífico, puede asimilarse a la vivificación de objetos, o los paisajes de terror.



Fernando Castro Zamora, *Bocetos*, (1985)



Vista de una sala del Museo

Pero más allá de lo discutible que pueda ser conceptualmente algo que, en definitiva, tiene como función mostrar obras de arte, otro aspecto resulta llamativo. La muestra en el Museo de Arte Costarricense se realizó en el mismo tiempo en que la Universidad de Costa Rica organizaban una serie de actividades con el tema del centenario artículo de Freud: *Figuras de lo Unheimliche*. Allí se tomaba nota de una nueva traducción del artículo de Freud de 1919. Esta traducción, cuya edición y comentarios estuvieron a cargo del argentino Lionel Klimkiewicz, tomó como punto de partida el manuscrito original de Freud. Ese manuscrito permitió constatar que había fragmentos originales que habían sido dejados de lado por el editor de Freud en 1919. Restituir aquello excluido, además de incluir la definición de Schelling de lo siniestro, y el artículo “Sobre la psicología de lo *Unheimlichen*” del Dr. Ernst Jentsch con el que Freud dialogó en su texto, hicieron que esta nueva edición fuera motivo para sendas exposiciones y discusiones, en las que no sólo participaba el psicoanálisis sino también el arte, porque las jornadas fueron convocadas tanto Facultad de Psicología como la Facultad de Artes. Durante dos días, costarricenses, mexicanos, argentinos y uruguayos expusieron y debatieron sus ideas e inquietudes sobre lo siniestro, lo ominoso o lo *Unheimliche*¹. Y lo curioso es que, en la misma ciudad, se realizaron dos eventos que tenían como punto de intersección un texto en común, al mismo tiempo que se desconocían mutuamente. Esa extrañeza de que ni uno ni otro evento tomaran nota de lo que sucedía a poca distancia, y en la misma ciudad, se acerca mucho a la misma definición del asunto que convocaba cada una de ellas.

¹ Véase <https://e-diccionesjustine-elip.net/figuras-de-lo-un-heimliche/>






Figuras de lo Unheimlich
 Psicoanálisis con las artes
 Lionel Klimkiewicz
 Conferencista

25-27 setiembre, 2019
 Lugar: Sala multiusos, Escuela de Estudios Generales

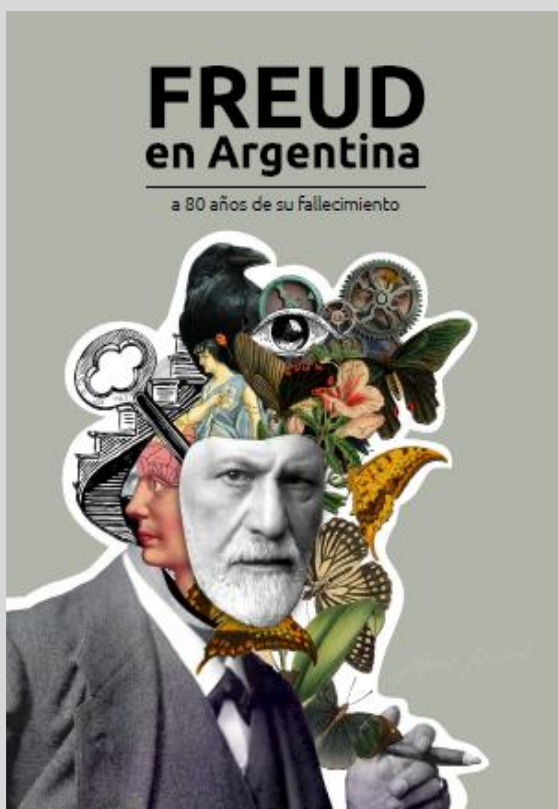
Co-organizan:
 IIArte Instituto de Investigaciones en Arte
 EEG Escuela de Estudios Generales
 EPS Escuela de Psicología
 PPP Programa de Posgrado en Psicología

(506) 2511-5258 artes@sep.ucrac.cr

Manoel Zambado, La caída.

Tal vez el punto diferencial que hizo difícil el cruce entre una y otra actividad es la forma en que González Aguilar concibió la angustia. Partiendo del nacimiento, apoyado en las teorías del origen de la angustia de Rank, pasando por el texto *Thalassa* de Ferenczi, planteando diferencias entre lo que sería la angustia primaria y la angustia señal, para llegar a que “en ciertas ocasiones la angustia puede ser un estímulo para resolver problemas cotidianos, por ejemplo, los procesos de aprendizaje.” Pero también para él se planteaba la angustia en la espera, en la emigración, en los efectos del entorno natural y el espacio doméstico, en la separación y la pérdida, todo eso planteado al modo de una serie de eventos por los que puede pasar una existencia. En la lógica del curador, el arte construiría una serie de ventanas por las que podría auscultarse la existencia humana, y, a partir de esas ventanas, el psicoanálisis, como si fuera una teoría antropológica, podría dar una explicación.

3- Buenos Aires: Freud en Argentina a 80 años de su fallecimiento



Portada del catálogo de la exposición



Biblioteca Nacional de Argentina

En la Biblioteca Nacional de Argentina, piso quinto, en un pasillo, una serie de vitrinas exhibieron algunos documentos, fotocopias y libros de psicoanálisis. Mientras tanto, en el primer piso, en las salas de exposición de la Biblioteca, transcurrían dos exposiciones mucho más extensas, con mayor exhibición de documentos, fotografías, incluso, con una curaduría mucho más elaborada: *Emancipadxs Estereotipos luchas conquistas*, y *Albert Camus. Un extranjero en Buenos Aires*. La muestra de Freud en Argentina, Organizada por el Centro Argentino de Historia del Psicoanálisis, la Psicología y la Psiquiatría de la Biblioteca Nacional (CHΨ), recogió material bibliográfico y algunos documentos legados por los descendientes de los primeros psicoanalistas argentinos. Un par de cartas de Freud a corresponsales desconocidos:

25.6.11
PROF. DR. FREUD
WEN. IX. BERGASSE 19.
Ihr großes Interesse
an dem Buch mit dem Titel
"Die Psychoanalyse" ist mir
sehr dankbar. Ich habe
es mir sehr gewünscht und
bin nun endlich im Besitz
des Buches. Ich werde es
mit großer Freude lesen
und hoffe, dass es mir
viele neue Einsichten
bringen wird. Ich werde
es Ihnen danken und
hoffe, dass Sie mir
für die Überlassung
vielen Dank sagen werden.
Mit besten Grüßen
Ihre
Melanie Klein

16.9.11.
PROF. DR. FREUD
WEN. IX. BERGASSE 19.
Ihr großes Interesse
an dem Buch mit dem Titel
"Die Psychoanalyse" ist mir
sehr dankbar. Ich habe
es mir sehr gewünscht und
bin nun endlich im Besitz
des Buches. Ich werde es
mit großer Freude lesen
und hoffe, dass es mir
viele neue Einsichten
bringen wird. Ich werde
es Ihnen danken und
hoffe, dass Sie mir
für die Überlassung
vielen Dank sagen werden.
Mit besten Grüßen
Ihre
Melanie Klein

Como también cartas de Melanie Klein agradeciendo la traducción de sus obras al español, como la siguiente:

42, CLIFFEN HILL,
21, JOHN'S WOOD, N.W.8.
4th November, 1948.
Dear Madame de Pichon-Riviére,
It was with very great pleasure that I received the copy of my book. I am very grateful to you for all the work you have done - I know quite well what hard work it is to translate this book and how much devotion and interest it needs to undertake this work. So far I have received two copies of the book and am looking forward to the other four which you have announced. Thank you very much but I do not think I need trouble you for any more.
As you may well imagine, it is a great satisfaction and encouragement to me to find that my book is useful to other workers and I am happy to hear from you that child analysis is developing and even already flourishing in the Argentine.
I received your paper and am looking forward to reading it. I also shall discuss it with some of my colleagues - all qualified child analysts - in the very near future. I shall write to you after this discussion and tell you about the impression which we gained from the paper.
Thank you very much for sending me Sr. de Pichon-Riviére's papers. I am very interested in the conclusions which he presented, particularly regarding schizophrenia, and shall take an opportunity of discussing them with a few of my colleagues.
With my very thanks,
Yours very sincerely,
Melanie Klein
Carta de Melanie Klein a Armanda Aberastury,
4 de noviembre de 1948. Gentileza de Joaquín Pichon-Riviére.
4 de noviembre de 1948

Estos documentos, que alguien puede pensar que son de relativo valor histórico, se cruzan con una serie de consideraciones culturales. En el año 1962 se planteó en el semanario *Primera Plana* una serie de preguntas como, por ejemplo, si los argentinos eran todos neuróticos, o qué lugar tenía el psicoanálisis en la vida de los argentinos. En el catálogo se plantea la hipótesis de que posiblemente, al modo de un contagio a los familiares y amigos de quienes se analizaban, la Argentina se ha transformado en el país

con más psicólogos por habitantes del mundo, más de cien mil, más que el número de odontólogos según se consigna. Y tal vez eso haya hecho que sea tan común hablar del complejo de Edipo y de los restos diurnos de los sueños como de una serie de Netflix. En un rincón de la exposición, un video repite en *loop* un recorte de programas cómicos argentinos, películas o episodios donde aparecen personajes vinculados al psicoanálisis (https://www.bn.gov.ar/uploads/muestra_freud_kiosko3.mp4)². Para los curadores de la muestra sería imposible contar la historia argentina sin referirse a Sigmund Freud, Melanie Klein y Jacques Lacan. *Freud en Argentina. A 80 años de su fallecimiento*, no exhibe objetos que hayan tenido relación directa con Freud sino, apenas algunos documentos, y, sobre todo, primeras ediciones de las traducciones de sus obras, ejemplares de revistas que siguieron su traza.



Vitrinas de la exposición

Tal vez lo que reviste mayor importancia es el texto del catálogo elaborado por Luis Sanfelippo y Natalia Cayo, bajo la dirección de Alejandro Dagfal, Director honorario

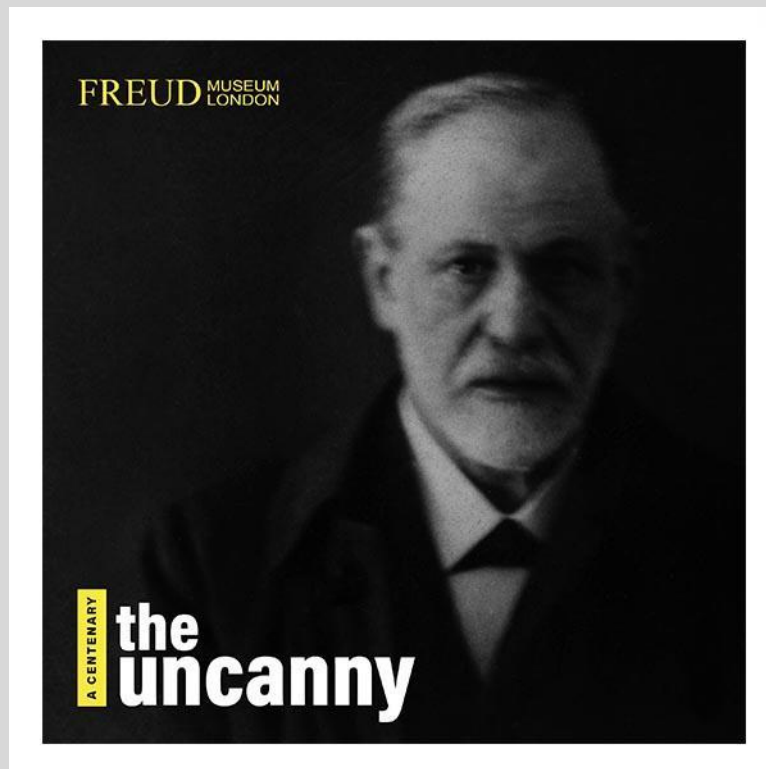
² En Vimeo se puede ver el film *Freud en el cine: de lo sublime a lo ridículo. Ensayo cinematográfico*, que muestra otros sesgos de Freud llevado a la imagen (<https://vimeo.com/418588618>).

del Centro Argentino de Historia del Psicoanálisis, la Psicología y la Psiquiatría de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. En el folleto, la aproximación a la “historia del psicoanálisis en nuestro país”, la diseminación del psicoanálisis en la cultura pasó desde psicoanálisis previo a la creación de las instituciones psicoanalíticas hasta la institucionalización del psicoanálisis, proceso sembrado con algunos debates y rupturas que habría culminado en que: “Así como a principios del siglo XX, desde una visión positivista, aún se entendía al hombre con los conceptos forjados por las ciencias naturales, llegando a la segunda década del siglo XXI, en Argentina, las categorías freudianas resultan habituales para comprender el sentido y el sinsentido de lo humano tanto en los ámbitos clínicos como en la vida cotidiana.” Ese papel fundamental del psicoanálisis, único en el mundo, parece colocar en línea el texto del folleto con una declaración de la identidad “psicoanalítica” de los argentinos.

Posiblemente la escasez de iconografía freudiana haya sido compensada con la imagen oficial de la exposición y el catálogo. En un elaborado collage, detrás de una máscara de Freud, allí aparecen un buitre, engranajes, un ojo, una llave/clave de pensamientos, un mapa de localizaciones cerebrales, una figuración de la República Argentina y una proliferación de mariposas. Esto último podría ser una curiosidad, porque salvo el llamado Hombre de los Lobos, donde una mariposa merece una interpretación freudiana, no fueron importantes las mariposas en la obra de Freud, salvo que fuera un modo de mostrar la importancia de la metamorfosis. Partiendo de un huevo, pasando por una oruga y una crisálida, se llega a la emergencia de mariposas de variados colores. ¿El psicoanálisis habría sido un catalizador de procesos de una metamorfosis social?, ¿Freud sería el metabolizador de diferencias para constituir una población a partir del cruce de pueblos originarios con el aluvión heterogéneo de inmigrantes? Posiblemente allí se encuentre uno de los motivos por los que hoy Buenos Aires sea la capital mundial del psicoanálisis. Pero el énfasis en la historia del psicoanálisis puede tener otras consecuencias como la fabricación de “fundadores”, con los efectos que tienen esas concepciones de establecer tradiciones, regular los intercambios, coagular las potencialidades del psicoanálisis.

4- Londres: The Uncanny: A Centenary

En el *Freud Museum* de Londres el centenario del texto de Freud fue motivo de una exposición de arte, conferencias, cursos, charlas, talleres, hasta eventos que implicaron un código de vestimenta (“elegante y con la máscara más extraña”) a los que se accedía mediante el pago de una entrada.



También hubo proyecciones de cine *Uncanny*, donde el sueño era la clave, (*El discreto encanto de la burguesía* (1972) Luis Buñuel, *La escalera de Jacob* (1990) Adrian Lyne, *Vértigo* (1958) Alfred Hitchcock); o era el hogar el lugar donde se presenta lo *Uncanny*, (*Secreto más allá de la puerta* (1947) Fritz Lang, *Repulsión* (1965) Roman Polanski, *Diente de perro* (2009) Yorgos Lanthimos); o el yo era la sede de la inquietud (*El reemplazo* (2017) Joe Ahearne, *Unsane* (2018) Steven Soderbergh, *Salir* (2017) Jordan Peele). Pero también hubo un ciclo de cine de David Lynch y otro de Lucrecia Martel. El teatro tuvo su espacio con su poética de la cara y la máscara, la mimesis y su mascarada, la oscilación entre la vida y la muerte. Además, las máscaras mortuorias tuvieron su lugar, entre ellas, la de Sergei Pankejeff, el llamado Hombre de los Lobos, que es propiedad del *Freud Museum*:



También tuvo su lugar Hans Bellmer (1902-1975), fotógrafo, dibujante y escritor polaco que, durante la Segunda Guerra Mundial se dedicó a la confección de su obra *La Poupée* (La Muñeca). Se trató de una escultura que representa a una muchacha, desnuda, con cuatro piernas y con calcetines, con numerosas articulaciones. Con la construcción de esa criatura artificial, con sus múltiples posibilidades anatómicas, y a través de fotografiarla en distintas posiciones y ambientes, Bellmer pretendía descubrir la mecánica del deseo y del inconsciente.



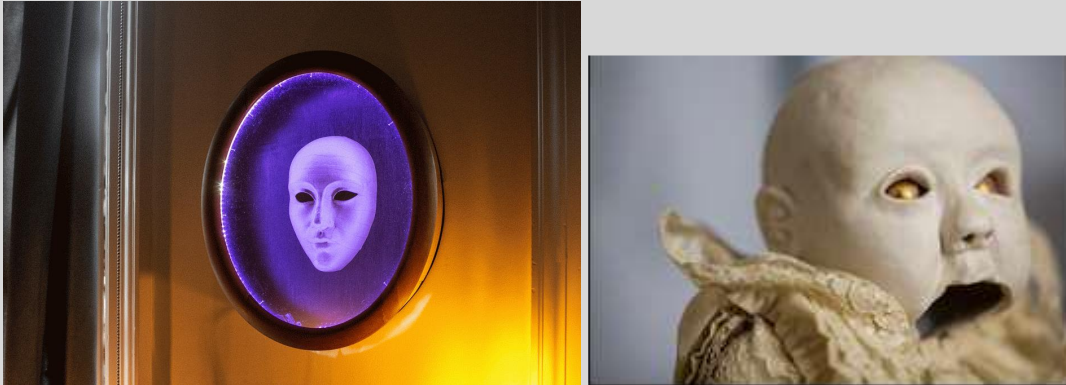
Poupée de Hans Bellmer

E. T. A. Hoffmann tampoco faltó a la cita, o al menos en su libro se basó el film *The Sandman* de Karolina Urbaniak y Martin Bladh (2019) que fue proyectado en la exposición.



Ilustración de *The Sandman*

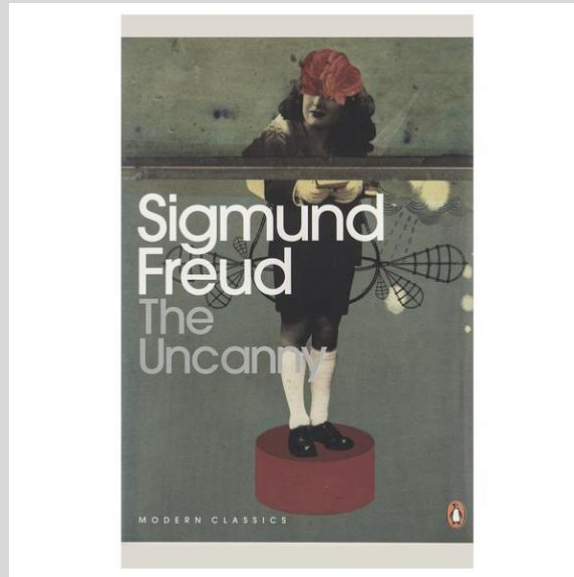
Una serie de cursos, conferencias y charlas fueron desarrollándose desde noviembre 2019 a febrero 2020. Desde la cuestión estética en torno a lo *Uncanny*, pasando por la afirmación de Michel Foucault, de que, más que un autor, Freud fue el fundador de una discursividad, como también tuvo su lugar el feminismo y lo *Uncanny*.



La exhibición se sostiene en que Freud influyó en la literatura, el cine, el arte y la filosofía. De algún modo se trató de proponerle a varios artistas algunas formulaciones freudianas como modo de provocación a su quehacer artístico. Esto acompañado de la idea de que Freud podría ayudar a pensar sobre la cultura política. Y, el final de la muestra, como en muchos museos, el shop permite llevar entre las manos algún signo de haber pasado por allí.



O también comprar el artículo de Freud, versión Penguin:



Porque, además de haber fundado una discursividad, Freud también es *souvenir*.



Freud Museum, Londres

5- De aviesa intención. Exposición Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

Con el nombre “De aviesa intención. Psicoanálisis e identidades en el arte mexicano”, se inauguró una exposición en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en diciembre del 2019.



Bajo la curaduría de Carlos Molina, la exposición se dio a la tarea de ofrecer un homenaje a Teresa Del Conde quien fue una eminente figura en el campo de la historia del arte en México, junto con Raquel Tibol y Jorge Alberto Manrique. La exposición consta de obras de José Clemente Orozco, Manuel Álvarez Bravo, Abraham

Ángel, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Ángeles Garduño, Luis Nishizawa, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Francisco Goitia, Marysole Wörner Baz, Francisco Toledo, Frida Kahlo, Remedios Varo, Gunther Gerzso, José Luis Cuevas, Juan Soriano, Kati Horna, Leonora Carrington, Magali Lara, Manuel Rodríguez Lozano y Raúl Anguiano, entre otros.



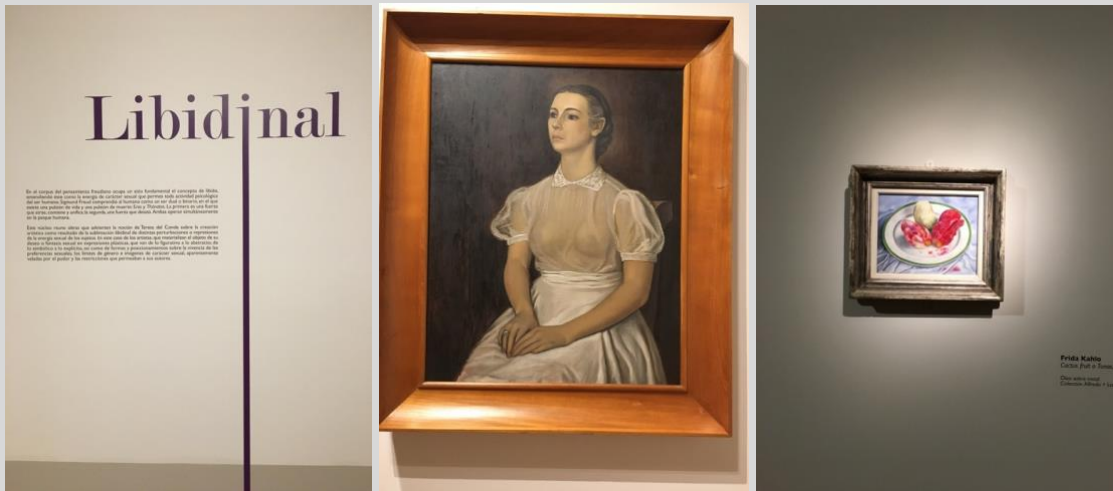
La madre tierra de Jesús Guerrero Galván

La homenajeadora historiadora del arte, desde muy temprano mostró gran interés por el psicoanálisis, ya que consideraba que era una importante herramienta teórica de trabajo para el historiador del arte. En este sentido, la exposición hace un buen homenaje a esta manera de leer con “categorías psicoanalíticas” las obras que se exponen. Es decir, la propuesta de la exposición consiste en que se trata de apreciar, ver, leer, en “clave psicoanalítica” con el fin de “comprender” mejor las “identidades” en y con el arte. Dijo en una entrevista el curador Carlos Molina:

Quien recorra la muestra podrá encontrar una respuesta sobre el ser mexicano, aunque tiene que quedar claro que no intentamos ningún tipo de psicoanálisis, sino que utilizamos categorías de aquel campo disciplinar para hacer otras preguntas. La muestra busca exponer lo que dice el arte mexicano del siglo XX sobre los mexicanos, qué temas son los que repetimos y sobre los que necesitamos reflexionar: la sexualidad, la muerte, la relación hombre-mujer.³

Las secciones de la exposición fueron las siguientes: negación, paisaje, cataclismo, libidinal, intimidad, fantasmata y difuntitos. Como bien se puede apreciar no todas las secciones remiten a términos psicoanalíticos, lo cual quizá es un gran acierto. Sin embargo, bien cabe preguntarse hasta donde los términos delimitan la experiencia estética y si esto es posible. Más aún, si esta experiencia tendría que remitirse a una cuestión de comprensión. Los siguientes cuadros forman parte de esta sección comandada por el término libidinal.

³ “De aviesa intención una mirada de Teresa del Conde sobre el psicoanálisis y la historia del arte”. Boletín no. 4, 5 de enero del 2020. <https://inba.gob.mx/prensa/13593/de-aviesa-intencionuna-mirada-de-teresa-del-conde-sobreel-psicoanalisis-y-la-historia-del-arte>



Retrato de María Asúnsolo de Raúl Anguiano

Cactus fruit o tunas de Frida Kahlo

Es muy probable que los cuadros hayan quedado encajonados en la representación visual de la definición que los antecede.

Luego encontramos en la sección fantasmata la siguiente definición:

Aquello que se relaciona con el repertorio de la imaginación, de los fantasmas, de la muerte, de los espectros y las apariciones. Los personajes son enigmáticos, fantasmales y enceguecidos, nos develan parte de la cruenta realidad que conforma este país y que a veces no encuentra nombre ni explicación, como sucede con las ausencias y las pérdidas.

Y encontramos los siguientes cuadros



La Manda de Carlos Orozco

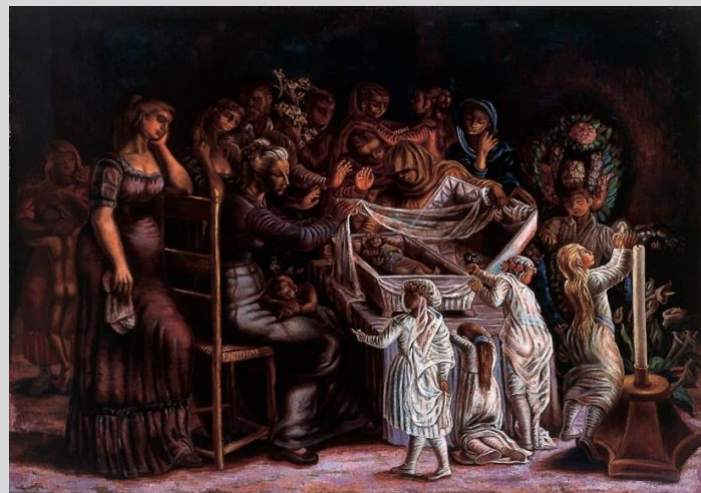


Cadenas religiosas de Guillermo Meza

Esta sección nos remite a un pequeño gran problema de traducción en relación con el término *fantasía*, *fantasma*, *fantasmata*. El término que utiliza Freud para designar *fantasía* es *phantasie* en alemán, el cual se traduce como imaginación. Por otro lado, en latín *phantasmata* también remite al mismo significado, pero en cambio en español fácilmente se puede derivar hacia fantasma, lo cual hace posible la vinculación con la

noción de espectro o de pérdida, pero no es una propiedad del término en alemán. Así que, en este caso, se puede apreciar la gran brecha que se abre con el trabajo de Freud. Si los espectros y las ausencias, como lo señala la entrada, están presentes en la “realidad mexicana”, no es necesario remitirse a la fantasía freudiana.

En cambio, los cuadros que tocan el tema de la muerte y que están incluidos en la sección difuntitos, muestran una forma muy distinta de convivir con los muertos. Una forma a la cual, quizá el mismo Freud, no tuvo acceso y pueden apreciarse sin un término psicoanalítico que los delimite.



El desterrado de Juan Soriano



Día de muertos de Raúl Anguiano



El hijo muerto de Raúl Anguiano

Quizá sea importante señalar el contexto de la historiadora del arte a la que nos referimos. Teresa del Conde vivió en una época en la que en México no se leía mucho a Freud y quizá ese sea uno de sus grandes méritos. Sin embargo, en retrospectiva podemos preguntarnos por la forma en cómo se lleva a cabo este acercamiento. Es decir,

hasta donde Teresa del Conde nos permite conocer algo de los planteamientos de Freud o más bien, con lo que nos encontramos en esta exposición es con el Freud de Teresa del Conde. Incluso aún con el Freud que Carlos Molina le supone a Teresa del Conde. Cabe señalar que en esa época se leía a Freud como un teórico, cuya teoría podría usarse hasta en las prácticas más alejadas del psicoanálisis. En este caso, además, persiste el sesgo moral con el que se leen sus planteamientos. Basta leer el texto de Juliana González *El malestar en la moral*, texto en el cual la filósofa mexicana sostiene que se puede encontrar en el psicoanálisis una moral. Para muchos quizá, el mayor malestar surja de frases como la anterior, puesto que justo desconoce los esfuerzos que durante años mantuvieron psicoanalistas como Lacan para poder despejar este aspecto de la práctica. En este sentido, la enseñanza de Lacan hace posible estar advertidos de que esta manera de plantear el psicoanálisis en tanto herramienta de comprensión, o como muleta moral se aleja abismalmente de la experiencia que apuesta más bien a lo inédito en ella.

Sin embargo, esa manera de hacer psicoanálisis y de hacer de Freud una herramienta para leer o para fincar otros intereses ajenos al mismo, fue durante años, la que prevaleció en México. Por eso, no es sorprendente el título de esta exposición: *De aviesa intención*. Aviesa según el *Diccionario* de la Real Academia significa torcido, malo, de mala intención, extraviado. Es curioso que tenga ese título puesto que continúa con la línea moral a la que nos referíamos anteriormente, ya que, se piensa lo malo como sinónimo de lo oculto y de ahí solo queda a un paso lo que se entendía por el inconsciente, un inconsciente muy cercano de la herejía. No obstante, la exposición argumenta que lo de aviesa se encuentra no del lado del inconsciente, sino del lado del curador quien buscaba llevar a los espectadores a vivir una experiencia que les permitiera plantearse otras formas de pensar la sexualidad, la muerte y la identidad mexicana. Entonces, la exposición resulta (y ahí hace justo homenaje a Teresa del Conde) no ser precisamente sobre Freud, sino que toma ciertos términos freudianos como libidinal, ominoso, sublimación, negación, intimidad, fantasmata y sexualidad y desde ahí muestra algunas obras de pintores y artistas mexicanos donde es posible encontrar algunas relaciones con los términos mencionados. Se trata entonces, de una especie de montaje que exige leer-ver con o desde Freud o desde lo que la definición (cosa nada fácil porque estos términos suelen tener su dificultad para conformarse con una sola definición) que nos proponen los curadores permite o delimita. Cuestión complicada cuando por ejemplo nos detenemos en el término fantasmata mencionado anteriormente. Aún así, vale la pena resaltar que se trata de un montaje de obras que no habían sido puestas nunca antes una junto a la otra con la aviesa intención del curador que de esta manera, busca cimbrar al espectador para pensar/vivir la muerte, la identidad, la sexualidad y la muerte de otra manera.

Sin embargo, las preguntas insisten: ¿hasta dónde es válido hacer uso de los supuestos conceptos freudianos desligados de su contexto clínico para provocar una experiencia estética?, ¿qué entendemos por identidad? Si algo caracteriza la experiencia del psicoanálisis es precisamente que muestra que esa supuesta identidad (yoíca en el caso de esta experiencia) es una ficción, un constructo. Freud lo pensaba como un cúmulo de

identificaciones y por último, ¿hasta donde es factible dirigir una experiencia estética hacia un lugar determinado?



El holocausto de Manuel Rodríguez Lozano

FANTASMATA

André Malraux escribió “Un crucifijo romano, ante todo, no era una escultura, tampoco la *Madonna* de Cimabué era un cuadro, ni la *Atenea* de Fidas era una estatua.”⁴ De este modo comienza su libro *El museo imaginario*, planteando que, salvo en la civilización llamada europea, y desde el siglo XVIII, la existencia de los museos no era algo concebible. Para Peter Sloterdijk, en *El imperativo estético*, fue en la estética de Hegel

⁴ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, p. 11.

donde comenzó a gestarse la idea de una museología⁵. Jean Clair escribió en *Malestar en los museos* contra la creación de un Museo Louvre en Abu Davi. Su incomodidad se originaba en que esa novedad tenía como único fundamento una cuestión económica. Pero si ese paso fue posible, es porque los museos han resultado de la extracción de objetos que en su origen fueron de culto (incluido el saqueo en países pobres u ocupados), para transformarlos en algo cultural, en piezas de museo que desconocen la devoción con que fueron hechos y la función que tuvieron⁶. Ese pasaje de lo cultural a lo cultural, acrecentado en nuestro tiempo por el interés económico, ha desembocado en un malestar (bastante europeo) de los museos: horas de cola para ver, entre flashes y cabezas, algo que, no sólo ha perdido el valor de culto, sino que, además, ha transformado lo que podría ser la contemplación estética en una práctica vacía.

También es cierto que, “Según Adorno, Valery y Proust han expresado, por motivos diferentes, el sentimiento de que la institución museística transformó sustancialmente la idea de arte. El Arte se transformó en Arte-para-el-Museo.”⁷ Y si bien la estética misma es una disciplina que surgió de los museos, no es posible desconocer, con Benjamin, que el gusto estético estaba vinculado estrechamente con lo gustativo, con las artes de lo culinario, de la materia gustada y sometida al tiempo más que esos imperativos de ver lo que se debe ver. Pero los museos no solo han sido los principales constructores de objetos culturales, sino que además han sido sometidos, en su mayoría, a ciertos intereses, ya sea de los estados y/o de la industria cultural y, como bien señalaban T. Adorno, M. Horkheimer y W. Benjamins⁸ en relación a la pregunta de si el cine es arte, se encuentran delimitados por los intereses del capital. De esta manera el arte ha llegado a ser una sofisticada, pero muy eficaz forma de cosificación. Benjamin, consideraba que había que encontrar formas de revertir esta operación propia de los museos, por lo menos en su acepción moderna, puesto que éstos le restan al arte, su valor revolucionario. El arte no podría resignarse, si realmente fuese fiel a su condición de arte, a estar en función del capital, porque lo que realmente hace que una obra de arte sea una obra de arte es su capacidad para interrumpir los flujos del mismo. En ese sentido, el arte no puede no ser revolucionario. Quizá, incluso, siguiendo a Benjamin, no se trate tanto de evitar los museos, sino de encontrar formas de irrumpir en ellos. Un poco como la búsqueda de Benjamin al construir esas enigmáticas imágenes que denominó dialécticas, que se encuentran alejadas de la forma de entender las imágenes en tanto representaciones.

¿Qué efectos tuvo en los espectadores y en el propio psicoanálisis las exposiciones con Freud y el psicoanálisis como objeto? Ni la idea de aniversario, tanto de la muerte de Freud como el centenario de su artículo sobre lo siniestro/ominoso/*Unheimliche*, es

⁵ Peter Sloterdijk, *El imperativo estético*, p. 300.

⁶ Jean Clair, *Malestar en los museos*, p. 15.

⁷ Jean-Louis Deotte, *Le Musée, L'Origine De L'Esthétique*, p. 29.

⁸ La discusión se puede encontrar en el capítulo La industria cultural en *Dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer. Ed. Trotta y en el libro de Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Ítaca.

suficiente. Cinco exposiciones en un año seguramente haya sido algo poco frecuente, por no decir imposible. La heterogeneidad de las mismas es un punto en el que es preciso detenerse. Evidentemente, diferentes curadurías dan lugar a exposiciones distintas, cada curador encuentra lógicas y motivos diferentes. Pero tampoco es indiferente el lugar en el que cada una de las exposiciones se llevó a cabo.

Un Museo de historia (Paris), siempre tiene una tendencia a la épica, la historia explicando el presente. Quien atraviesa las puertas de un museo de historia sabe allí que los objetos están protegidos, que una vez que esos objetos entraron en el museo jamás saldrán. La apropiación de los objetos, su museificación, tiene como objetivo pedagógico mostrar el compost del que se alimenta nuestro presente. El origen del psicoanálisis fue uno de los rasgos distintivos de la muestra *De la mirada a la escucha*. Aunque la neurología tenga un sentido distinto en nuestros tiempos que en los de Freud, el espacio que le fue dado en la exposición tal vez tuviera como función reforzar la idea de origen, donde el judaísmo, por ser un museo judío, tuvo un lugar preponderante. Ya fue dicho que hay bibliotecas repletas de estudios sobre la relación de Freud y el psicoanálisis con el judaísmo. Pero vale la pena detenerse un momento en el artículo de Haddad, *El judaísmo, motor y freno en el descubrimiento del psicoanálisis*. A punto de partida de lo que fue poner sobre el tapete la sexualidad infantil, para Haddad, la pregunta clave fue, ¿el psicoanálisis venía de la nada? ¿Acaso su “filiación” era el judaísmo? La posición de Freud, resistir a que el psicoanálisis fuera tomado como una “ciencia judía”, llevó a que propusiera a Carl Jung, un protestante, para dirigir el movimiento psicoanalítico, entre otras cosas. Pero, más allá del vínculo del psicoanálisis con la Cabalá, incluso con la Haskalah (el Iluminismo del judaísmo), o con la Midrash, para Haddad, la “transferencia” con Wilhelm Fliess fue clave en tanto fue por él que se produjo su afición al arte, y fundamentalmente a Italia. Cada discípulo valorado por Freud resultaba un acompañante para un viaje a Italia. El último viaje, fue con su hija Anna, quien heredó su obra. Según Haddad, el judaísmo con todo su registro de lectura no hubiera dado lugar al psicoanálisis si no fuera por las obras de arte que se produjeron en el ámbito del catolicismo. En cierto modo, Freud hizo hablar a las imágenes. Pero corresponde dar un paso más, el dispositivo analítico, en tanto tomó como punto de partida la singularidad, se despegó tanto del judaísmo como del catolicismo para ser radicalmente otra cosa.

Por otro lado, una exposición en una Biblioteca (Buenos Aires), donde se trata de archivos, documentos y primeras ediciones, habitualmente tiene un público convocado por otras búsquedas que no son experiencias estéticas, sino que es el saber el que se propone como eje. Sin demasiados objetos museísticos que ofrecer, la cuestión de cómo se implantó el psicoanálisis en la Argentina parece ser la clave. Sobre todo, en la medida en que se considera a Buenos Aires la capital mundial del psicoanálisis. A pesar de que el origen de ese saber que provenía de Europa, la búsqueda de elaborar una historia y una tradición, a través del rastreo de los “fundadores” para dar con el origen de la implantación del psicoanálisis en la Argentina, lo termina transformando en un fundamento.

En el *Freud Museum* (Londres), la maquinaria museística lo obliga a auto sustentarse, a mantener un presupuesto para que las puertas sigan abiertas, y eso exige la realización de exposiciones periódicas y actividades donde lo económico puede llegar a ser determinante. Tal vez esto haya provocado que las formulaciones freudianas de lo que ha sido llamado siniestro/ominoso/*Unheimliche*, hayan sido propuestas para provocar a los artistas a realizar obras. Esto, que podría ser simplemente un procedimiento curatorial, se vuelve paradójico porque, precisamente en este tema, Freud recurrió a un procedimiento al que era muy afecto, interrogar a los artistas. Esa inversión del procedimiento freudiano tal vez resulte llamativa, sobre todo para aquellos que se sientan convocados por lo que es medular en el psicoanálisis, un saber no sabido que se llamó inconsciente.

Sin duda que caben distintas formas de “exponer” a Freud y al psicoanálisis. A veces en función del capital, en otros en relación al arte, pero conviene preguntarse en qué medida podrían haber quedado capturados en la noción de representación, sobre todo, cuando se trató de exposiciones realizadas en museos de arte (Costa Rica, México). En ese caso las pinturas y las esculturas fueron tomadas a modo de representaciones de los términos freudianos. Recordemos brevemente cómo suele asociarse imagen con representación porque también esto nos puede guiar ante la pregunta por el lugar de las pinturas y las esculturas en las exposiciones. ¿Éstas acompañaban una idea y la desplegaban? O más bien, eran las protagonistas y Freud y el psicoanálisis solamente un pretexto para acompañarlas. Y es que cuando hablamos de re-presentación implícitamente se supone que se trata de una segunda presentación de las cosas, a las cuales se les ha abstraído su carácter material vía la imaginación. Esto hace que se piensen las imágenes como meros aditamentos representativos, secundarios frente al valor de las ideas.

Pero vayamos hacia algunos asuntos semánticos que tal vez nos ayuden. En griego, encontramos una estrecha relación entre las nociones de imagen e idea. La primera tiene su raíz etimológica en *eídola* y la segunda en *eidós*. Ambos términos están emparentados etimológicamente y apuntan hacia la significación de apariencia visual, pero *eidós* remite a figura, mientras que *eídola* remite propiamente a imagen. Por eso en Platón las ideas (*eidós*) tienen una acepción de proporción y se remiten más bien a la noción de visión, pero no como producto de la percepción, sino a otro tipo de visión más en relación con lo que Platón denominó forma pura, es decir la geometría y las matemáticas. La visión a la que se refiere Platón es una visión del orden del intelecto. También encontramos en el pensamiento griego el uso del término *eidós* como *teoeídós*: “que parece un dios”, cuyo derivado es imagen: *eidolon*, lo cual le otorga un carácter de irrealidad. También encontramos el término fantasma que remite a imagen de una sombra, imágenes reflejadas en un espejo. Luego, está el término *eikasía* que viene de *eikón*, del cual se deriva ícono y finalmente *fantasmata* que se relaciona con el verbo *faínestai* (hacer aparecer) en oposición al conocimiento del ser y este punto nos remite a la discusión de Platón con los poetas porque su crítica consistía en la forma en cómo su labor quedaba del lado de la fantasía y la doxa, la opinión, de la cual se desprenden

imágenes en tanto *eídola*. En cambio, para Platón la filosofía se ligaba con las ideas (*eídos*), es decir, con la noción de formas inteligibles y no con las representaciones. En este sentido, las imágenes en Platón, son imitaciones de las ideas.

Ahora bien, otro elemento importante en esta discusión consiste en la relación que *eidós* y *eídola* tienen en la lecto escritura. Aquí tenemos otro punto de unión, puesto que hay una cierta intimidad entre pintar y escribir. En Platón esta discusión la encontramos en *El Crátilo*, en ese texto Platón vincula la pintura y los nombres como dos géneros distintos de imitación y considera que los nombres construyen imágenes. Sin embargo, en *El Filebo* plantea una relación entre escritura y pintura más cercana a la noción de representación.

Así pues, es fácil entender por qué la relación entre imagen e idea era tan cercana en el mundo griego, pues podemos ubicar una cuestión semántica en la base de esta cercanía. La similitud entre *eídos* que se ha transliterado como idea y *eídola*. Esto hace que la diferencia sea difícil de trazar. ¿Cómo situar esa línea en las exposiciones que aludimos al principio?

En todo caso, la cuestión no radica tanto en pensar que llevar a Freud y al psicoanálisis al museo, necesariamente ha de ser una manera de cosificar. No necesariamente, pero sí es posible que eso suceda. Sí es posible que, así como Benjamin y Adorno y Horkheimer denuncian los efectos de los museos en tanto que cosifican y restan valor cultural, museificar a Freud sea restarle valor al movimiento que lo inaugura cuando se distancia de la mirada clínica y abre y se abre al campo del lenguaje. En ese sentido, la exposición en México transita por una línea interesante donde imágenes y palabras se entrelazan, y es ahí, en esa frontera tan poco bien delimitada que, siguiendo a Benjamin y sus imágenes dialécticas, podría haber espacio para lo que nuestro mismo filósofo denominaba interrupción o umbral, un umbral como una forma de llevar una cosa que pertenece supuestamente a un determinado espacio o lugar, a otro espacio o lugar. Umbralar es justamente lo que el montaje hace posible, ese espacio propio de los intersticios entre los fragmentos donde sería posible el relámpago revolucionario, es decir, la obra de arte propiamente hablando, un instante de perturbadora iluminación. Algo similar a lo que sucede en el lapsus o el chiste, donde un pequeño detalle da lugar a la aparición de un mundo otro insospechado para el hablante. Benjamin ya lo trabajaba también en términos de la naturaleza espiritual del lenguaje, aunque desafortunadamente la apuesta de la exposición en México *De aviesa intención*, no necesariamente desemboca ahí, justo porque los curadores predeterminan el rumbo y coartan la posibilidad del umbral al decir que la exposición llevará a los espectadores a encontrar una manera distinta de pensar la identidad mexicana. De esta manera, la potencia de las obras expuestas se ve mermada por este aviso, esta consigna, que no puede no guiar al espectador en su recorrido museístico. Por otro lado, los términos freudianos encasillan y obligan a las pinturas a colocarse al servicio de éstos.

En este caso, las ideas de Freud son tomadas como lámparas que iluminarían el camino propio de las pinturas y las esculturas, un camino y una vida secreta, que cada obra resguarda para sí y que puede encontrar algún flujo en el encuentro con el espectador o no, pero que, si se delimita de entrada, obtura su magia. Sin embargo, ciertamente esta fue la forma en cómo Freud fue tomado en muchos ámbitos académicos y artísticos en México y el caso de Teresa del Conde no es la excepción, pues justamente esa era la manera en cómo la eminente historiadora del arte concebía el psicoanálisis, como una herramienta que permitiría entender mejor el arte. Una apuesta por un arte ilustrado y un psicoanálisis al servicio también del proyecto de la ilustración.

Cada exposición, cada lugar, cada curaduría, cada objeto que se exhibió, de algún modo, pudo haber contribuido a dar una imagen del psicoanálisis y de Freud. En el campo freudiano la teoría nunca es un punto de partida, siempre es un andamio que permite alcanzar algo del ser del sujeto, pero siempre es precario, provisorio. Eso ha hecho que no pueda decirse “el” psicoanálisis, sino que siempre estaremos frente a “los” psicoanálisis. Si el sentido común le supone ciertas cosas al psicoanálisis, cada una de las exposiciones, al mismo tiempo, participa de ese sentido común y permite romper con él. Basta que el espectador sea tomado por ciertas imágenes para captar que siempre hay algo inasible. Por otro lado, las formas en que aparece Freud en las exposiciones bien podrían decirse que se trata de distintos fantasmata de Freud. Las curadurías, los trayectos de cada curador, hacen aparecer a Freud de acuerdo a sus perspectivas. En cada uno de esos fantasmata de Freud puede haber algo de él, pero, mayormente, se trata de producciones, distintas elaboraciones que implican modos presentarlo.

La interrogante de qué suscitó que en el año 2019, Freud fuera museificado en estas cinco ciudades, sigue insistiendo. Será trabajo del lector, encontrar otras pistas, otras respuestas. O, tal vez, simplemente se trate de aceptar esta incógnita provocada por una extraña máquina de azar que no está a nuestro alcance.

BIBLIOGRAFÍA

- Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 2005.
- Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México, 2004.
- Jean Clair, *Malestar en los museos*, traducción Pablo García Guerrero, Ediciones Trea, Gijón, 2011.
- Jean-Louis Deotte, *Le Musée, L'Origine De L'Esthétique*, L'Harmattan, París, 1993.
- Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas Volumen 17*, traducción José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Sigmund Freud, “Lo siniestro”, en *Obras Completas Tomo VII*, traducción Luis Lopez-Ballester y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
- Sigmund Freud, *Das Unheimliche. Manuscrito inédito*, traducción Lena Walther y Lionel Klimkiewicz, Marmol-Izquierdo, Buenos Aires, 2014.
- André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Folioessais, París, 2008.
- Peter Sloterdijk, *El imperativo estético*, traducción Joaquín Chamorro Mielke, Akal, México, 2020.

