



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MAESTRIA EN ARTES VISUALES

LAS RUINAS CIRCULARES:

**UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ESPACIO Y LA VIDA COTIDIANA EN EL
MANICOMIO GENERAL DE LA CASTAÑEDA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA: IDAID RODRÍGUEZ ROMERO

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA ALMOINA (FAD)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. NOVIEMBRE, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

índice

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	3
Las Ruinas Circulares: una investigación sobre el manicomio la Castañeda.....	5
Apropiación de un espacio perdido por medio del arte	53
Los sueños como una herramienta de investigación	64
Hacia una pedagogía de la memoria por medio del arte.....	70
Conclusión	88
Referencias	92

Agradecimientos

El presente proyecto fue posible gracias a la colaboración de distintas personas e instituciones que me ayudaron en el proceso. A partir del año 2010 conté con asesoría de la Dra. Cristina Sacristán, investigadora del Instituto Mora y del Dr. Andrés Ríos Molina investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. También conté con la colaboración de los Investigadores del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud: Patricia Guadalupe Alfaro, Patricia Loguin Alvarado y Rogelio Vargas Olvera. Desde el año 2011, he colaborado con el músico y compositor Emilio Hinojosa Carrión para la elaboración de las piezas sonoras.

Agradezco la asesoría de los Arquitectos Alfredo Ramsés Sánchez Díaz y César Augusto Reyes Ángeles quienes me apoyaron con la elaboración de la maqueta y los planos del manicomio, también para el personal que trabajó en el manicomio y que pude entrevistar ellos son: Psicóloga Olivia Martínez Rojas, Enfermera Lucía Castilla Machado, Doctor Adolfo Calatayud, Doctor Emilio Julio Muñoz Martínez, Doctor Riquelme y el Doctor Oscar Humberto Saldaña.

En el año 2012 mi proyecto fue reconocido con la distinción del Sistema Nacional de Creadores y con el apoyo del Programa Bancomer-MACG en su segunda edición. En el año 2013 realicé una estancia de investigación en la Escuela de Artes y Comunicaciones de la Universidad de São Paulo Brasil bajo la asesoría del Doctor Luiz Renato Martins, a quien agradezco su apoyo y asesoramiento. Agradezco la ayuda de Ana Paula Fernández del Castillo Quintana, directora de sustentabilidad del grupo ICA y del arquitecto Marco Vidali de la misma empresa que colaboraron en la investigación.

Por último, quisiera mencionar la colaboración de Luis Hernández Estrada, de profesión relojero. Su ayuda dio como resultado uno de los hallazgos más importantes de mi investigación. Este hallazgo fue el reloj monumental que coronaba la fachada del manicomio.

Introducción

El Manicomio General de la Castañeda fue el tema de mi obra desde el año 2010 hasta el año 2015. En este periodo de tiempo formulé las siguientes preguntas que busco responder en este trabajo: ¿Es posible el uso de los sueños como herramientas de investigación? ¿Cómo se puede realizar una apropiación de un espacio que ya no existe?

La metodología que utilicé al inicio para desarrollar este proyecto fue a partir de confrontar diferentes fuentes escritas y orales principalmente. La entrevista fue uno de los recursos que implementé junto con el dibujo, para conformar un archivo que me permitiera imaginar cómo fue el cierre del manicomio en el año de 1968. Posteriormente esta propuesta cambió y la investigación se extendió más allá de la fecha del cierre lo que dio origen a una investigación sobre la vida cotidiana de este lugar.

El detonante creativo que motivó esta investigación fue un sueño donde me veo en el interior del manicomio. A partir de este hecho inicié una búsqueda en distintos archivos que se complementó con entrevistas a personas que vivieron y trabajaron en ese sitio. Fue así como a la par que desarrollaba esta investigación, también planificaba la construcción de las distintas piezas que conforman el cuerpo de obra de este trabajo.

La estructura del presente texto está dividida en cuatro capítulos. El primer capítulo es una exposición sobre el proceso que desarrollé para elaborar las diferentes piezas que conforman el cuerpo de obra de este proyecto. Este capítulo explica la forma en que se produjeron las distintas piezas a partir de la investigación en los archivos y los testimonios de los entrevistados. En él muestro el proceso desde su concepción hasta su exhibición en distintas exposiciones como: *Traducir en Acción: dibujo en proceso*, realizada en el año 2015, en el Museo Ex Teresa Arte Actual. *México: Inside Out*, Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, EUA realizada en el año de 2013. *El incesante ciclo entre la idea y acción*, realizada en el año 2012 en el Museo Carrillo Gil.

El segundo capítulo expone el estudio histórico que realicé sobre el Manicomio General de la Castañeda. En éste muestro un recorrido por los distintos momentos a través del tiempo del inmueble desde su inauguración hasta el cierre. También planteó una pregunta: ¿Cómo se puede realizar una apropiación de un espacio que ya no existe? La respuesta que propongo a este cuestionamiento se podría enunciar de la siguiente forma: es por medio de dialogar y compartir nuestras experiencias, que hacemos nuestro este tipo de espacios destruidos.

El tercer capítulo busca responder a la pregunta: ¿Es posible el uso de los sueños como herramientas de investigación? La respuesta a este cuestionamiento es una exposición sobre cómo los sueños pueden ser usados como materia de investigación para ampliar nuestras formas de entender y explicar el mundo. La idea principal es que los sueños pueden abordarse bajo la mirada de distintas disciplinas. Parto de la siguiente premisa: si los sueños nos aportan distintos conocimientos sobre nuestra realidad entonces pueden ampliar nuestras formas de investigación en el arte y otras disciplinas como la antropología o la sociología, a partir de las experiencias oníricas de sus investigadores.

El cuarto capítulo es una reflexión sobre lo que llamo “pedagogía de la memoria” que busca responder a las siguientes preguntas: ¿De qué forma la memoria es un proceso colectivo de conocimiento? Y, ¿por qué es importante su reconstrucción? Este capítulo funciona a manera de conclusión y contiene las ideas que he podido construir a partir de esa investigación. Expongo cómo el arte puede ser una herramienta para reconstruir el pasado y cómo este proceso es a su vez un proceso educativo que se realiza en colectivo. De este modo el presente texto busca dar respuesta a las preguntas formuladas y al mismo tiempo mostrar cuál fue el recorrido que realicé para la creación de mi proyecto. Puedo decir que es un ejercicio cartográfico para delimitar una serie de ejercicios y acciones en el tiempo y en el espacio.

De este modo, la atención a los sueños dio como resultado un proyecto que inicié en enero del 2010. Por esos días tuve un sueño en el que me veían en el interior del Manicomio General de la Castañeda, el cual se transformó en un detonante creativo que impulsó la búsqueda para conocer un espacio que para mí era desconocido. La actividad onírica se convirtió en una herramienta fundamental para mi trabajo la cual me permite entablar un diálogo entre el pasado, el presente y el futuro.

En el sueño me encontraba en el interior de un espacio desconocido, (no sabía qué hacia allí, ni en qué condiciones me encontraba) deambulaba con otras personas sin poder identificar si eran pacientes, visitantes o empleados. Esta sensación de incertidumbre sobre el papel que tenía en el sueño generó en mí el interés por reconstruir un fragmento de la historia del manicomio: la evacuación de sus pacientes y su demolición. El sueño es el siguiente:

Me encuentro caminando con dos personas por un pasillo, mientras van señalando distintos objetos que aparecen en nuestro camino: sillas, focos, el techo, etc. Yo miraba con atención cada objeto, sin embargo, comenzaba a inquietarme al darme cuenta de que iba vestido igual a mis acompañantes, además, no sabía en qué lugar estaba. De improviso al fondo del pasillo aparecía la silueta de una mujer. Esta mujer parecía una sombra con el cabello desalineado sobre la cara. Con el dedo de su mano dibujaba una puerta sobre el muro y la atravesaba, lo que me hacía sentir un gran escalofrío porque no sabía si estas personas estaban vivas o muertas. Fue en ese instante que salía corriendo de ahí a través de los pasillos hasta un pórtico con una gran escalinata de piedra. Al bajar por esta escalinata me percataba de que este lugar era precisamente el Manicomio General de La Castañeda (ya que la escalinata era la misma imagen que tenía en la portada el disco *Servicios Generales II* de la banda de rock La Castañeda).

Mientras bajaba estas escalinatas al mismo tiempo subía un grupo de personas y reconocía a un “médico” entre el grupo ya que traía puesta una bata blanca y le gritaba: “¡Doctor, doctor, por favor ayúdeme porque no sé qué pasa, no sé qué está sucediendo!”. Este hombre no me escuchaba en ese instante y seguía subiendo la escalinata hasta llegar al pórtico. Al llegar ahí se detenía y regresaba hacia mí, bajaba la escalinata, se acercaba, me tocaba el hombro y me decía: “Oye, qué buena pregunta me acabas de hacer. Es la misma pregunta que me hicieron mis hijos hoy”. Y me preguntaba: “¿Por qué crees tú que yo puedo ayudarte a ti?” Y en ese instante me desperté.

Ciudad de México, enero de 2010.

Este sueño me causó una gran inquietud. Conforme pasaron los días las imágenes del sueño fueron recurrentes. Mi maestro me alentó para indagar más sobre estas imágenes y proponer un proyecto de investigación. De este modo dio inicio un proyecto sobre un espacio del cual yo no sabía nada y que me era completamente ajeno. Esta investigación a su vez fue la materia prima para realizar una serie de piezas en las que intento reflexionar sobre las distintas maneras de la construcción de la memoria tanto personal como colectiva. Conocer el pasado del manicomio de la Castañeda representó para mí un gran reto ya que al principio la idea de conocer más sobre la historia de este lugar me atemorizó, sin embargo, realizar un proyecto sobre el manicomio me obligó a enfrentar este temor. El primer ejercicio que realicé fue transcribir mi sueño y posteriormente con el texto ejecuté una serie de dibujos Figura 2.

Figura 2

Sueño



Nota. Tinta sobre papel, 21 x 21 cm c/u. Serie de dibujos realizados a partir de un sueño en el que me veo en el interior del antiguo manicomio de la Ciudad de México (Rodríguez, 2012)

Esta serie representa las imágenes más intensas que recuerdo y las ejecuté en tinta china sobre papel. Después concentré mis esfuerzos en reunir la mayor cantidad de información sobre la historia del manicomio ya que pude identificar la escalinata gracias a que ésta es la misma que aparece en la portada del disco de la banda de rock La Castañeda titulado: Servicios Generales II producido por BMG/Culebra en el año de 1993. (M., s.f.).

Con este único indicio comencé la investigación. Mi primer movimiento fue realizar una búsqueda de información sobre el manicomio. Los datos que más llamaron mi atención fueron las fechas de fundación y de clausura del espacio. “El 1 de septiembre de 1910 fue la fecha de inauguración del manicomio a cargo de Porfirio Díaz” (Molina, 2017, pág. 13). También llamó

mi atención el hecho de que Díaz le diera una gran relevancia a este evento ya que fue el primer acto con el que se celebró el Centenario de la Independencia de México. En cuanto al cierre del manicomio Gustavo Díaz Ordaz lo mandó cerrar a pocos días de inaugurar las olimpiadas. El cierre de actividades fue el viernes 28 de junio de 1968 y el programa de evacuación del manicomio fue una operación militar llamada “Operación Castañeda” (Molina, 2017, pág. 27).

Conforme fui reuniendo más detalles sobre este espacio pude plantear una primera propuesta para el proyecto. Las fechas me parecieron de un gran valor simbólico, ya que tanto Porfirio Díaz como Díaz Ordaz prácticamente argumentaron las mismas ideas para sustituir los hospitales psiquiátricos de su tiempo: mejorar el servicio médico de los enfermos mentales y modernizar las instalaciones (Molina, 2009). De este modo propuse como proyecto reconstruir los últimos días del manicomio de la Castañeda y el título que utilicé lo retomé del cuento de Borges *Las Ruinas Circulares*¹. La primera tesis que argumenté fue que el cierre y evacuación del manicomio fue una “limpieza social”, debido a que todos los países tendrían los ojos sobre México, pues en ese mismo año sería la olimpiada, sin embargo, conforme fui investigando más pude concluir que no era así. La demolición y cierre de este espacio respondió más a otro tipo de motivación, es decir, a la corrupción, los terrenos fueron fraccionados y vendidos para construir grandes unidades habitacionales.

¹ En el caso del texto de Borges su influencia en mi proyecto es significativa ya que identifiqué elementos como el uso de los sueños y el uso del espacio-tiempo como estructura circular, como detonadores creativos para mis piezas. Así la idea de los sueños como herramienta de investigación, la retomo principalmente de mi lectura de la obra de Jorge Luis Borges, la cual considero un prototipo de obra que aspiro construir. Originalmente mi proyecto tuvo como nombre “Las Ruinas Circulares” título que retomo del célebre cuento de Borges recopilado en el libro *Ficciones* editado en Buenos Aires en 1954. El eje argumentativo del cuento es la historia de un hombre que tiene el propósito de soñar con otro hombre: “soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma” (p. 62). En dicho texto Borges recurre a una estructura narrativa circular que utiliza en varios textos donde los sueños son la materia principal de la historia. Igualmente en mi proyecto un sueño es la materia prima para elaborar posteriormente una serie de piezas sobre un espacio desaparecido el Manicomio General de La Castañeda.

Algunos de los médicos que entrevisté refieren que no era necesario demoler el conjunto arquitectónico ya que se podía restaurar y renovar como el caso de los hospitales psiquiátricos en París que siendo más antiguos siguen operando hasta nuestros días, como el caso del célebre manicomio Charenton fundado en el siglo XVII. Con respecto a reconstruir los últimos días de La Castañeda, el proyecto se amplió más allá de estos eventos y fue tomando su propia dinámica conforme fui conociendo más personas vinculadas a este espacio y abandoné la idea de reconstruir un solo evento. De este modo puedo afirmar que la investigación que realicé se asemeja a una deriva situacionista, donde los datos aportados me fueron llevando de un punto a otro sin una dirección preestablecida.

Esta deriva me llevó a adoptar el dibujo como base de mi investigación ya que es una disciplina que me permite explorar conceptos complejos como la memoria y el olvido. Un ejemplo de esto es la segunda serie que realicé, la cual corresponde a la descripción de un día de trabajo que relató en entrevista Olivia Martínez Rojas, quien en 1964 era pasante de psicología clínica en el pabellón de mujeres en el Manicomio General de La Castañeda.

En esta narración Olivia nos describe las actividades que realizaba en su trabajo. Desde su llegada por la mañana para alistarse a su clase, posteriormente atender a las pacientes durante el día y finalmente el aseo y limpieza del pabellón. Olivia hizo mucho énfasis en su horario de salida, pues era cuando los pacientes se alistaban para comer y el olor de la comida en malas condiciones que consumían los pacientes le producía náuseas y no lo toleraba.

Figura 3

Pabellón de mujeres



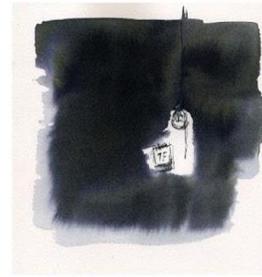
"... y en honor yo lo que trabajaba era de estar ahí el más tiempo posible en la mañana y ya a la hora de la comida me salía por que el olor de la comida era como olor a grasa con lo húmedo y todo... entonces a mí me daban risueños (de olor a comida) el olor de la comida con lo húmedo y el olor del pabellón ¿no? como a caca a huevo... ¿no? [claro] yo decía yo me voy porque séo aquí yo sé que me pase a la hora de la comida yo comía y ya me iba a la casa para después poder hacer más cosas o ir a clases o lo que tenía que hacer".



"... era poco el personal y además los médicos que iban pues también eran estudiantes de la Universidad pero ellos eran más adelantados y ellos tenían también... ahí algunas clases que ellos mismos daban a otros estudiantes de medicina o de psiquiatría, había aulas adentro del mismo pabellón para que los médicos les dieran clases a los otros médicos que iban para practicar".



"A esa hora si podíamos hablar con el doctor él nos daba nuestras dudas era muy buen médico porque además él decía que cualquier duda fuera la que fuera aun cuando fuera la más tonta era mejor que la preguntáramos para no seguir con dudas entonces teníamos la confianza siempre de preguntarle a él el todo lo que se nos ocurría... y ahí... ya empezábamos a ver a los pacientes que nos tocaba ver ¿sí? y eso quería decir que nosotros teníamos siempre la prohibición de tener si es que algún paciente se ponía agresivo alguna paciente se ponía agresiva".



"Bueno yo ahí el maestro Agustín Caso nos daba clase a la primera hora que llegábamos en la mañana a las 10 de la mañana, dos veces a la semana. Él nos reunía a médicos como a psicólogos y nos daba clase sobre pues lo que pasaba en el pabellón y los problemas que se presentaban. Como debero uno como profesora comportarse en el pabellón... por que nosotros estábamos aprendiendo pues a todo tipo de cosas porque había todo tipo de pacientes [ah] mujeres por que acá entonces que era el pabellón de mujeres".



"... tuvimos muchas experiencias ahí en términos de que el psicólogo cuando llegaba el olor a humedad era el que más impactaba [el olor] porque precisamente esos muros y todo hacían que la humedad se sintiera más ¿no? y luego pues cuando estaban sacaban los cochinos a ventilar los ponían en el patio para que se secaran porque luego la salían resultaban que ellos que resultó que los pacientes tenían en la noche accidentes ¿no? de la pipi o de la popo entonces limpiaban y se ponían a ventilar los cochinos las de cuenta como recargados sobre la pared del patio y entonces ahí se ventilaban".



"Yo tenía que entrevistar a las enfermas, poner las notas en los expedientes de como estaban, que les pasaba, si habían tomado su medicamento. Básicamente les oía las quejas que tenían yo las tenía que anotar en el expediente ¿sí? entonces básicamente lo que hacía el doctor Caso era que nosotros le dábamos atención a los pacientes, no tanto dar ni un diagnóstico ni un tratamiento, estábamos ahí básicamente como escuchas, para escuchar y aprender".



"... ahí mira había hasta donde yo sé, estaba la parte de la dirección de la Castañeda, unas oficinas que eran prácticamente como administrativas ¿no? [ah] después estaba el pabellón de hombres, estaba el pabellón de mujeres, estaba el pabellón de agudos... [agudos] había había había un pabellón de jóvenes pero yo nunca fui ahí porque era muy grande y era un lugar muy padre... muy padre si no más allá porque el lugar estaba lleno de árboles y los salos los pabellones estaban hechos pues con paredes muy gruesas muy hecho al estilo del tiempo de Díaz ¿no? por que fue Porfirio Díaz quien le mandó hacer. Porfiriano era el hospital".



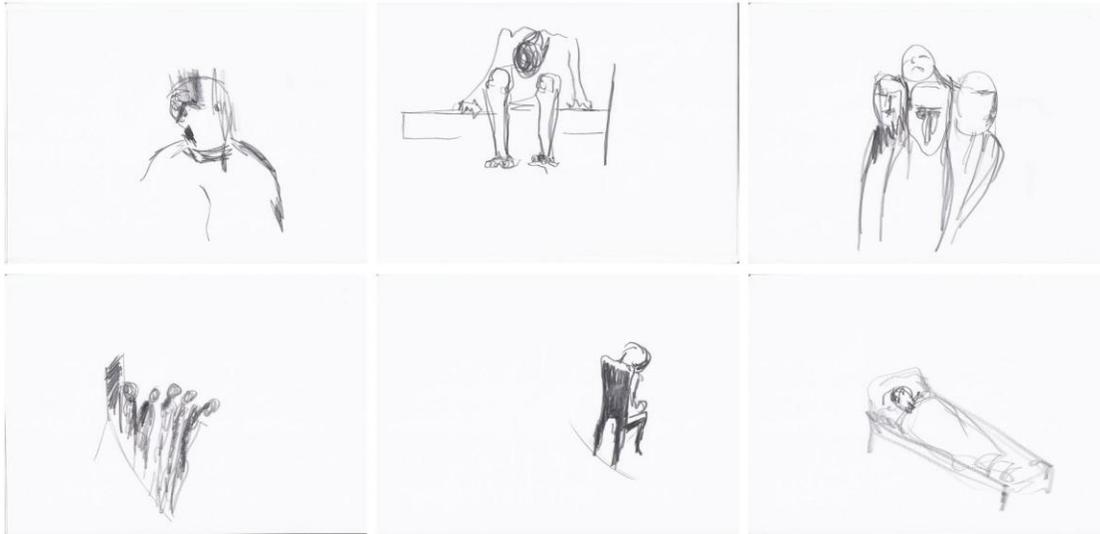
"... me acordó muy bien que había una señora que era muy alta pelirroja y decía con esta señora si hay que tener cuidado porque ella no quiere ser agresiva pero de repente se levanta se pone amenazadora entonces tú tienes que ser lo que haga sentir a la señora que tu no tienes miedo y que tú tienes el control ¿sí? entonces era muy impactante por que al escribirlo que teníamos no era como los escritos: que tienen ahora eran escritos de tamaño grueso angostitos ¿no? donde cabían casi dos hojas papel. Carta entonces lo queraban muy limpia del paciente entonces tú estabas escribiendo la paciente estaba del otro lado si se levantaba parecía que se te venía encima [claro] ¿no? y era muy alta y era pelirroja".

Nota. Los dibujos miden 21 x 28 cm c/u y están realizados en tinta sobre papel. Esta serie de dibujos obtuvo una mención honorífica en X Biental FEMSA Monterrey 2012 (Rodríguez, 2012)

La tercera serie de dibujos está conformada por 100 dibujos ejecutados en grafito en el interior del Hospital Psiquiátrico Dr. Samuel Ramírez Moreno. Como parte de mi investigación visité en varias ocasiones este hospital donde fueron reubicados los pacientes de la Castañeda en 1968 en lo que se conoció como Operación Castañeda. En la actualidad son muy pocos los pacientes reubicados que aun sobreviven. Esta serie la ejecuté al realizar un registro de audio en los pabellones del hospital la cual también sirvió como base para una serie de piezas sonoras que realicé en colaboración con el músico Emilio Hinojosa Carrión Figura 4.

Figura 4

Operación Castañeda



Nota. Serie de 100 dibujos realizados en el interior del Hospital Psiquiátrico “Dr. Samuel Ramírez Moreno”. Grafito sobre papel 21 x 28 cm c/u (Rodríguez, 2012)

Los dibujos muestran el recorrido por los diferentes pabellones que tuvimos que visitar para realizar los registros de audio. En ellos podemos ver a algunos de los pacientes en sus actividades cotidianas. Los dibujos son un apunte rápido que puede realizar en nuestra visita ya que estaban prohibidas las cámaras tanto de foto como de vídeo y el único registro visual que pude realizar fueron estos dibujos.

La cuarta serie de dibujos está basada en las entrevistas que realicé a los médicos que trabajaron en el manicomio y que pude realizar en el mes de agosto de 2013. La primera entrevista corresponde al Dr. Emilio Julio Muñoz Martínez y fue realizada el 8 de agosto del 2013 en su cubículo en el CINVESTAV (Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional). En la entrevista el doctor cuenta su trabajo en el célebre

pabellón piloto y su experiencia de trabajo con el Dr. Dionicio Nieto quien lo marcaría en su trabajo como neurólogo Figura 5.

Figura 5

Sin Título



Nota. Serie de dibujos realizados a partir de la descripción de un día de trabajo de los médicos residentes en el manicomio. Tinta sobre sobre papel arroz, 135 x 36 cm c/u (Rodríguez, 2012)

La segunda entrevista corresponde al Dr. Oscar Humberto Saldaña Hernández (psicoterapeuta) y fue realizada el 20 de agosto de 2013 en su consultorio de la colonia del Valle. La entrevista fue muy amena y se centró en su trabajo en el pabellón central como jefe de servicio del pabellón hasta su traslado al Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino Álvarez en 1968 Figura 6.

Figura 6

Sin título



Nota. Serie de dibujos realizados a partir de la descripción de un día de trabajo de los médicos residentes en el manicomio. Tinta sobre sobre papel arroz, 135 x 36 cm c/u (Rodríguez, 2012)

La tercera entrevista corresponde al Dr. Adolfo Calatayud Morales realizada el jueves 22 de agosto de 2013, en su consultorio en la calle de Frontera en la colonia Juárez. El Dr. Calatayud trabajó en los años sesenta en el manicomio y su relato se centra en la Operación Castañeda ya que él fue el encargado de planificar el traslado de los pacientes a los distintos lugares donde se reubicarían Figura 7.

Figura 7

Sin titulo



Nota. Serie de dibujos realizados a partir de la descripción de un día de trabajo de los médicos residentes en el manicomio. Tinta sobre sobre papel arroz, 135 x 36 cm c/u (Rodríguez, 2012)

Esta serie de dibujos son un ejercicio de interpretación donde busco traducir las imágenes mentales que me produjeron los relatos en imágenes gráficas. Es un proceso donde me transformo en un filtro entre el recuerdo del entrevistado y la imagen final del dibujo. Cada pieza de la serie mide 135 x 36 cm y los realicé fueron posteriormente a las entrevistas ya que tenía que viajar a la Universidad de São Paulo (USP) para realizar una estancia de investigación en la Escuela de Artes y Comunicación (ECA).

En Brasil ejecuté esta serie buscando utilizar materiales locales y que fueran fácilmente transportables para mi regreso. Estos materiales fueron papel arroz y tintas japonesas en barra que pude encontrar en el barrio Liberdade de São Paulo. Este barrio es el lugar donde se concentra la mayor cantidad de migrantes japoneses en Brasil siendo la minoría más numerosa en el país. Cabe señalar que estos dibujos estuvieron fuertemente influenciados por mi visita al complejo psiquiátrico de Juqueri en São Paulo el cual es de la misma época que La Castañeda.

Instalaciones:

La idea que se manifiesta cuando trato de visualizar ¿qué es la memoria? es la de una polifonía, es decir, un tipo de textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces. Bajo esta idea es que realicé varias piezas. La primera titulada *Polifonía* fue el resultado de mi trabajo de investigación en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud ubicado en la calle de Donceles No. 39 en el centro de la ciudad. Ahí consulté los expedientes de los pacientes en el fondo Manicomio General, iniciando con los últimos ingresos en el año de 1968, sin embargo, estos archivos no se encontraban completos debido a que, en el momento de trasladar a los pacientes a las nuevas instalaciones, también fueron reubicados dichos documentos y se encuentran perdidos.

De este modo cambié el enfoque y reinicié la búsqueda de información a partir de los expedientes más antiguos los cuales comprenden entre los años de 1910 a 1913. En estos archivos, más completos, aparecen el registro fotográfico de cada paciente, así como un reporte general donde se describe la apariencia física, sus antecedentes clínicos y en algunos casos una breve biografía escrita por ellos mismos. En estos expedientes o legajos están formados por cientos de folios como lo describe el Dr. Andrés Ríos Molina:

Algunos contienen cientos de páginas con diversos documentos que van desde descripciones clínicas, transcripciones de entrevistas, exámenes de laboratorio, seguimiento de los tratamientos, informes sobre la evolución del paciente, correspondencia entre la familia y las

directivas de la institución y, en algunas ocasiones, encontramos cartas escritas por los mismos pacientes” (Molina, 2017, pág. 13)

En estos legajos se puede leer la historia de vida de los pacientes y se complementan con actas notariales y actas sobre juicios de interdicción. A partir de esta información fui explorando en los archivos aquellas historias de vida que me parecieron más interesantes tanto por la cantidad de información disponible como aquellos casos donde pude hallar textos que los mismos pacientes habían escrito, entre ellos: autobiografías, fotografías, cartas a parientes y amigos, escritos como poemas o ensayos etc. Es así como en esta búsqueda de información pude recuperar seis expedientes completos de seis personas distintas. Como parte de mi investigación transcribí parte de estos documentos ya que me encontraba limitado por el reglamento de archivos que me impedía en ese momento fotografiar o escanear los documentos. Entre los documentos que transcribí había cartas escritas por los pacientes. Estas cartas son correspondencia personal que iban dirigidas a algún familiar pero que no fueron enviadas y permanecieron archivadas cerca de 100 años.

Un evento que es pertinente mencionar es el concerniente al reglamento vigente en ese momento sobre la nueva Ley de archivos a nivel nacional, el cual impedía consultar archivos históricos después de 1942 en sus artículos treinta y veintisiete², por lo tanto, no se podía

² **Artículo 30.** El Instituto o la autoridad equivalente en los sujetos obligados distintos al Poder Ejecutivo Federal podrán determinar procedente el acceso a información confidencial con valor histórico cuando:

I. Se solicite para una investigación o estudio que se considere relevante para el país, siempre que el mismo no se pueda realizar sin el acceso a la información confidencial, y el investigador o la persona que realice el estudio quede obligado por escrito a no divulgar la información confidencial, ni ninguna que pueda hacer identificable a su titular;

II. El interés público en el acceso sea mayor a cualquier invasión a la privacidad que pueda resultar de dicho acceso;

III. El acceso beneficie de manera clara y evidente al titular de la información confidencial; y

IV. Sea solicitada por un biógrafo autorizado por el titular de la información confidencial.

Artículo 27. La información clasificada como confidencial con fundamento en la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental, respecto de la cual se haya determinado su conservación permanente por tener valor histórico, conservará tal carácter por un plazo de 30 años a partir de la fecha de creación del documento que la contenga, o bien de 70 años tratándose de datos personales que afecten a la esfera más íntima

fotografiar ni escanear ningún documento y para consultarlos fue necesario un permiso donde se mencionó que la búsqueda de los expedientes formaba parte de una investigación académica del posgrado en la UNAM-FAD. Como resultado, la única manera de comunicar la experiencia vivida por estas personas era transcribir estas cartas omitiendo posteriormente aquellos datos que pudieran identificarlos para no transgredir el reglamento vigente.

Con esta información formulé una pieza para ser presentada en la exposición *El incesante ciclo entre idea y acción*, como parte de las actividades del programa Arte Actual Bancomer-MACG, en su segunda edición en el ciclo 2010-2012, en el cual los becarios debían exponer los resultados de los proyectos seleccionados. Propuse dos instalaciones transitables y una video proyección para esta exposición, así como la maqueta del manicomio que realicé para dicho evento.

La primera instalación que propuse está basada en la idea de la polifonía que generan los archivos, es decir, las múltiples voces que están reunidas en un mismo expediente. Bajo esta idea formulé una pieza transitable con las cartas que había transcrito. En total eran seis cartas, tres de hombres y tres de mujeres. La idea principal era construir un pasillo similar al que había visto en mi sueño y hacer una metáfora de las voces que han permanecido emparedadas.

La instalación está conformada por seis grabaciones estéreo en formato WAV que se reproducen en seis DVD independientes. Estas grabaciones se reproducen dentro de los muros y es necesario apoyar los oídos para escuchar las seis cartas escritas por los enfermos, transcritas a mano y posteriormente leídas y grabadas por actores profesionales. El espacio

de su titular o cuya utilización indebida pueda dar origen a discriminación o conlleve un riesgo grave para éste. Estos documentos se identificarán como históricos confidenciales.

Los documentos históricos confidenciales permanecerán en el archivo de concentración de los sujetos obligados por el plazo previsto en el párrafo anterior. Una vez cumplido dicho plazo, dichos documentos deberán ser transferidos al Archivo General de la Nación o archivo histórico correspondiente, y no podrán ser clasificados en términos de la Ley Federal de Transparencia y Acceso a la Información Pública Gubernamental.

-LEY FEDERAL DE ARCHIVOS, FELIPE DE JESÚS CALDERÓN HINOJOSA, DOF: 23/enero/2012, pág. 1

está conformado por dos muros de 3 m de ancho por 3 m de largo y una profundidad de 12 m
construidos en tablaroca. La propuesta de la instalación se pensó para ser emplazada en un
espacio específico, en este caso el Museo de Arte Carrillo Gil. La exposición mostraba los
trabajos de los becarios y se repartió el material producido en dos pisos del museo Figura 8 y 9.

Figura 8

Polifonía

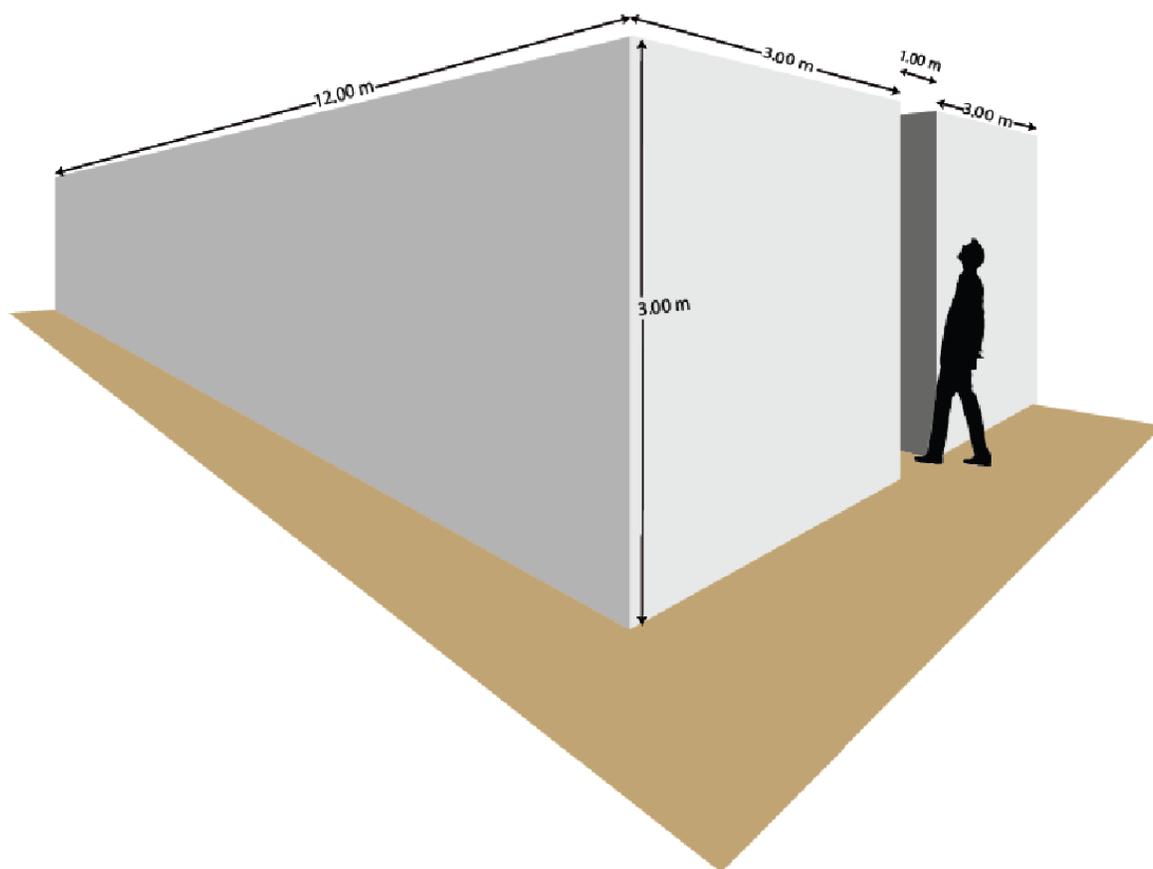


Figura 9

Polifonía



Nota. Instalación Sonora Pasillo con 6 grabaciones en audio de algunas cartas escritas por pacientes del Manicomio General de la Castañeda. Medidas variables (Rodríguez, 2012).

Un aspecto importante de esta pieza fue la impresión que tuve al leer las cartas no solo por su contenido sino por su forma. La caligrafía me pareció de gran belleza. Los textos fueron escritos en letra cursiva con plumilla y a veces con lápiz. Estos textos los transcribí directamente a mano y posteriormente realicé una transcripción hecha a máquina. Para esto solicité el servicio de uno de los escritorios públicos de la Plaza de Santo Domingo, sin embargo, no todas las cartas fueron pasadas a máquina, pero todas fueron transcritas a un documento de Word, para su mejor manejo. Los colaboradores que prestaron su voz para la pieza fueron:

- Maricela Peñalosa, actriz de teatro y cine es la voz de Esperanza.
- Luis Mario Moncada, actor y dramaturgo es la voz de Aguirre.
- Humberto Solórzano, actor de doblaje y teatro es la voz de Romualdo
- María Lara, actriz de teatro es la voz de Concepción
- Adriana Portillo, actriz de teatro es la voz de María Teresa
- Luis Fernando Zárate, actor de teatro es la voz de Alberto

Consideré importante para la pieza que fueran actores profesionales quienes leyeran las cartas para obtener la interpretación necesaria de acuerdo con cada autor. Las cartas fueron grabadas en el estudio del músico y compositor Emilio Hinojosa Carrión, quien posteriormente se volvería colaborador de otras piezas.

La pieza fue presentada en el marco de la exposición El Incesante Ciclo entre Idea y Acción, Museo de Arte Carrillo Gil México en el 2012 y posteriormente en una versión en inglés en la exposición *México: Inside Out. Themes in art since 1990*, Modern Art Museum Fort Worth, Texas. La traducción de las cartas estuvo a cargo de Carla Luyando y actualmente está traducción es la materia de su tesis de licenciatura de la carrera de letras inglesas en la carrera de Lenguas y Literaturas Modernas Inglesas en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM titulada *Correspondencia interrumpida: traducción de cartas de pacientes de La Castañeda*.

Los colaboradores en la versión en inglés fueron:

- Michael William Parker Stainback, traductor, periodista y editor es la voz de Aguirre
- Alexei Beteta, es la voz de Romualdo
- Tanya Huntington, poeta y artista plástica es la voz de Concepción
- Tania Patricia Negrete Sansores es la voz de María Teresa
- Laura Emilia Pacheco, escritora y traductora es la voz de Esperanza
- Luis Fernando Zárate, actor de teatro es la voz de Alberto

A continuación, se presentan las cartas transcritas en español

Carta 1 María Teresa (1912)³

Mixcoac Manicomio General Departamento de tranquilas B

Sr. Dr. Guillermo

1a. Rivera de San Cosme No. 4

Muy querido memito:

Con mucho gusto te escribo estos renglones para saludarte cariñosamente y ponerte en conocimiento que ya estoy enteramente bien que vengas, a hablar con el Sr. Palacios y con el Dr. Martínez para que ya me lleves, pues no te imaginas lo que estoy sufriendo aquí separada de ti y de mi mamá Chabelita y sin ver a mis tíos a quienes quiero tanto, hace largos 2 años y 6 meses que estoy en este establecimiento en una pieza sin amueblar, pues les escribí a mis tíos diciéndoles que me mandaran los muebles de mi recámara que tengo en Morelia y que son un obsequio y recuerdo de mi papá y no me han mandado nada. Así es que estoy pasando muchas incomodidades en este sentido. También tengo otros negocios de interés con mi tío y con tal motivo deseo ir a Morelia a arreglarlos. Si tú por tus ocupaciones no puedes personalmente llevarme, arréglame quien me acompañe como la otra vez, pero sácame ya de aquí.

Estoy sentida contigo porque sé que te andas paseando y dando mucho gusto con una señora Guadalupe y como debes comprender perfectamente, esto es una ofensa para mí. Además, hace bastante tiempo que no vienes a verme y esto también me tiene disgustada, pues me ocasionas grandes perjuicios con tu ausencia y tu ingrata conducta, en cambio de mi fidelidad y mi grande cariño por ti. Así es que te repito una y mil veces que si ya no me tienes el cariño que antes me tenías, me dejes en completa libertad para volver a Morelia con mis tíos o a Guanajuato con mi mamá y contraer un nuevo matrimonio que cicatrice la herida que me haces con tu olvido e indiferencia.

³ Caja 6, Expediente 15, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

Otro de los motivos porque no estoy contenta aquí es porque hay algunas personas de la clase media muy mal educadas y que molestan mucho. Además aquí no enseñan pintura ni piano y estoy perdiendo el tiempo, pues allá en Morelia me daba clase Nacho Mier y todo lo he olvidado.

Hazme favor de que me manden ropa de invierno un abrigo de invierno y un corsé P.D. número 56, una cajita de horquillas, una de polvo con su perfume un cepillo de dientes y dentífrico y unos choclos vayo obscuro marca 2d.

Con saludos para Concha y tu apreciable familia, recibe mi cariño.

María Teresa

Noviembre 2 de 1912

P.D.

Si no me sacas pronto me enojo contigo.

Carta 2 Concepción (1911)⁴

México diciembre 9 de 1911

Chihuahua.

Mi inolvidable esposo:

Después de saludarte con el mismo cariño de siempre te escribo estas letras para saber cómo estás en unión de mis hijos y toda la familia. Yo he estado un poco enferma del estómago hace algunos meses en estos días me han puesto la sonda para ver si me recobro un poco del estado en que me encuentro. No te había escrito más antes porque no me lo habían permitido hasta ahora que me dieron permiso para que te avise como me encuentro si gustas pasar para acá a verme unos días yo tendré mucho gusto en verte y saludarte y así poder estar contigo porque comprendo que cada día es peor mi situación y un imposible el poder aliviarme de lo que sufro solamente tú y mis hijos me podrán quitar el enfado en que vivo sin ninguna distracción ni quien me de conformidad para poder soportar los días que me paso porque no encuentro aquí quien me comprenda me parece todo mentira no se será un sueño para no volver a despertar, espero que pronto si me lo permiten, que estés listo para venirme a ver y espero que estaré lista para verte y poder estar contigo a gusto sin que nadie nos moleste para mi será el día feliz y el único en los años de mi existencia.

Pepe: te voy a hacer unos encargos para que me los mandes si puedes traerlos tu o mandármelos primero como mejor te parezca son: unas camisetas que están en tu escritorio, un abrigo negro, unas medias en tu ropero y dos blusas de lana una negra y otra colorada un par de zapatos No. 22 1/2 y un rebozo para andar aquí de la tienda un corsé que lo deje en mi ropero.

⁴ Caja 1, Expediente 59, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

Ya sabes la dificultad que tengo para mis encargos aquí no hay de la que necesito pero tú ya sabes cómo me gusta, es mejor de la que me hacen aquí en Chihuahua que la que me compran en México.

Yo no te he mandado nada de aquí porque no he tenido tiempo de salir a la calle desde que estoy aquí, pero si quieres alguna cosa yo te la hare alguna cosa para ti o para mis hijos que te guste.

Dispensa que te moleste tanto pero se me olvidaba encargarte unas medicinas para el estómago son para cuestión del hígado que de las más fuertes o mejores que encuentres, para hacer la digestión. Es de lo que sufro casi desde que estoy aquí. Ahora estoy esperando que me hagan también operación sino me alivio si es que sigo de gravedad yo no lo aseguro lo que si veo es que se me hace incurable y muy difícil la operación pero que se necesita, así para descansar un poco de la pesadez de la cabeza. Infórmate con el doctor para que te avise como sigo.

No te asustes si es que algo me pasa, espero pasar con paciencia el trance y ayudare hasta donde pueda. No te escribo más porque ya me esperan, salúdame a mi mama e hijos que le mando un abrazo que ya tengo ganas de verle. A mis hijos un abrazo y beso a cada uno de ellos y para ti el corazón de tu esposa que verte desea.

Concepción

Me haces el favor de mandar liquidar el pago de la carta y el importe del timbre porque yo no tengo dinero aquí me lo presto la Directora.

Contéstame pronto y dime como te encuentras y muchas cosas que te agraden y que me halaguen a mí.

Tuya Concepción.

Carta 3 María de la Esperanza (1913)⁵

Mixcoac Julio 28 de 1913

Señora M. Luisa

Uruapan

Mamá:

Ya mero no te digo mamá, porque eres tan descuidada conmigo, porque no bienes a verme, a traerme lo que necesito ¿hasta cuándo piensas darme mi libertad? Acuérdate lo que te dijo el Dr. Pérez, el ejercicio, bañadas, leche caliente.

Encierro, encierro no coopera nada a mi salud, ¿o me enterraste viva? Ya me enfadé. No somos dadas a la oración por eso no es monjería, ni tengo vocación para monja, aquí no se reza. Hasta cuando me das mi estado no contrario a mi voluntad. Ya me estoy haciendo vieja, piénsalo bien, quieres que de perico Sancho humilde, es decir pobre para mis ansias de progresar. Está muy bueno, está muy bueno, pronto progresamos. Estoy con el ombligo de fuera, primera en la frente y segunda en la boca, y así sucesivamente. Si no puedes venir por mí ¿Para qué me dejaste? Ya te sentaste con las dos sentaderas en tu casa, aunque yo con mi alivio no está aquí. Te lo juro y rejuro, pero entiéndeme, mis palabras, me oyes, ahoga todo enemigo. Y ven o manda por mí, estoy más domada que contigo o dominada. Quiero más libertad.

Ya deseo ir a misa, a la plaza y así sucesivamente. Solo las empleadas salen a paseo a la calle, las enfermas supuestas nos vemos privadas de una libertad con esta enfermedad.

Mamá en mi casa a donde no voy, dímelo, dímelo. Ya no me cuentes ven pronto, ya no te digo más porque me enfado. Tu hija que verlos desea, tuya y no tuya

B.H.R. Ila no me gusta Bal. Hoy me llamo Maria de la Esperanza Aguilar.

⁵ Caja 95, Expediente 36, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

Carta 4 Romualdo (1913)⁶

"La Castañeda"

Agosto 17 de 1913

Señores Don Salvador y Judit

Mis muy queridos papacitos:

Desearía con toda el alma que me nombraran de tutor a Don Jesús B.

Querido papacito mucho he sentido la carta que le escribió Ud. al Dr. y en la que parece que le da Ud. ilimitada confianza y en la que con respecto a mí, parece que no se atreve Ud. ni aún a aventurar una frase de confianza, con respecto a mi alivio siquiera, ya que no considera bien, lo que me ha abatido, se deja ver que no le inspira ninguna confianza mi salud... y que el Dr. al escribir a Ud. no cumplió con su palabra con respecto a mí, pues me ofreció escribirle a Ud. en el sentido de manifestarle el abandono en que me tenía Rea y en el de que necesitaba yo unas maquinillas para taladrar para que yo aprendiera algo y esto a solicitud mía, para que mientras Ud. dispusiera que me fuera a ésa y pudiera yo ayudarle en algo... verdad que este ofrecimiento me lo hizo hoy 25.

Gracias a Dios el Director y el administrador ya renunciaron o los hicieron renunciar y antes lo había hecho el tristemente célebre Vila. Ahora faltan el Dr. López, el Dr. Ramírez y Morales y con ellos los vigilantes que a propósito han escogido.

¿Dios hará esta justicia? confío en él y en que esto me permitirá alivio y que algún día pueda yo ver a mis amados padres.

Continúo hoy 6 de septiembre:

Hace días estoy impaciente por escribirles pero deseando darles la noticia alentadora de que con respecto a este nuevo Director me parecía bueno, quería confirmar mi esperanza para darles a Uds. la misma con respecto a mi salud y en efecto este director no solamente es

⁶Caja 19, Expediente 3, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

bueno sino parece que bajo su dirección será cuestión de días mi restablecimiento y para que juzguen de él les copio la carta que me dirigió en contestación a una que le puse. Y no les mando la original de la que me dirige por temor de que se extraviara.

Septiembre 2.

Señor Don Romualdo.

Muy señor mío. He leído con todo cuidado la carta que puso Ud. en mis manos el 29 pasado y he tomado nota de todas las quejas que se sirve hacerme. Tengo la convicción de que en lo sucesivo no tendrá Ud. contrariedad ninguna, porque uno de mis empeños principales al hacerme cargo de esta Dirección es dulcificar la vida de los asilados y procurar su completo restablecimiento. ("Reconstrucción de La Historia de La Castañeda A Partir de La Memoria ...") Crea Ud. que deploro lo pasado y esté Ud. seguro de que he de poner todos los medios que estén a mi alcance para que no vuelva a suceder en lo porvenir. Pórtese Ud. bien como la ha hecho hasta ahora y empéñese en su mejoramiento. Recuerdo a Ud. que la correspondencia de los asilados debe pasar siempre por manos del Médico del pabellón respectivo. Me ofrezco su amigo y atto. S.S.H. Gutiérrez.

Queridos papacitos: este nuevo director a más de esta carta en que se ve que es leal porque no tiene miedo de dejar un documento en mis manos en que bajo su firma acredita que he observado buena conducta y en que confiesa que deplora lo pasado y aún me ofrece que esto no volverá a suceder....y esto después de haber leído mi carta con todo cuidado.

Oh queridos papacitos decía a Uds. que este Director a más de esta carta que respira lealtad y buena intención es un dulce al trato.

Ahora sí creo que mí restablecimiento será pronto, pronto tendré el gusto de abrazarlos.

Continúo hoy 7:

Pues ayer suspendí por ser cerca de las diez de la noche. Hoy al medio día recibí la cartita de mi mamá y Cora de fecha 4 del presente, no sé porque mi mamá no me acusa recibo de mis

últimas cuatro cartas, en la última les hablaba y les dirigía una cartita a la luz en que les suplicaba yo les dijera la verdad sobre si realmente le había yo sacado la pistola o si lo había dicho por una simple cólera, pues esta versión la ha aprovechado cobardemente el Dr. López. Díganme si recibieron la carta en que les decía yo que Orsué había confesado sus culpas, comenzando por confesar algunas cosas y por negar otras, pero que al eslabonarse, no pudo coordinar y cayó en enredos que ni él mismo se explicaba y entonces confesó.

Díganme si recibieron esa carta para no tratar ya de tan enojoso asunto. Son cuatro creo las que les he dirigido después de la ida de Orsué.

Diré a Ud. que hablé con el nuevo Director después de mandarme su carta y le dije que sentía yo el caso en que me oponía a que el Dr. López viera mi correspondencia, pues Sr. le dije, ya Ud. sabe que me puso la camisa de fuerza por la mayor injusticia, porque pedí cambio de médico y Sr. le dije es un ultraje este y además ya ve Ud. que con este tratamiento ha interrumpido mi salud. Yo me contestó le hice esta advertencia deseando que llegara a un acuerdo pero realmente me agregó en su ultraje injustificado y a más le agregue yo, no es posible que yo tenga fe en el Dr. López, porque como él ya me conoce debe saber que no lo olvidaré nunca.

Continúo hoy 8:

Y que si algún día puedo le pediré la debida satisfacción y le agradeceré que estaba yo escribiéndole una carta explicándole esto, bueno me dijo muy amable también que no la había contestado y tengo fe en que cambiara al médico sin embargo de que soy tan tonto que hoy di parte al Dr. de que vigilante había robado el reloj a un enfermo en vez de decírselo al Director. Pues lo que me saqué fue echarme al vigilante y el enfermero encima, pues natural era que el Dr. no hiciera gran caso y si bien quito el reloj quedaron alzados, lo que no habría sucedido si me dirijo al Director.

Continúo hoy 9:

A Dios gracias recibí la visita de mi mamá y confió en que irán aclarándose y aliviándose las cosas y ya creo necesario concluir y ya que a Ud. Papacito no me ha sido posible abrazarlo como a mi mamá, reciba Ud. el más efusivo y se despide su hijo que B. sus M.

Romualdo

Nota: Este director tan pronto como vino mi mamá no anduvo con preparativos para que yo no me enfermara como el otro canalla iba a venir Ud. y vino Orsué.

Como ya dije a Ud. escribí otra carta al Director protestando porque no pasara mi correspondencia por manos del Dr. López y momentos antes de venir hoy a ver a mi mamá recibí su contestación en las siguientes términos.

En contestación a la carta de fecha 2 del presente autorizo a Ud. para que escriba a su familia siempre y únicamente cuando sus cartas pasen por manos de esta dirección , asegurando a Ud. que las contestaciones que lleguen las pondré en manos de Ud. inmediatamente.

Le reitero mis consideraciones.

El director H. Gutiérrez

Carta 5 Alberto (1923)⁷

EL SUEÑO DE UN LOCO

A mi calabozo de loco peligroso en el Pabellón de Excitados, me llegó un periódico cubriendo un obsequio que me hiciera gentil y graciosa señorita, empleada del manicomio, profesora de anormales, joyita de virtud, corazón de oro y prototipo de los ángeles en la tierra.

Solo así pude darme cuenta de lo que pasa actualmente entre Francia y Alemania. En la noche me dormí impresionado fuertemente por este actuar de Humanos Cuerdos, no sin haber mirado antes con los ojos de mi imaginación a Rusia queriendo orientar sus destinos con Brújula Bolchevique, a Italia con faro Fascista a Inglaterra con diplomacia hábil, talentosa pero de pésimos resultados para las demás Naciones, en fin, a los pueblos todos de la Tierra, locos, muy locos, enfermos de parálisis espiritual progresiva, con delirios de grandeza, de dominio, de ambición de orgullo, de destrucción y con hambre y sed de bienestar, que los impulsa a botar sus naves, a ríos de odios y rencores, cuyas impetuosas corrientes tienen vida por la sangre de los pueblos y el llanto de la razón. Estas consideraciones y otras más me hicieron soñar que vagaba solo en suelo Francés, sin encontrar amigos ni caras conocidas. De pronto, sin saber cómo, me encontraba en medio de un inmenso gentío que se arremolinaba nervioso y entusiasta en torno a un hombre joven, arrogante, de larga melena y con ojos azules que irradiaban luz, cuando con voz clara, fuerte, sugestiva e impresionante decía a sus oyentes: Francia, la graciosa, querida, respetable, admirable, idealista, risueña, graciosa, espiritual, la progresista Francia, ha merecido que en el orbe se le llame cerebro del mundo y antorcha de la civilización. Lo que actualmente hacemos los Franceses en Alemania y contra Alemania, desdice bellísimo concepto que se tiene de nosotros. Dejaremos a nuestra patria sin irradiaciones de luz, apagaremos la antorcha que alumbró senderos de tierra prometida si

⁷ Caja 25, Expediente 97, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

permitimos los Franceses que nuestras bayonetas nos causen odios y rencores en el Ruhr. Los gobernantes son puestos por los pueblos para que estos hagan su voluntad, cuando esta gire dentro de los códigos de humanidad, equidad y amor, meciéndose risueña en indestructibles principios de moralidad. Iremos, pues a decirles a los que nos gobiernan que no queremos la ocupación del Ruhr, que den a los Alemanes ocasión de mostrar al mundo sus vigorosos sentimientos de honor, que si no puede pagarnos por ahora, lo haga más tarde por su propia voluntad cuando sus condiciones económicas se lo permitan y que para ello cuente con nuestra ayuda; que queremos amar a ser amados porque solo merecen el concepto de humanos los que sepamos amar a los otros como a nosotros mismos; que no queremos ya que en guerras destructoras, cual más innobles, se derrame sangre humana, que queremos, un fin, los Franceses, que el mundo entero siga nuestro ejemplo. El efecto que hacían las palabras del orador era mágico. Todos pensaban como él. Todos sentían como él. Hablaba con la pobreza de lenguaje con que estoy narrando mi sueño; hablaba con lenguaje que encuadraba en todas las Almas, mostrando un bellissimo concepto, el infinito de la fraternidad humana nacido en suelo Francés. Las multitudes guiadas por el orador de mi sueño se dirigían al Palacio de Versalles, a exponer su voluntad. Asomaba por un balcón el Presidente de la República Francesa. Escuchaba conmovido y risueño el deseo de su pueblo. Daba órdenes a un ministro que a su lado acariciaba a los manifestantes con miradas de admiración y desapareció y reapareció enseguida acompañado del Tigre de Versalles, que se presentó con los documentos que comprometían a Alemania con Francia diciendo: ¡¡¡Francia!!! Hágase tu voluntad cuando ésta sea, como ahora, un arpegio sublime de fraternidad, una exhalación de los perfumes de tu espíritu cristiano. ¡Perfuma al Mundo! Canta con el melodioso ritmo de los hechos buenos y debidos el "Padre nuestro que estás en los Cielos" y quedad como siempre en la vanguardia de la civilización y progreso. Enseguida, sereno y sublime, rompía los documentos que acreditaban la deuda Alemana y ... llorando de placer a la vez que su pueblo, arrojaba los

fragmentos hacia arriba, cual si hubiese deseado que volaran al infinito a guisa de mensaje amoroso a los soles y estrellas del espacio. Entonces, las tres grandes figuras que acababan de cumplir la voluntad del pueblo Francés, las vi ataviadas con blancas túnicas y conversando con Cristo, quien entregaba para Francia una diadema de luz, símbolo de amor y fuente de vida eterna. Una estruendosa alegría que estallaba en vivas, en aplausos, en repiques de campanas, en silbatos de sirenas, en dianas, saludó la aparición de un aeroplano: un Bleriot, especie de ángel de la paz, que llevaba la gran noticia al pueblo Alemán. Cuando por esto las tropas Francesas desocupaban el Ruhr, salían acompañados por músicas alemanas que tocaban los respectivos Himnos y por el pueblo que agitaba millones de banderas blancas. A los semblantes, a las fornituras a los pies de los soldados franceses caían lluvias de flores que arrojaban desde los balcones y azoteas damas Alemanas. Después, estas dos grandes Naciones, se hacían una visita de amistad donde no veía más hombres que apuestos y gallardos oficiales Franceses, escudando y atendiendo a vírgenes y niñas Alemanas y a graves, apuestos y gallardos oficiales Alemanes haciendo cosa igual con niñas y vírgenes Francesas. Unas y otras hacían canje con grandes ramilletes de blancas margaritas gritando ¡Viva Alemania! ¡Viva Bélgica! ¡Viva Francia! ¡Viva la paz en el mundo entero!

Cuando las espirituales francesas, regresaban a sus hogares, surgió entre ellas el orador de mi sueño diciéndoles: Hubo un día en que el pueblo francés dando muestras de un patriotismo sin igual en la historia de todos los tiempos que, para la salvación de la Patria, supo reunir en corto tiempo crecidas sumas de dinero. Ahora, para ejemplo del mundo para sembrar en él la fraternidad, para prestigiar a Francia, hagamos lo mismo invitando a Alemania para que a la par de nosotros contribuya a reunir las sumas que basten para recuperar lo destruido por la guerra; hagamos con esto de Alemania una amiga cariñosa y respetuosa y haremos "con los otros lo que quisiéramos hiciesen con nosotros" más antes de obrar cantemos "La Marsellesa". Al concluir este bellísimo Himno Patrio, el pueblo gritaba nuevamente hasta enronquecer: ¡Viva

Francia! ¡Viva Alemania! Muera siempre las discordias humanas. Cuando Alemania y Francia hacían esfuerzos para reunir el dinero que hace falta para reparar lo destruido en este tremendo choque de pasiones humanas que ensangrentó Europa, los pueblos todos de la Tierra, al contemplar admirados este esfuerzo fraternal de las naciones ya amigas para siempre, quisieron abrazarse con ellas e instituyeron, previo acuerdo, donde la promesa mundial demostró ser el Primer Poder el día 3 de Mayo de 1923, día de la Santa Cruz, el día de la reconstrucción de lo destruido por las guerras, el día de la Paz, donde todo era dicha, donde rompieron las bayonetas y donde brotó por primera vez en este planeta la fraternidad mundial prescrita ha mucho tiempo en moral cristiana. Desperté llorando ante idea tan bella y volví mis ojos hacia la virgen del Sagrado Corazón de Jesús que adorna e inunda mi calabozo de Filosofía Cristiana, pidiéndole la realización de mi sueño, muy factible de realizarse si hay hombres buenos que lo amparen y cobijen. Al Papa de Roma, a Francia, a los Gobernantes de los pueblos todos, a los escritores, a los poetas, a los estudiantes, a los Directores de los destinos humanos, a los que piensen alto y sientan hondo, a la Pantalla Cinematográfica, a Todo el Mundo por conducto de la Prensa les pido de rodillas consientan en realidad mi sueño, sin gritarles desde mi calabozo de loco en el Manicomio de Mixcoac, D.F.

¡Gloria a Dios en las alturas y Paz en la Tierra a los Hombres de buena voluntad!

Febrero 10 de 1923

Alberto

Dedico el presente pensamiento, copia del original, a mi estimado cuñado el Sr. Augusto con la suplica de que, si lo cree conveniente y digno, haga se publique en un diario Veracruzano, dándome aviso si se publica y remitiéndome por correo algunos ejemplares del periódico que lo acoja.

Alberto

Carta 6 Aguirre (1906)⁸

A LA CIENCIA

¿Quién eres gigantesca mujer, tan llena, de oro?

¿Eres acaso la rueda de la fortuna?

¿Serás alguna Diosa?

Tu sola figura infunde respeto profundo yo leo en esos cabalísticos signos, estas palabras.

Soy Hermosa, pero difícil, hago del ignorante un sabio y del hombre, un rico, mi gran legión de hijos, es honrada y mimada en toda la nación. Quien a mí se acoge tiene que llevarse algo mío y sale sabio, yo no hago hijos desgraciados. Esa grandiosa corona que sustento de hermosas piedras, cada una es un eminente sabio, esas medallas que moran sobre mi lecho son los grandes triunfos de mis legítimos adoradores, hombres respetados por los demás hombres por que al ser mis hijos son verdaderos sabios, mis libros son una temible espada que siempre ha derrotado a la ignorancia. Esta luz misteriosa que se desprende de mi cabeza es la fuente de la sabiduría donde beben cada uno de mis hijos. Este junco de oro que derrama monedas cual manantial perpetuo, es el mismo para quien me sigue. Esos idilios que me rodean son las esposas que me representan en cada miembro mío. Ese ángel de la fama que siempre está con trompeta sonante es el acumulador de humanidad doliente que la acerca a mis puertas, para prodigarle nueva salud y vida. Ese voluminoso archivo, es el incontable número de testimonios, científicos que demuestran, el grandioso éxito de todas mis operaciones.

Miles y miles bendicen sinceramente a la "Diosa Ciencia" por sus maravillosos descubrimientos. Soy inmortal y en cada generación hago nuevos hijos heredando el grandioso nombre de "sabio eminente" a cada uno que sucumbe.

Soy la única olvidada y siempre necesitada, por toda la humanidad, saliendo siempre triunfante

⁸ Caja 7, Expediente 422, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud (AHSS), fondo Manicomio General (MG)

en cada nuevo o viejo caso que atiendo. La experiencia, en su resumen completo o sea la ciencia al transcurso de los siglos son mis libros. El gran número de finísimas herramientas instrumentos modelo, son en parte mi palanca para salvar la humanidad. Todo ese número de substancias, sales y vegetales, que miráis, son sabiamente combinadas. El remedio de ciento de enfermedades de que es víctima la vida humana. No habrá misterio para mí en todo el cuerpo humano, porque lo conozco sabiamente en cada una de sus partes. Doy la adoración del estudioso y la virgen querida del que sufre.

Ángel Aguirre F.

Sn. Hipólito Marzo 5/ 1906

Sr. Dr.

Esta chambón pero siquiera, me formo una idea de lo que es la Ciencia Médica.

Yo me descubro respetuosamente ante corporación tan elevada, de esclarecidos Científicos Ciudadanos.

Aguirre

Al Doctor.

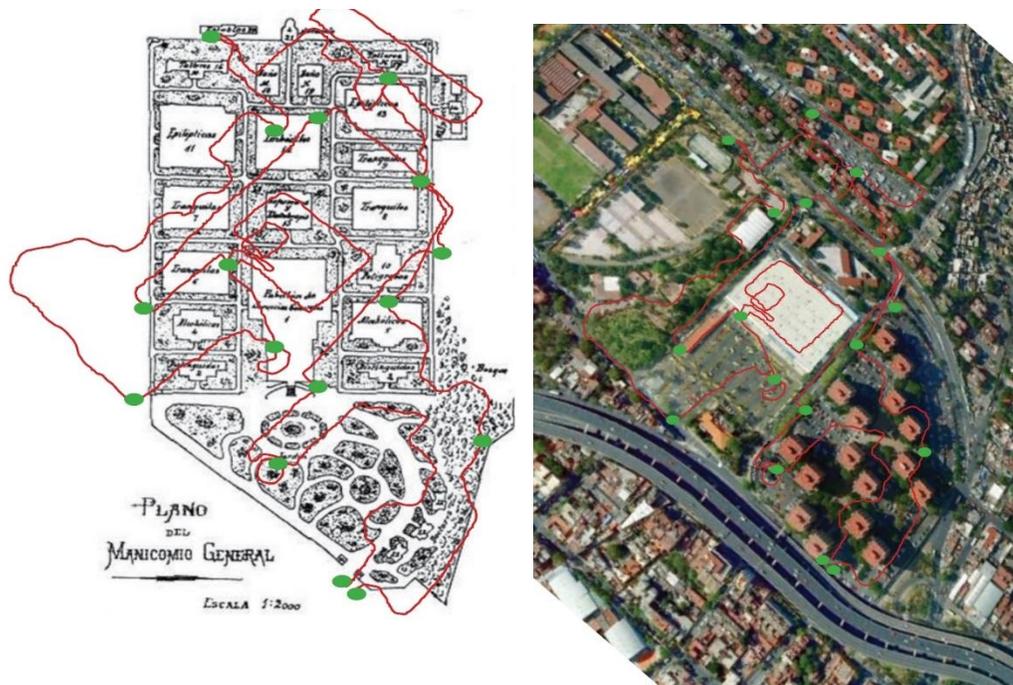
Operación Castañeda

Operación Castañeda es una instalación sonora realizada en colaboración con el músico y compositor Emilio Hinojosa Carreón. La pieza se compone de un audio en 5.1 canales de salida donde se mezclan dos recorridos sobrepuestos. Durante el proceso de trabajo el papel de Emilio cobró una gran importancia. En varias reuniones de trabajo pudimos dialogar sobre el sonido como un detonante para la generación de imágenes mentales. Emilio aportó una visión nueva en el proyecto ya que su formación como músico amplió las líneas de investigación sobre el uso del sonido. Una de las ideas que llevamos a cabo como resultado de estos diálogos fue realizar un par de recorridos. La primera caminata la realizamos en el espacio donde estaba ubicada La Castañeda en Mixcoac. Lo que hicimos fue utilizar el croquis de La Castañeda para ubicarnos e intentar transitar por donde estaban los antiguos pabellones y servicios del manicomio. Durante la caminata fuimos registrando los sonidos en una grabadora y micrófonos ambientales Figura 10.

La

Figura 10

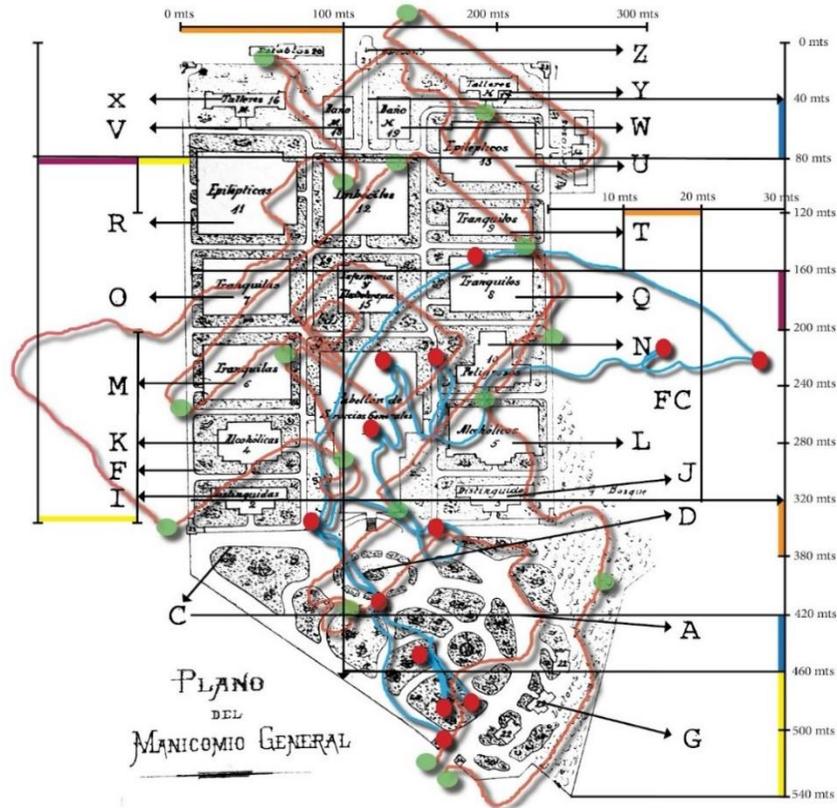
Operación Castañeda, caminata 1



posproducción fue muy largo. La pieza tardó un año en ser terminada de (2014 a 2015) cuando fue presentada en el Museo Ex Teresa arte actual, en el marco de la exposición Traducir en Acción: dibujo en proceso/Muestra 2015 Figura 12.

Figura 12

Operación Castañeda, partitura



PARTITURA

FC= Fuera de Campo

A= Fuzz/W.33 %-1: 5dB
 B= Eq+b-87Hz. FS: 85%/-5
 C= EX: 107.00%F: 2300Hz
 D= Eq+b.200Hz EX: 80.00% f: 120Hz
 E= DslN: -37dB-0.499Hz
 F= Cut-Rbr 108ms/Lw170%
 G= Evoc-RO.99Hz (240Hz-8000Hz)
 H= Eq+b-400Hz | Vol: p+5f:+9
 I= Eq+a-1540Hz | 3900Hz
 J= GF-amp bass
 K= GF-amp bass
 L= DelN: -80dB-0.403Hz BW: 1.6%
 M= Os: 75Hz -8000Hz

N= Eq+20 a 100+260-700+1ka 10k
 O= Rb: Pr:200ms Lh 158% D:50%
 P= BehrR:64% - C:37 -D:96% -W:78%
 Q= FA- 81Hz -520Hz -3500Hz
 R= Evoc: 80Hz - 8000Hz
 S= St-Delay: 180Hz- 11900Hz Crt 10% Fr 40%
 T= SpEn: Dem: -40dB
 U= Os:140Hz -3800Hz
 V= MicPhasort: Lfo: 0.22Hz F:37% 1:41%
 W= SpecGator: C:0ggHz SB: -54.0dB
 X= FSh: Sem: -811x: 74%
 Y= R-35% l: 79% Mix 63%
 Z= Pr:200ms noI: 50% R:200 H:6000Hz

- -6db
- +6db
- -3db
- +3db

Video Instalación

La imagen en movimiento formó parte de la reflexión que hice a partir de los archivos en video que pude recuperar durante mi investigación, en específico, un minidocumental dirigido por el cineasta Francisco del Villar en 1957 titulado *Puerta Cerradas*. Este minidocumental forma parte del acervo fílmico a cargo del Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional. En el podemos ver las antiguas instalaciones de La Castañeda acompañadas de una voz en off que nos narra como las antiguas instalaciones eran insuficientes y no cumplían con sus propósitos por lo que era necesario crear nuevos espacios para los enfermos mentales.

A partir de este material decidí realizar una serie de ejercicios en video. Una de las piezas fue un modelado 3D titulado *Fachada de La Castañeda*. Esta pieza es un render es decir una reconstrucción digital de la fachada “una imagen digital que se crea a partir de un modelo o escenario 3D realizado en algún programa de computadora especializado, cuyo objetivo es dar una apariencia REALISTA desde cualquier perspectiva del modelo” (González, 2022) .

Este escenario 3D representa la fachada de La Castañeda y fue realizado con la ayuda de la empresa ICA. La realización de esta pieza se gestó gracias a Ana Paula Fernández del Castillo Quintana, directora de Sustentabilidad del grupo ICA, quien me ayudó a realizarla. Ana Paula, que es la nieta del ingeniero Arturo Quintana Arrijoja hermano del empresario Bernardo Quintana fundador de la empresa ICA, menciona en una entrevista cómo su abuelo trasladó la fachada a una propiedad fuera de la ciudad. Además describe como su abuelo recuperó la fachada y la trasladó ladrillo por ladrillo a un terreno en Amecameca (Hernández, 2010).

El escaneo de la fachada se realizó con la ayuda del arquitecto Marco Vidali director de ICA BIM, el área de diseño y construcción virtual dentro de ICA. El procedimiento consistió en crear una nube de puntos y posteriormente un modelado 3D. Con ayuda de ICA y el Programa

Bancomer-MACG se consiguió el permiso para acceder al espacio donde se encuentra la fachada y que actualmente es propiedad de la congregación religiosa de los Legionarios de Cristo. El procedimiento consistió en emplazar un escáner en varios puntos alrededor del inmueble para mapear la estructura y generar una nube de puntos. Posteriormente esta información se renderiza y se crea la estructura 3D. El objeto o espacio creado digitalmente se puede manipular y crear una secuencia de video. La pieza se presentó en una cabina de proyección en la exposición El Incesante Ciclo entre Idea y Acción, Museo de Arte Carrillo Gil México CDMX 2012 Figura 13 y 14.

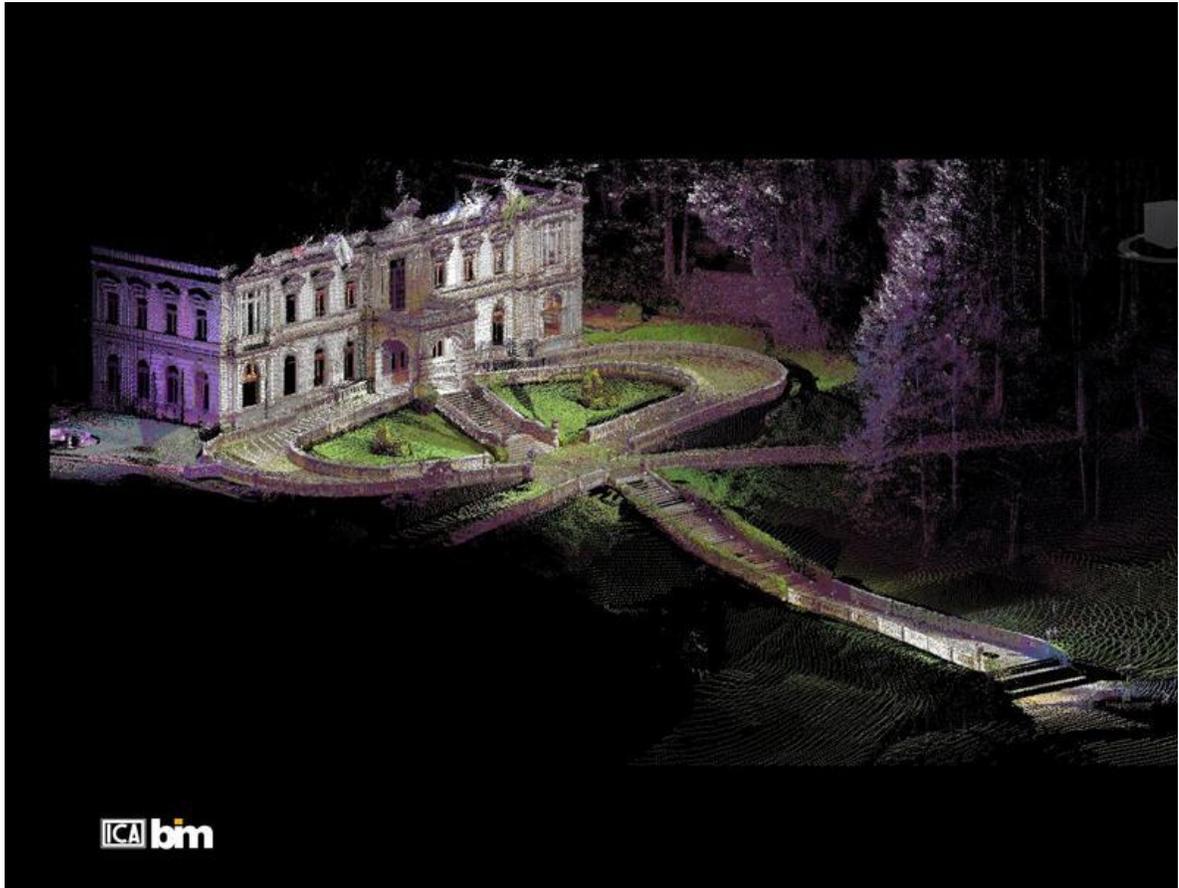
Figura 13

Fachada de la Castañeda, cabina de proyección



Figura 14

Fachada de la Castañeda, escenario 3D



La segunda pieza de video se realizó a partir de mis visitas al Archivo Histórico de la Secretaría de Salud. Ahí surgieron varias ideas, una de ellas es sobre el origen del acervo que contiene los expedientes de La Castañeda. Rogelio Vargas investigador y archivista me contó cómo fueron rescatados los archivos, los cuales estuvieron perdidos durante 20 años. Rogelio menciona que después de ser demolido el manicomio el archivo fue almacenado y abandonado en un cuarto en el Hospital Psiquiátrico Infantil Dr. Juan N. Navarro al sur de la Ciudad de México. Cuando los investigadores recuperaron el archivo muchos de los expedientes estaban en muy mal estado y tardaron otros 20 años en restaurarlo y catalogarlo para que pudiera ser

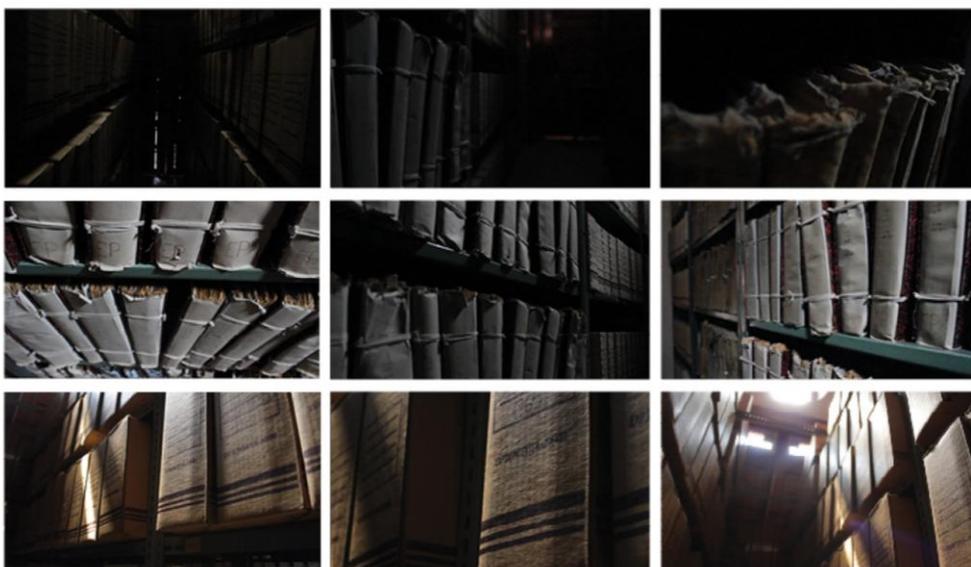
consultado. Esta historia me pareció muy interesante y de ella surgió la idea de hacer una pieza sobre el archivo.

La propuesta consistió en hacer un registro de video de los expedientes, sin embargo, me topé con una nueva negativa, ya que no se podían fotografiar y tampoco escanear los documentos. La solución ante esta negativa fue hacer un video sobre el espacio, es decir, sobre los pasillos y gabinetes que contienen los expedientes sin mostrar los nombres de los pacientes. Propuse hacer un recorrido en video de los estantes y los legajos que conforman el acervo del manicomio general.

El video es un recorrido por los pasillos del archivo mientras se escuchan las voces de los archivistas leyendo una lista con los nombres de los últimos internos que evacuaron del manicomio en el año de 1968. Estas voces se van intercalando para crear una polifonía conforme va avanzando el video. La pieza se presentó en una cabina de proyección en la exposición *El Incesante Ciclo entre Idea y Acción*, Museo de Arte Carrillo Gil México en el año 2012 Figura 15.

Figura 15

Legajos, video



La tercera pieza de video que realicé es una apropiación del minidocumental *Puertas Cerradas*. En este material se narra en tres actos cómo el gobierno ha promovido el mejoramiento de las condiciones de vida de los pacientes psiquiátricos en México. En el primer acto se ve al personaje principal de la historia quien es un paciente que es internado en uno de los pabellones del manicomio, mientras se muestran planos generales de este lugar. En estos planos se ven algunos de los patios donde deambulan los pacientes, también se muestran la cocina y los comedores. En el segundo acto se muestra las nuevas instalaciones creadas por el gobierno para el mejoramiento de los servicios de salud.

En estas imágenes se recorren las nuevas granjas donde ahora los pacientes pueden trabajar y convivir con la naturaleza. En estas imágenes se ve a los internos jugando fútbol, nadando en una alberca y cuidando animales de granja. También se les ve comiendo en las nuevas instalaciones perfectamente aseados. En el último acto el protagonista se encuentra en una clase de carpintería mientras una voz en off (del actor Claudio Brook) narra cómo estos nuevos espacios pueden reincorporar a la sociedad a estos personajes olvidados.

Con este material realicé una pieza apropiándome de los clips de video que seleccioné tomando como criterio imágenes que mostraban el espacio y los pacientes de La Castañeda. Posteriormente con estos fragmentos compuse una nueva versión de 6 minutos donde muestro estos fragmentos de video repitiendo algunas secuencias constantemente como si fuera un “mantra” que evoca una ensoñación Figura 16.

Figura 16

Puertas cerradas, video



Maqueta

Como parte de mi investigación surgió la idea de hacer una reconstrucción física del complejo hospitalario. Para hacer esto decidí buscar los planos arquitectónicos de La Castañeda. En una conversación previa con el Dr. Andrés Ríos Molina me comentó que los planos se habían perdido y no había copias, de igual modo, la Dra. Cristina Sacristán me conformó lo anterior. Decidí buscar más información y proyectar una maqueta que me permitiera tener una referencia física del complejo hospitalario. Las referencias para la construcción de la maqueta las fui reuniendo en mi visita a los siguientes archivos: Archivo General de la Nación, Archivo Histórico de la Secretaría de Salud, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Fototeca de la Fundación ICA, Mapoteca Manuel Orozco y Barrera, Biblioteca CDMX del CIESAS, Colección Porfirio Díaz de la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana, Hemeroteca Nacional de México, Biblioteca de la Dirección de Estudios Históricos (INAH) Tlalpan, Fototeca Nacional, Sinafo, INAH.

La información que pude recuperar de los distintos archivos fueron principalmente fotografías tanto del proceso de construcción del manicomio como fotografías que fueron hechas por reporteros o fotógrafos independientes que buscaban registrar la vida cotidiana de esa época, sin embargo, los planos no aparecieron. Fue así como tomé la decisión de ocupar el material fotográfico para reconstruir en dibujos los espacios del complejo hospitalario y hacer una serie de bocetos de las distintas plantas. Posteriormente con este material inicié la construcción de la maqueta en estireno blanco y madera en una escala 1:100 con la colaboración de los arquitectos: Alfredo Ramsés Sánchez Díaz, César Augusto Reyes y el diseñador industrial Juan Carlos Pérez Ángeles, quienes realizaron la maqueta con las instrucciones que les pedí, utilizando como referencia mis bocetos.

Es importante señalar que esta pieza la concebí como una escultura, sin embargo, por su factura, ésta se ha transformado en un documento de estudio y actualmente se encuentra en custodia en la biblioteca "Ernesto de la Torre Villar" del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora para su consulta Figura 17 y 18.

Figura 17

Maqueta

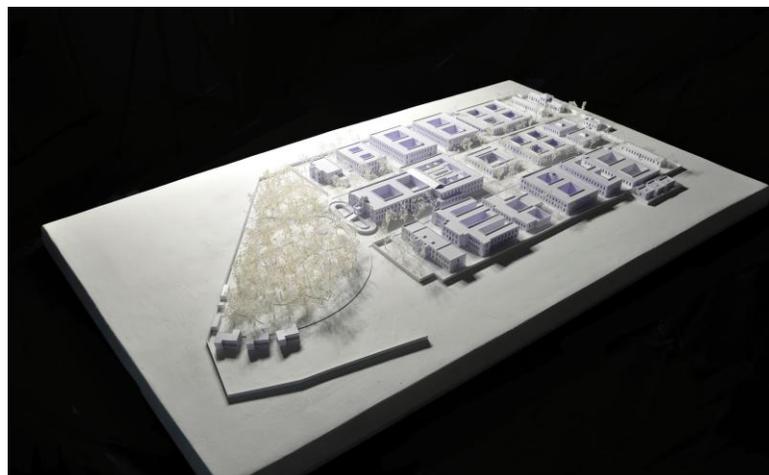
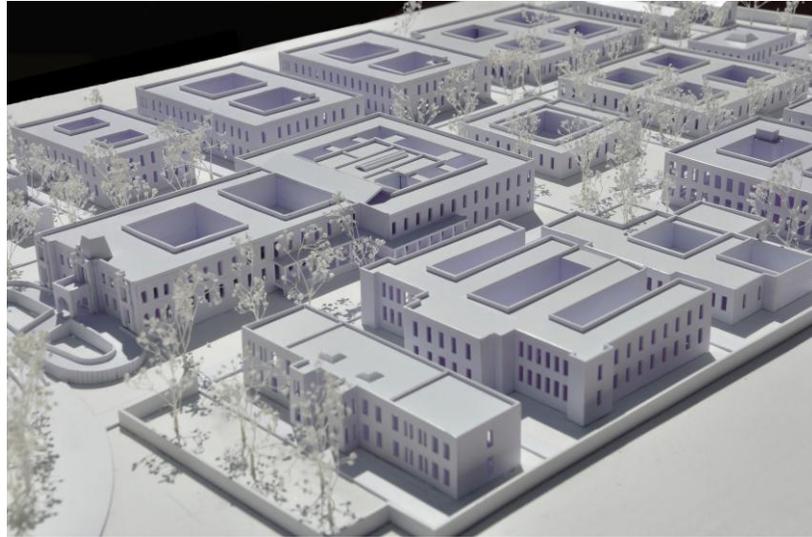


Figura 18

Maqueta



Reloj

Un elemento decorativo en la arquitectura del porfiriato fue el uso de relojes monumentales. Estos objetos decoraban la mayoría de los edificios públicos del régimen y el manicomio no estuvo exento de este elemento. Como parte de mi investigación pude conocer este mecanismo, que estuvo mucho tiempo perdido, gracias a la ayuda de Rogelio Vargas Olvera, investigador del Archivo Histórico de la Secretaría de Salud.

A partir de una entrevista en la radio sobre la historia de un relojero Rogelio pudo escuchar la historia de cómo este personaje había rescatado el reloj de La Castañeda, en dicha entrevista el maestro relojero comentó que su taller se ubicaba en el centro de la ciudad y con esta información me dirigí a la calle de Palma 33 donde se ubica la plaza comercial Centro del Reloj. En esta plaza busqué local por local sin saber el nombre de la persona a quien buscaba. Después de un rato de preguntar en los distintos talleres di con el local del señor Luis Hernández Estrada, de profesión relojero. Don Luis me relató su historia de cómo tras el cierre y demolición de La Castañeda, el reloj fue desmontado por relojeros de una antigua joyería para ser conservado, pero ésta quebró. Don Luis relata que un día al ir a visitar la joyería que estaba rematando su mercancía vio en el piso desarmado la maquinaria, cabe señalar que don

Luis es especialista en relojes monumentales y él al ver las piezas reconoció el valor histórico del mecanismo. Al preguntar por el origen del mecanismo fue informado que había pertenecido a La Castañeda y lo adquirió para restaurarlo.

El reloj es de origen alemán y formó parte de los muchos mecanismos que se instalaron en las fachadas de los edificios públicos del porfiriato. El valor simbólico de este reloj en particular es muy importante ya que marcaba el ritmo de la vida dentro del manicomio. Las campanas sonaban cada quince minutos y posteriormente cada hora. El mecanismo se encuentra actualmente en el taller de don Luis. Este reloj no sólo era una decoración en la fachada del edificio, era símbolo de "orden y progreso" que caracteriza el pensamiento positivista de la época. Así mismo, era un dispositivo de control y ritmo que organizaba la vida cotidiana dentro de La Castañeda.

El reloj también nos recuerda la fugacidad de la vida, es una imagen arquetípica que nos habla del paso del tiempo y nuestra cercanía con la muerte. Pero sobre todo nos recuerda esta búsqueda de "orden". No era un reloj cualquiera el reloj del manicomio que buscaba dar orden a la vida de los pacientes, era el símbolo del poder que decidía quién está enfermo y quién no.

Con este hallazgo realicé una pieza in situ para la exposición *Traducir en Acción: dibujo en proceso/Muestra 2015*, en el museo Ex Teresa arte actual. Para esta exposición se emplazó el mecanismo junto a una serie de piezas entre ellas la maqueta del manicomio y la instalación sonora *Operación Castañeda*, junto con una caja de luz con la partitura de la pieza. La acción principal de esta muestra fue que el maestro relojero activara el mecanismo del reloj de la Castañeda cuyo sonido inundaba toda la sala de exposición. Cabe señalar que el reloj no se había activado de forma pública hacia más de 40 años. Figura19.

Figura 19

Reloj



Conclusión

El cuerpo de obra que se construyó a partir de la investigación que realicé es el resultado de un proceso que se prolongó por más de cinco años donde pude experimentar con distintos materiales y procesos. Este ejercicio lo puedo ver ahora a la distancia como un proceso de aprendizaje, es decir, pedagógico en el cual fui aprendiendo junto con los colaboradores que participaron en la construcción de las piezas. Al mismo tiempo pude reconocer el valor de mi actividad onírica como detonante de procesos creativos y la importancia de incorporar estos ejercicios de dialogo con el inconsciente como parte de las herramientas que contamos como investigadores y artistas.

Las principales dificultades que encontré en este trabajo fueron entre otras el enfrentarme a una historia que se encuentra dividida y fragmentada cuyas partes se

encuentran perdidas y ocultas por las mismas estructuras burocráticas que impiden el acceso a nuestro pasado. Pienso en los días que fui a solicitar información al Archivo General de la Nación y lo que encontré fue indiferencia y una falta total de atención y la negativa de brindar información por parte del personal que labora en este espacio. Por otra parte, el archivo que resguarda el fondo del manicomio se encuentra en un proceso de transformación burocrática que impide que los mismos encargados de resguardar los archivos puedan realizar adecuadamente su trabajo.

Sobre los hallazgos realizados durante esta investigación puedo decir que se produjeron al momento de desarrollar una idea utilizando herramientas distintas para mí como el caso de las piezas sonoras o el hecho de usar un escáner para realizar un modelo 3D que nunca hubiera pensado en usar si me hubiera limitado a una sola disciplina. En este sentido puedo afirmar que los procesos actuales del arte contemporáneo nos proponen ampliar nuestras líneas de investigación y del mismo modo ampliar nuestro repertorio técnico para solucionar piezas de una manera multidisciplinaria, pero sólo en el desarrollo de este proceso, es decir, no se puede plantear ser multidisciplinario y plantear un proyecto con estas características sólo por la moda o por querer ser aceptado en una corriente determinada.

Otro hallazgo que pude visualizar en este proyecto fue el enfrentarme en distintos momentos al presentar los resultados de la obra en un museo ya sea el Ex Teresa arte Actual o el Museo de arte de Fort Worth en Texas. En ambos espacios la obra cobraba distintos significados, en Ex Teresa se presentaba como el resultado de un proceso que reflexionaba sobre el dibujo en nuestros procesos de trabajo y que dialogaba con otros artistas de mi generación. En cuanto a la exposición en Texas mi obra se presentó a la par de otros artistas que trabajamos durante la década de 2000 a 2010, pero cuyas reflexiones eran totalmente distintas y con pocos puntos de contacto entre sí.

Esta experiencia se acumula con otros ejercicios que he realizado en otros espacios museísticos, sin embargo, considero importante presentar nuestro trabajo no sólo en estos espacios sino en otros totalmente alejados del mundo artístico, como fue el caso de la instalación sonora que presenté en el auditorio del Hospital Psiquiátrico Dr. Samuel Ramírez Moreno. Mi trabajo me ha llevado a participar de forma activa en la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, cuya experiencia me ha hecho ver de forma distinta el papel de los museos en nuestra sociedad. Existen otras formas de ver el pasado y pensar el museo, los museos comunitarios brindan una posibilidad de interactuar con nuestra memoria y nuestro pasado haciéndonos parte activa de este proceso. En los museos de arte no sucede así. El espacio museístico es un ejercicio de poder vertical que expresa el pensamiento de una clase y lo muestra en el museo. No hay diálogos o los diálogos que existen son unilaterales difícilmente podemos saber qué pensaba el artista al realizar la pieza y sobre todo, los espacios dedicados al arte contemporáneo están totalmente desvinculados de los contextos sociales en los que se encuentran.

Mi posición respecto al museo está más ligada a la propuesta de los museos comunitarios donde los involucrados se vuelven parte activa de las exposiciones. Otra característica de estos espacios con la que me siento identificado es la posibilidad de emplazar estas exposiciones en otros espacios que no son el museo en sí, por ejemplo, en espacios públicos como mercados o escuelas, jardines u hospitales.

En conclusión, puedo decir que estos hallazgos y limitaciones que encontré en esta investigación han ampliado mi perspectiva como artista visual. Me han enseñado que hay muchas Historias y muchas formas de construir el pasado y que el arte es una forma de hacerlo. Desde un dibujo o con una instalación sonora podemos plantear otras formas de contar la Historia y los sueños pueden ser una herramienta para compartir con otras personas nuestras reflexiones y propuestas. De este modo la memoria cobra otro sentido ya no es una

forma inamovible y estática, se transforma en un ente cambiante y mutable que podemos moldear a nuestra manera y sobre todo que nos podemos apropiar y hacerla nuestra como seres activos de la Historia.

Apropiación de un espacio perdido por medio del arte

“Si la Cárcel no fuese un manicomio, no sería un museo”

(Posani, Miguel, 2014)

Uno de los principales objetivos de este proyecto fue conocer la historia del antiguo Manicomio General de La Castañeda. Durante esta búsqueda surgieron una serie de preguntas que se fueron formulando conforme fue avanzando la investigación. El principal cuestionamiento fue el siguiente: ¿Cómo se puede realizar la apropiación de un espacio que ya no existe? La respuesta que propongo a este cuestionamiento es el siguiente: es por medio de dialogar y compartir nuestras experiencias, que hacemos nuestro este tipo de espacios desaparecidos.

Un primer paso para dialogar sobre nuestro pasado es reconocer nuestra pertenencia y preguntarnos sobre nuestro origen. En algunas ocasiones esto es imposible, sin embargo, en la medida en que podamos rastrear el lugar en donde habitaron nuestros antepasados podemos ir construyendo un sentido de pertenencia y, por lo tanto, construir una identidad. Reflexionar sobre los espacios en que habitaron nuestros antepasados puede servir como punto de partida para nuestra investigación.

Fundación

El Manicomio General de La Castañeda se inauguró el 1 de septiembre de 1910 bajo la iniciativa del presidente Porfirio Díaz para conmemorar el centenario de la Independencia de México (Molina, Andrés Rios, 2009). Dentro de su plan de modernización el complejo hospitalario representó un ejemplo del pensamiento científico de carácter positivista en boga en esos días. Este proyecto arquitectónico fue la institución más importante en su tipo durante todo el siglo XX. Sin embargo, en 1968, pocos días antes de que México fuera sede de los

Juegos Olímpicos, el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz decidió cerrarlo y trasladar a los pacientes a distintos hospitales y granjas ubicadas fuera de la ciudad, entre ellos, los hospitales psiquiátricos Fray Bernardino Álvarez y Samuel Ramírez Moreno.

Del espacio no queda nada, sólo los testimonios del personal que laboró y vivió ahí. El espacio fue demolido y la fachada de estilo neoclásico fue vendida como escombros y reconstruida en una propiedad privada en el Municipio de Amecameca del Estado de México. También sobreviven más de 68 mil expedientes que conforman el Archivo del Fondo del manicomio (M.G.) e ilustran la lógica de clasificación e inventario de la institución.

El archivo de La Castañeda se localiza en la actualidad en lo que fuera el antiguo Hospital para Mujeres Dementes conocido popularmente como La Canoa en la calle de Donceles # 34 en la Ciudad de México. En este sitio se encuentran los archivos del antiguo manicomio. El acervo está dividido en tres secciones: el apartado de expedientes clínicos, apartado administrativo, y el apartado de personal.

La Castañeda fue demolida en el año de 1968 y los enfermos fueron reubicados bajo las órdenes del presidente en turno Gustavo Díaz Ordaz. El proyecto fue una operación militar que se conoció oficialmente como Operación Castañeda y tuvo una duración de cuatro años de 1965 a 1968. El último día de actividades fue el 28 de junio de 1968 (Sacristán, 2009). El espacio de La Castañeda hoy es ocupado por el conjunto habitacional Torres de Plateros, la tienda Walmart y la Preparatoria No. 8 de la UNAM. Sin embargo, la mayoría de los residentes de estos espacios desconocen el pasado del lugar en que habitan.

Aspectos Generales del Manicomio General de la Castañeda:

La Castañeda se presenta como la cuna de la psiquiatría en México y centro de cultura médica donde se formaron varias generaciones de psiquiatras y especialistas que desarrollaron importantes investigaciones en esta rama médica. Pero también se muestra como una institución del estado que refleja claramente la ideología de una época. El manicomio es un

reflejo de la sociedad que nos indica quien era un loco en tal o cual época (Molina, 2009). Con la inauguración de La Castañeda en 1910 se inaugura también de manera oficial la entrada de México a la modernidad. Con este suceso da inicio una nueva etapa de auge de la salud mental en el país que sustituye los antiguos asilos del Divino Salvador y San Hipólito. Sin embargo, en la práctica esto no se llevó a cabo.

Podemos ver entonces que existe un paralelismo entre la idea de progreso, modernidad y salud mental que se ve reflejado en la propia construcción del manicomio. Porfirio Díaz mandó a un grupo de expertos a Francia para diseñar y planificar el nuevo manicomio de la Ciudad de México. El ingeniero Porfirio Díaz (hijo del presidente) fue el encargado de realizar el proyecto en el espacio que antes ocupara la antigua hacienda de La Castañeda en Mixcoac en los límites de la ciudad. Ahí se edificó el complejo hospitalario según los cánones arquitectónicos de Francia y bajo los principios del pensamiento científico de la época (Positivismo). En el ideal de la élite política imperaba el hacer de la Ciudad de México una réplica de París, de este modo, el manicomio permitiría dos cosas, por un lado, clasificar y estudiar a los sujetos nocivos y por otro contener y evitar el contagio de la locura

Los trabajos más reconocidos sobre la historia de la locura en Francia, Inglaterra, España o Estados Unidos, para citar los principales nos ha señalado que la consolidación del Estado Moderno implicó la marginación y consecuente patologización de los sujetos considerados como amenazas para la estabilidad del muy preciado orden social en defensa de la moral burguesa (Molina, 2009, pág. 26).

De este modo el Estado funcionaría como un regulador de los sujetos, el cual tenía que contener a todos aquellos cuyas conductas o posturas amenazarán los valores e ideales del proyecto de nación. Así La Castañeda fue pensada por sus creadores como un espacio de control de los sujetos cuya anormalidad amenazaba el proyecto de nación moderna. Donde la definición de locura se construirá a partir de lo moral, lo social y lo cultural.

Otro paralelismo del manicomio con la idea de modernidad se da a su vez con la semejanza entre otras instituciones de control del estado en concreto con la institución museo y la institución cárcel. Para el psicólogo ambiental Miguel Posani estos espacios de control social se asemejan en que son aparatos disciplinarios que tienden a autoperpetuarse:

Con el inicio de la modernidad, tanto el manicomio como el museo y la cárcel, se instituyen como espacios totalitarios (ordenados), con un sentido en sí, presentando una completa ruptura con un espacio externo. Las tres instituciones son dirigidas por una estructura piramidal, las tres son contenedores simbólicos, todas estructuran un "orden interpretativo de las cosas" en sus espacios (ritos, tradiciones, imagen pública, ciclos de actividad, jerarquías de poder). En una se almacenan obras, en otras criminales y en la otra "enfermos mentales". En los tres el poder y la funcionalidad de la mirada determinan las estructuras espaciales (Posani, 2014, pág. 2)

El concepto de orden prevalece en estos espacios y los tres son símbolos de la modernidad: la científicidad, la serialización y la exclusión ordenada, son una reproducción simbólica de un imaginario naciente, el orden histórico del arte, el orden jurídico y el orden médico. Sin embargo, la decisión de quién debía ser encerrado no era tomada en su mayoría ni por el estado ni por los psiquiatras sino por las familias de los internos. Es decir que la locura en los inicios de la época moderna tiene que ver más con un acuerdo social que con un diagnóstico clínico generado por un discurso científicista.

¿Qué se requería para que alguien fuera considerado "loco" en aquellos días? Resulta difícil poder contestar con certeza a este cuestionamiento ya que fueron distintos modelos los que se utilizaron para diagnosticar a los primeros pacientes de La Castañeda "ningún psiquiatra público artículo o libro alguno en el que esbozara un esquema para clasificar las psicopatías más recurrentes. Es más, ni siquiera sabemos exactamente qué autores leían ya que no hubo textos que fuesen rectores, por lo menos de una manera oficial" (Molina, 2009, pág. 34)

Los pacientes a lo largo de su encierro fueron diagnosticados con términos como enajenación o confusión mentales, incluso en los expedientes clínicos se encuentran distintos diagnósticos contradictorios entre sí. Los primeros diagnósticos fueron totalmente distintos a los criterios usados por la psiquiatría contemporánea, por lo tanto, es difícil reconstruir las categorías usadas por los primeros psiquiatras de La Castañeda. A continuación, se enumeran algunos de los diagnósticos a partir del estudio realizado por el Dr. Molina de los expedientes clínicos y que nos pueden servir de guía para realizar una posible imagen de las ideas que se tenían en esos tiempos:

- **Demencias.** Bajo esta categoría fueron clasificados aquellos sujetos con desórdenes irreversibles en las funciones intelectuales, cuyas manifestaciones eran la pérdida de la capacidad de razonamiento, memoria y lenguaje; además, algunos diagnosticados como dementes presentaban delirios, alucinaciones, escuchaban voces, catatonía y en ocasiones tenían problemas motrices. En esta categoría se clasificaba lo que hoy podríamos considerar esquizofrenia o con síntomas psicóticos. Sobre este tipo de afecciones no hubo ninguna publicación por parte de los médicos mexicanos.
- **Imbecilidad.** Fueron diagnosticados como imbéciles o idiotas aquellos sujetos que manifestaban síntomas similares a la demencia. No obstante, la diferencia radicaba en que esta última podría aparecer en la juventud o en la vejez, mientras que los imbéciles lo eran de nacimiento. Por ello, bajo este criterio encontramos personas con Síndrome de Down, autismo o alguna otra forma de retraso mental. Estas afecciones tampoco fueron objeto de reflexión por parte de los médicos mexicanos.
- **Epilepsia.** Caracterizada por las convulsiones y/o los trastornos de la personalidad, ésta fue una de las formas de la locura que más llamó la atención de los psiquiatras mexicanos de fin del siglo XIX.

- **Alcoholismo.** A partir de las últimas décadas del siglo XIX, el consumo de excesivo de licor fue considerado como una enfermedad mental, razón por la que fue ampliamente diagnosticada en los hospitales para dementes. Cuando algún sujeto, además de presentar anomalías en sus expresiones, comportamientos o posturas físicas, solía consumir alguna bebida embriagante, los psiquiatras no dudaban en clasificarlo como alcohólico.
- **Neurosis.** Si bien este concepto ha sido reelaborado a lo largo del siglo XX, durante los primeros años de la Castañeda continuaba en pie la definición propuesta en el siglo XVIII por el escocés William Cullen, a saber: trastornos psíquicos sin una alteración orgánica demostrable cuyo origen residía en alteraciones de los “nervios”. Bajo esta categoría fueron clasificados desde síncope hasta hidrofobia, pasando por histeria, melancolía, amencia, manía, neurastenia, psicosis y paranoia.
- **Parálisis general progresiva.** (PGP) Esta enfermedad era padecida por quienes estaban en la fase terminal de la sífilis, caracterizada por un deterioro neuronal que los orillaba a la demencia crónica (Molina, 2009, pág. 35).

Se puede concluir entonces que frente a estos diagnósticos el paciente no necesariamente padeciera determinada enfermedad, jamás podremos saber cuántos de aquellos de los que allí estuvieron encerrados en verdad padecían alguno de estos males, por lo tanto, al no tener certeza biológica en aquellos años sobre el origen de la locura, si podemos apelar al valor simbólico de la misma, es decir, al conjunto de ideas y valores creados por la sociedad para comprender aquellas actitudes asociadas a la locura.

De este modo, al referirnos a la locura lo que estaremos haciendo en un primer plano es hablar sobre la construcción cultural de la enfermedad mental en determinada época y por lo tanto de su dimensión simbólica. Es así como el Manicomio General de La Castañeda nos permite ver la forma en que la sociedad mexicana construyó sus propias nociones de locura, es

una maqueta de lo que era la estructura social de su época. Podemos ver entonces que existe un paralelismo entre la idea de progreso, modernidad y salud mental que se ve reflejado en la propia constitución del manicomio.

Esta visión de La Castañeda sigue presente aún en la memoria de las personas que lo habitaron, médicos, enfermeras, personal de limpieza, voluntarios y usuarios que aún viven y dan testimonio de ello. Para estas personas el espacio que habitaron sigue presente en sus vidas podríamos decir que el espacio se apropió de ellos, de sus recuerdos y ellos a su vez se han apropiado de este espacio y aún permanece en su memoria. Un ejemplo de esta apropiación lo podemos reconocer en las propias palabras de los entrevistados. En sus testimonios los médicos y enfermeras evocan al manicomio como una "Pequeña ciudad" donde vivían juntos con los pacientes. En algunos casos los médicos describen como los pacientes que no habían tenido nunca otro hogar más que el manicomio, se consideraban ciudadanos de La Castañeda, es decir, se habían apropiado del espacio y lo habían hecho suyo al grado de no reconocer otro lugar de origen.

Para ellos el espacio de La Castañeda no sólo les había brindado un lugar donde vivir sino también una identidad, el espacio del manicomio entendido como un territorio fue el referente que les ayudó a orientarse y a encontrar un lugar en el mundo:

El ser humano, como la mayoría de otros seres animales necesitan marcar su territorio, aunque sea de forma sofisticada. Necesita sus referentes estables que le ayuden a orientarse, pero también a preservar su identidad ante sí y ante los demás. Identidad y pertinencia, privacia e intimidad, ser causa y a su vez dejarse llevar por sus referentes..., constituyen la clave de la creación y la asunción de un universo de significados que constituyen la cultura y el entorno del sujeto, (creando) a través del tiempo un espacio 'vacío' que deviene un 'lugar' con sentido. Es lo que llamamos apropiación (Enric, 1996, pág. 3).

Para los entrevistados era indispensable crear vínculos con un espacio y con sus semejantes, en el caso de los internos habían llegado ahí por abandono más que por un diagnóstico clínico y fue en La Castañeda donde encontraron un hogar, no obstante que el manicomio representaba una vida en hacinamiento para los internos. El caso de los médicos y enfermeras es diferente. La Castañeda representaba un lugar de trabajo y de estudio donde no sólo ejercían su profesión, sino que además era un espacio de aprendizaje. Muchas generaciones de psicólogos, psiquiatras y enfermeras estudiaron ahí, La Castañeda representaba desde sus inicios un lugar para aprender y experimentar, cabe señalar el caso del Pabellón Piloto fundado por el célebre médico Dionisio Nieto⁹ donde muchas generaciones de médicos se formaron.

Los médicos al laborar grandes cantidades de horas al día y atender un número considerable de pacientes se apropiaban del espacio y éste a su vez de ellos por exposición, es decir, a través de los sentidos, por los ojos, el oído, el tacto, el olfato; cabe señalar que al preguntarles a los entrevistados sobre un recuerdo que no hayan podido olvidar sobre La Castañeda la mayoría respondió que el olor, un olor a desperdicios, excrementos, orines etc. "un olor a abandono". De este modo a través de su trabajo los médicos se apropiaron del espacio como lo describe el Dr. E. Pol en su texto sobre las distintas formas de apropiación y la alienación que se dan en la vida cotidiana:

El trabajo es una acción sobre el mundo exterior que produce objetos materiales y no materiales. La "Alienación" se da cuando el sujeto no se identifica con los objetos que ha producido. A partir de aquí, se propone la "Apropiación" como reinterización del

⁹ El médico español Dionisio Nieto llegó en 1942 a la Ciudad de México como parte del exilio español. Dionisio Nieto asimiló la tradición académica europea, dada su formación en el Kaiser Wilhelm Institut für Psychiatrie, de Munich, Alemania. De hecho, se debe hacer mención que en ese entonces no había en México especialistas en neuropatología y se debe a él el inicio de esa rama de la neurología en México (Fuentes para la historia de la psiquiatría en México. Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, 2023).

objeto que se hace mediante la actividad, reaprendiéndolo con nuevos actos, adquiriendo un "savoir fair" (Enric, 1996, pág. 5).

Así es como podemos pensar en un juego doble de apropiación, tanto de los médicos y personal que laboraba ahí, como de los propios pacientes. Al hablar sobre La Castañeda los médicos se refieren a ella como una pequeña ciudad donde vivían junto con los enfermos. En algunas descripciones cuentan cómo este espacio estaba dividido en grandes avenidas con nombres que hacían referencia a su ciencia, nombres de médicos y personas distinguidas de la medicina. También los pabellones fueron nombrados en homenaje a los maestros más notables. En esos espacios vivieron gran parte de su vida.

La vida de los médicos se regía por el ritmo del manicomio que era marcado a su vez por un reloj monumental que coronaba la fachada del Pabellón Central. Este reloj marcaba la rutina diaria y respondía a una disciplina hospitalaria que dividía cada momento del día en actividades concretas. El espacio se apropiaba de ellos, en cada momento durante todo el día y marcaba un estilo de vida que se reflejaba tanto en los enfermos como en los médicos y enfermeras, generando una identidad compartida. El espacio es capaz de generar identidades, como lo menciona la autora María Patricia Pensado Leglise investigadora del Instituto Mora en su texto sobre Estudios de Comunidades Urbanas de la Ciudad de México:

La interacción que establece el sujeto con el espacio no sólo es física o material debido al tipo de actividades laborales que se desarrollen en él, sino también es subjetiva, creada, recreada o inventada por medio de su representación en el imaginario colectivo que sugiere distintas apropiaciones del espacio, producto de la elaboración conjunta de la localidad, que en algunos casos significa la historia común recreada mediante la memoria colectiva (Pensado, 2004, pág. 17).

Por lo tanto, podemos afirmar entonces que el espacio de 'La Castañeda generó un sentido de pertenencia no sólo en los enfermos sino también en el personal médico y de

enfermería y que aún hoy en día está presente en sus recuerdos. Las personas que habitaron este espacio le depositaron un valor simbólico mismo que se expande y llega al imaginario colectivo de la ciudad, creando distintas imágenes algunas de ellas de represión y abandono, sin embargo, también de formación y aprendizaje. La destrucción del Manicomio General de La Castañeda en el año de 1968 provocó una serie de alteraciones no sólo en el paisaje urbano sino en el hábitat, el manicomio ya no existe, pero no ha dejado de estar presente en la memoria de quienes lo habitaron incluso de los vecinos residentes cercanos.

Conclusión

La Castañeda dejó de existir, pero podemos hacer un ejercicio por medio de la memoria para conocer su historia y apropiarnos de ella ya que tiene un gran valor histórico; pero ¿cómo es posible la apropiación de un espacio que ya no existe? Por medio de dialogar y compartir nuestras experiencias, es que hacemos nuestros este tipo de espacios desaparecidos y el arte es un medio que nos permite recuperar del olvido este espacio.

Podemos afirmar entonces que una forma de apropiación de un espacio desaparecido es hacerlo nuestro a través de la evocación de los recuerdos generando en este proceso un sentido de pertenencia y una identidad compartida. Un método para compartir los recuerdos es a través de la historia oral, la cual es una herramienta utilizada por distintas disciplinas. La entrevista ha sido la base de mi metodología desde hace mucho tiempo, así como el dibujo; ambas forman la estructura principal de mi método de trabajo.

El valor que he descubierto con el uso de la entrevista para generar mi obra lo encuentro en la posibilidad que brinda al ampliar los modos de relación entre las personas más allá de la mera obtención de información. Estos modos de relación son los que busco ampliar en mi obra, son una forma de encuentro y de dialogo que dan pie a la creación de mis piezas. Es en el diálogo con el otro donde surge un fenómeno de intercambio ya sea de vivencias o de

anécdotas, que modifican la percepción de lo cotidiano y que crea a su vez un proceso de aprendizaje donde se aprende de forma compartida.

De este modo uno de los hallazgos que he realizado durante estos años de labor ha sido descubrir que la voz de los entrevistados puede ser materia prima para realizar mis piezas. He podido percibir la importancia de la voz y la palabra como un proceso, es decir: he podido percibir el acto de dialogar como un ejercicio de creación y aprendizaje donde la cotidianidad se intensifica y expande. Sin embargo, no en todo momento ni en todo diálogo se logra generar este proceso. Es probable que esto se deba a la empatía o sincronía que puedo o no generar con mi interlocutor. El resultado de esos diálogos es la materia prima de las piezas que realicé y también es a su vez una reflexión sobre las distintas posibilidades de apropiación de los sujetos sobre los espacios que habitan. Sobre aquellos espacios que ya no existen físicamente pero que guardan un gran valor simbólico, en particular, sobre el Manicomio General La Castañeda de la Ciudad de México y su desmantelamiento en 1968.

Los Sueños como una herramienta de investigación

*“Estamos hechos de la misma materia que los sueños y
nuestra corta vida es una pausa entre dos noches”*

William Shakespeare, La Tempestad

Los sueños siempre han tenido un papel fundamental para generar imágenes en el arte. A principios del siglo XX el ejemplo más representativo fue el surrealismo. Los surrealistas veían en los sueños un pretexto para realizar su obra, pero, además, veían en los sueños el reconocimiento del inconsciente es decir una demanda de libertad, una actitud ante la vida y una forma de ampliar los planos de la creatividad. André Breton en el Primer Manifiesto Surrealista define lo que es surrealismo y la importancia de la actividad onírica para generar imágenes:

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Gómez Concheiro & Rodríguez Álvarez, 2006, pág. 111).

Este dictado del pensamiento aspiraba a ser un acto de libertad, reconociendo la necesidad de contactar con las zonas ocultas del inconsciente. Por lo tanto, los sueños, ocupan un papel destacado en este método creativo. Sin embargo, los sueños no necesariamente pueden ser una transcripción directa de imágenes oníricas, o un ejercicio de automatismo psíquico como Breton señalaba. Una propuesta diferente puede ser que los sueños sean una herramienta de investigación que nos permita ampliar nuestra mirada sobre la realidad.

Para sustentar esta propuesta podemos tomar como punto de partida un concepto que formuló el médico psiquiatra Carl Gustav Jung fundador de la escuela de Psicología Analítica, el cual desarrolló en un texto homónimo llamado Sincronicidad. La sincronicidad es para Jung una serie de fenómenos relacionados de manera no causal que, sin embargo, guardan una conexión significativa. Para Jung el concepto de *Sincronicidad* es complicado y lo describe de la siguiente forma:

El problema de la Sincronicidad me ha confundido durante mucho tiempo, desde la mitad de los años veinte cuando estaba investigando un fenómeno del Inconsciente Colectivo y me encontraba continuamente con relaciones que sencillamente no podía admitir como agrupaciones causales. Lo que encontré fueron “coincidencias” que estaban tan significativamente relacionadas que su probabilidad de producirse era increíble (Jung, Sincronicidad, 2000, pág. 30).

Para Jung la sincronicidad es una serie de eventos fuertemente relacionados que nos permite percibir fenómenos que no vemos a simple vista y que están fuertemente vinculados con el inconsciente. También mencionará que esta coincidencia de hechos es en sí misma una suerte de “proyección del inconsciente” que se manifiesta en la realidad, es decir, que estos eventos que vemos como sorprendentes han sido generados por nosotros en un momento dado en el tiempo y el espacio por medio de una especie de “energía psíquica” pero que no percibimos conscientemente. Por lo tanto, en nuestra labor como investigadores de las artes visuales es necesario estar atento y reconocer estas señales o “sincronicidades” tanto en la otredad, el inconsciente, como en la vigilia (Jung, Sincronicidad, 2000).

En la teoría de la psicología analítica desarrollada por Jung el inconsciente se manifiesta por medio de las imágenes, es pues importante como profesionales de las artes visuales estar pendiente de la forma en que se manifiestan las imágenes de nuestro inconsciente para apropiarnos de ellas con el fin de ampliar nuestros recursos creativos. A

continuación, se expone cómo es que los sueños pueden ser usados como herramientas de investigación para ampliar nuestras formas de entender y explicar el mundo.

La idea principal es que los sueños pueden abordarse bajo la mirada de distintas disciplinas además de las psicoanalíticas, conductuales. Partamos de que los sueños aportan distintos conocimientos sobre nuestra realidad tomando como referencia las experiencias de otras disciplinas como la antropología o la sociología que han (Benjamin, 1989) ampliado sus líneas de investigación a partir de las experiencias oníricas de sus investigadores.

El antropólogo colombiano Marcos Tubon en su texto *Los sueños como instrumentos etnográficos*, nos dice que durante el siglo XIX la antropología europea miraba con desdén los sueños como “afloramientos fantasiosos de la actividad mental o como vaporosas imágenes carentes de realidad” (Tobón, 2005, pág. 333), sin embargo, la antropología actual ha dejado de abordar los sueños como si se trataran de ilusiones. Según este mismo autor, los asume como “experiencias humanas cargadas de materialidad y de efectos simbólicos concretos” (Tobón, 2005, pág. 333). Son la materia prima de un relato histórico y el escenario de hechos reales. Es decir, que los sueños son para este autor experiencias vitales capaces de ser incorporados como herramientas de experimentación y pesquisa.

Podemos utilizar nuestra actividad onírica como una herramienta de investigación en nuestras respectivas disciplinas no sólo para las ciencias sociales sino también para las artes. Podemos afirmar entonces que la observación de los sueños puede ampliar nuestra perspectiva sobre los temas que abordamos y ser un medio de adquisición de conocimientos sobre la realidad. Esta correspondencia de los sueños como un escenario de los hechos reales (históricos) puede formar parte del andamiaje para la elaboración de proyectos de investigación.

Marco Tobón desarrolla esta idea de los sueños como un escenario a partir de Borges de la siguiente manera:

Cuenta Jorge Luis Borges en el prólogo a Libro de los sueños (1976), que ... cuando soñamos, el alma humana logra liberarse del cuerpo y se torna a la vez el teatro, los actores y el auditorio, incluso, agrega Borges, nos tornamos el mismo autor de la historia que se está viviendo. Esta metáfora, para Borges, nos conducirá a la tesis de que los sueños << constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los generosos literarios >> (Tobón, 2005, pág. 333) .

El autor extiende la idea sobre el influjo de los sueños más allá del género literario y menciona la importancia de estos en la producción de imágenes colectivas y sobre todas aquellas manifestaciones de representación del extra- mundo (otredad), sobre lo mitológico y sobre la adquisición de conocimientos. Marco Tobón sustenta esta idea con dos casos de investigaciones antropológicas donde los sueños pueden ser utilizados como herramientas de investigación y generar otro tipo de conocimientos sobre nuestra realidad. Los casos que expone se refieren a experiencias en comunidades indígenas donde los investigadores observan cómo los sueños se socializan de tal forma que se contraponen a la manera en que la sociedad urbana occidental ve a los sueños. En las grandes ciudades el soñar se ve como un acto solitario e individualista en contraposición con un ejercicio colectivo y comunitario de los sueños en las comunidades indígenas.

El ejemplo de esta idea la da el autor con la exposición de un estudio de caso en Canadá Subártica. En este territorio dos comunidades originarias fueron estudiadas por el antropólogo británico Hugh Brody y presentadas en el texto: *Maps and Dreams: Indians and the British Columbia Frontire. London Faber and Faber (1986)* (Tobón, 2005, pág. 342) . En este ejemplo Marco Tobón nos habla sobre cómo el pueblo Inuit y el pueblo Beaver (gente castor) comparten un gran conocimiento como tramperos y cazadores por lo que es necesario un conocimiento sistemático de su territorio sobre todo al ver amenazados e invadidos sus

territorios por el crecimiento de plataformas petroleras y exploradores deseosos de todo tipo de recursos.

En este contexto el antropólogo Hugh Brody acompaña a los cazadores de estas dos comunidades por sus rutas de caza y pesca y atestigua como ciertas personas del grupo sueñan con las rutas de los animales, lo que les permite trazar en su mente las fuentes de la cacería y reconocer el territorio: cascadas, montañas, lagos, etc. de tal modo que puedan orientarse en las expediciones. Estos territorios, comenta Marco Tobón se “actualizan” durante el soñar y expone esta idea citando las palabras del propio Hugh Body:

Los indios hacían sus mapas. Alguien podría decir que son mapas locos. Pero los indios podrían decir lo mismo de los mapas de los blancos. Mapas diferentes de pueblos diferentes. Diferentes caminos. Los ancianos hacían los mapas de esos recorridos y los acompañaban de mucha fantasía [...] Usted se ríe de esos mapas que orientan desde el cielo, pero fueron hechos por hombres buenos que tenían esos sueños y querían decir la verdad. Trabajaban con empeño para lograr la verdad [...] ¿Cómo podría alguien que no sueña localizarse en tales mapas? (Tobón, 2005, pág. 342).

Los indígenas Beaver llaman a estos mapas “senderos celestes” y sólo algunos líderes específicos sueñan con ellos. Estos mapas además contienen la memoria colectiva del grupo ya que los mapas son los mismos que los soñados por sus ancestros. Cabe mencionar las aportaciones que el propio Hugh Body ha proporcionado a las comunidades mencionadas ya que estos mapas han servido como materia de estudio para excavaciones arqueológicas ya que son el testimonio de exploradores antiguos que recorrieron la región desde hace muchos siglos. Esto ha ayudado al pueblo Inuit y Beaver para ampliar y fundamentar el conocimiento sobre su territorio y sobre todo en su defensa contra las amenazas externas.

Este ejemplo nos permite afirmar que los sueños forman un canal intersubjetivo en el cual se pueden compartir experiencias entre miembros de una comunidad, gracias al ejercicio de compartirlos y en especial dialogar sobre ellos. En los sueños podemos acceder a un flujo de información sobre la realidad que amplía nuestra percepción sobre ella. Nosotros en las grandes ciudades estamos perdiendo esta capacidad de dialogar sobre nuestros sueños de forma colectiva. Por lo tanto, una propuesta es recuperar esta práctica como una herramienta más que podemos utilizar en nuestro trabajo como creadores multidisciplinares.

En conclusión, dialogar sobre nuestros sueños, socializar su práctica y estar atentos a la información que los sueños nos comunican sobre la realidad, es la respuesta que busco dar al siguiente cuestionamiento: ¿Cómo es posible el uso de los sueños como herramientas de investigación? La respuesta a este cuestionamiento la expongo de la siguiente manera: primero estar atento a las distintas señales o sincronidades tanto en los sueños como en la vigilia. Incorporar nuestra actividad onírica en nuestros proyectos y socializar esta experiencia como una práctica habitual, ya que los sueños nos brindan otro tipo de información más allá de significados ocultos o mensajes proféticos o deseos reprimidos.

De este modo podemos ver el alcance que los sueños pueden aportar en los trabajos de investigación no sólo en los artísticos sino en diferentes disciplinas. Actualmente la experiencia onírica puede ser utilizada más allá de una interpretación simbólica o de deseos frustrados, ya que representa elementos extralingüísticos, que no pueden expresarse en palabras y ponen al descubierto la amplia actividad mental de las personas.

Hacia una pedagogía de la memoria por medio del Arte

“El educador es un artista” Paulo Freire

(Álvarez, 2023)

La memoria es una facultad humana que nos permite recordar y dar sentido a nuestras experiencias pasadas. Sin embargo, la memoria no es un registro fiel e inmutable de lo que ocurrió, sino que está sujeta a procesos de selección, interpretación y transformación, es decir, es subjetiva. La memoria también puede ser afectada por factores externos, como el olvido, el silencio, la censura o la manipulación (Halbwachs, 2004).

El concepto de memoria se puede definir como el conjunto de representaciones simbólicas que expresan y comunican las experiencias colectivas e individuales de una sociedad o una persona (Halbwachs, 2004). De igual modo el arte es una forma de memoria que permite crear, recrear y reinterpretar el pasado desde el presente, así como proyectar el futuro desde el pasado. “El arte es también una forma de resistencia y reivindicación frente al olvido y la negación de la realidad” (Paz González González, 2016, pág. 74)

El arte es una forma de conocimiento que puede contribuir a la reconstrucción de la memoria, especialmente en contextos de violencia, conflicto o trauma. El arte puede ofrecer una mirada crítica y creativa sobre el pasado, que cuestione las versiones oficiales o hegemónicas de la historia (Barthes, 1985). El arte puede también generar espacios de diálogo, reflexión y reparación para las víctimas y las comunidades afectadas por la violencia (Benjamin, 1989). El arte puede asimismo preservar y difundir la memoria de los hechos y las personas que no deben ser olvidados.

La reconstrucción de la memoria a través del arte es importante porque nos obliga a realizar un ejercicio de imaginación. Este ejercicio nos puede ayudar a la recuperación de la

identidad, la dignidad y la justicia de las víctimas de la violencia, la opresión o la exclusión (Ospina Valencia , 2020). Asimismo, favorece el diálogo, la reconciliación y la convivencia entre los diferentes actores sociales. La reconstrucción de la memoria es un proceso dinámico y participativo que requiere del compromiso ético y estético de los artistas y de los espectadores. Algunos ejemplos concretos de obras artísticas que han contribuido a la reconstrucción de la memoria son: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, que recoge testimonios y documentos sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet; el Muralismo Mexicano, que plasmó en las paredes las luchas sociales y revolucionarias del pueblo mexicano; o el Guernica de Picasso, que denunció el horror del bombardeo nazi sobre la ciudad vasca durante la Guerra Civil Española.

Ahora bien, ¿de qué forma el arte se transforma en una herramienta para reconstruir el pasado? Una posible respuesta es que el arte puede ser usado para reconstruir el pasado a partir de un diálogo permanente entre los protagonistas y los hechos del pasado. Este diálogo es un proceso de entendimiento y descubrimiento de la realidad por lo que el arte puede ser usado para reconstruir el pasado. Esta idea plantea que nosotros podemos ampliar nuestra mirada sobre el pasado anteponiendo las voces de sus protagonistas lo que significa revalorar los saberes de las comunidades y ponerlos al mismo nivel que el conocimiento formal o académico. Es decir que podemos reconstruir nuestra memoria recuperando estas voces por medio de las prácticas de las artes ya que desde la tradición siempre se han considerado las prácticas artísticas como liberadoras y por lo tanto son adecuadas para esta reconstrucción.

El arte, entonces, es liberador porque educa al hombre para la libertad. Esta idea la vemos expresada en el pensamiento del poeta alemán Friedrich Schiller quien expone su teoría estética en una serie de 27 cartas, en las que reflexiona sobre la situación histórica de su época, marcada por la Revolución Francesa y sus consecuencias violentas. Schiller critica tanto el despotismo del antiguo régimen como el fanatismo de los revolucionarios, que han

sacrificado la dignidad humana en nombre de la razón o de la naturaleza. El arte tiene una función educativa para Schiller, porque nos enseña a ser hombres estéticos. El hombre estético es el que sabe apreciar y producir belleza en todas sus formas, es el que sabe armonizar sus impulsos sensible y racional en un equilibrio dinámico. El hombre estético es el que sabe vivir en sociedad sin perder su individualidad ni su autonomía y el que sabe ser feliz sin renunciar a su dignidad ni a su deber (Shiller, 2019).

Schiller considera que el arte nos libera de la alienación de la sociedad y de la historia, que nos imponen sus condiciones sin tener en cuenta nuestra personalidad. El arte también nos libera de la esclavitud de nosotros mismos, que nos imponemos límites sin tener en cuenta nuestro potencial. El arte es, para Schiller, el camino hacia la libertad, que es el fin último de la educación estética del hombre y de la humanidad. La libertad es, por lo tanto, el estado en el que el hombre se realiza plenamente como ser racional y sensible, como ser individual y social, como ser moral y feliz. La libertad es el estado en el que el hombre se identifica con su esencia, que es la humanidad (Shiller, 2019).

La reconstrucción de la memoria por medio de las prácticas artísticas es un proceso liberador. Si el diálogo permanente entre los protagonistas y los hechos del pasado es un ejercicio de entendimiento y descubrimiento de la realidad, entonces, estos procesos son un ejercicio para transformar el mundo y por lo tanto estos procesos son un ejercicio pedagógico. Este proceso pedagógico lo podemos entender a partir del diálogo entre el educador y el educando, que se reconocen como seres humanos dignos y capaces de transformar su entorno. Esta idea la propone el pedagogo Paulo Freire donde la educación pretende que el educando se encuentre con su propia identidad, analice su realidad y recupere el dominio de su vida. Esta pedagogía de la liberación es, por lo tanto, un proceso de renovación social e individual, que busca la emancipación de los oprimidos y la construcción de una sociedad más justa y democrática (Freire, 2005).

Así, podemos hablar de una pedagogía de la memoria que busca indagar sobre las múltiples posibilidades de la reconstrucción del pasado. Sin embargo, antes de continuar con nuestra argumentación debemos hacer una pausa y hacer una distinción entre memoria e historia. La memoria y la historia son dos conceptos que se relacionan con el pasado, pero que tienen significados y funciones distintas. Hemos visto que la memoria es un fenómeno subjetivo y emocional que depende de cómo recordamos los hechos y de qué forma los transmitimos (Guasch, 2005). La historia por su parte es una ciencia objetiva y racional que busca reconstruir los hechos con rigor y crítica. La memoria puede ser individual o colectiva, y se basa en la identificación con un grupo o una causa (Halbwachs, 2004). La historia puede ser general o particular, y se basa en la evidencia y la argumentación.

La relación entre memoria e historia es compleja y dinámica. Ambas se influyen mutuamente y se necesitan para comprender el pasado. La memoria aporta el testimonio, la emoción y la vivencia de los protagonistas. La historia aporta el contexto, la explicación y la crítica de los hechos. La memoria puede ser un estímulo para la investigación histórica, y la historia puede ser una herramienta para la educación y la conciencia ciudadana, “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (Todorov, 2000, pág. 14).

El valor de la memoria lo podemos entender como el esfuerzo por recuperar las otras versiones de los hechos del pasado, recuperando los testimonios, archivos, objetos personales y toda clase de registros de aquellos sujetos que han sido borrados de la historia oficial. Para el profesor-investigador, Eduardo Kingman en su texto *Los usos ambiguos del archivo*, la memoria es un ejercicio reflexivo que no necesariamente se expresa en textos. Es decir, la memoria puede estar contenida en el inconsciente colectivo de las personas o en el valor simbólico que se le otorga al patrimonio industrial o artístico de una ciudad. En cambio, la

historia es una práctica documental que se expresa en escritos y en una metodología específica (Kingman, enero 2012). Esta diferencia nos lleva a pensar en la necesidad de crear un método que nos ayude a recuperar la memoria de las comunidades a partir de una metodología como la historia.

La recuperación de la memoria a partir del arte se presenta como una opción para hablar de nuestro pasado. En esta mirada del pasado se consideran los eventos antropológicos; sociológicos, económicos, geográficos y psicológicos al momento de estudiar el pasado. Los acontecimientos políticos y los grandes personajes ya no son el centro de la investigación, sino, los procesos, las estructuras sociales y mentales (Guasch, 2005).

Por otra parte, la recuperación de la memoria puede ser entendida como una forma de resistencia en un tiempo difuso como lo es la posmodernidad donde el futuro se percibe como desolador y donde se extiende una sensación de ambigüedad y precariedad. En este contexto el papel del artista puede ser entendido como un ejercicio de creación de conocimientos que se expande en distintas líneas de perspectiva. Estas líneas no sólo abarcan la producción de objetos, sino también la generación de experiencias en distintas áreas como la investigación y la docencia.

Nuestra generación ha desarrollado su trabajo bajo el paradigma de la postmodernidad cuyo concepto ya no tiene como base teórica la oposición de contrarios característico de la modernidad, es decir, ya no se concibe una oposición de conceptos ideológicos o filosóficos, lo que da por resultado un campo de reflexión donde la ambigüedad se extiende en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Vivimos en un relativismo donde ya no se plantea la “verdad” sino que existen verdades de cada uno y en cada momento.

Podemos afirmar que en la posmodernidad el hombre y la realidad dejan de ser las verdades inmanentes y por lo tanto experimentamos una sensación de un futuro inexistente en donde la historia parece desaparecer. La posmodernidad se caracteriza por la incredulidad

hacia las metanarrativas, es decir, los grandes relatos que pretendían dar sentido y legitimar el conocimiento y el progreso en la modernidad, como el cristianismo, el iluminismo, el marxismo o el liberalismo. Para el filósofo francés Jean-François Lyotard, estas metanarrativas han entrado en crisis y han perdido su capacidad de convencer y orientar a las sociedades contemporáneas, que se enfrentan a una multiplicidad de discursos, prácticas y saberes que no pueden ser reducidos a una sola lógica o criterio. La posmodernidad implica, entonces, una transformación del estatuto del saber y de la cultura, que se vuelven más variados y fragmentados, más dependientes de los contextos y las situaciones, más expuestos a la incertidumbre y al conflicto (Lyotard, 1987).

Ante esta percepción de la postmodernidad de un futuro desolador podemos apelar a la reconstrucción de la memoria desde el arte, como una forma de resistencia ante la construcción de una narrativa hegemónica del pasado como lo es la historia oficial. Partiendo de la idea de que la historia oficial tiene como características una narrativa construida e impuesta desde las estructuras de poder ya sea el Estado o el poder fáctico de los grandes emporios transnacionales y los medios de comunicación sumando la desinformación creada e impuesta en las redes sociales, se moldea una idea del pasado de acuerdo a estos intereses de manera centralizada y global, generando procesos de invisibilización y de exclusión de sectores marginados, es decir, las mujeres, los indígenas, los migrantes, los afroamericanos, los trabajadores, los perseguidos políticos, los enfermos mentales, entre otros.

Otra característica de la historia oficial es su eurocentrismo que se expresa en una mirada del pasado donde se construye una visión en la cual Europa ocupa el centro y el origen de la cultura universal. En esta mirada se excluyen las otras historias, y se impone una hegemonía racial. De esta forma, se construye una visión parcial del pasado ignorando o suprimiendo una pluralidad de culturas las cuales a partir de esta imposición buscan ser una copia de la cultura dominante. El ejercicio de reconstruir el pasado desde la mirada de los

grupos invisibilizados, la podemos concebir como una forma de resistencia que se opone a una mirada del pasado ajena a la realidad de estos grupos de poder (Dussel, 2014).

Esta otra mirada del pasado se puede concebir a su vez como una revaloración de lo local, entendiendo a lo local como a las especificidades del contexto de estos grupos excluidos, sin embargo, no basta con proponer el estudio de lo local únicamente como una defensa ante la amenaza de la globalización, ya que se puede caer en una nostalgia del pasado o pureza de lo originario que lo limitaría como una práctica liberadora. Debemos advertir el problema que implica reconstruir una visión romántica o nostálgica sobre el pasado como lo advierte el historiador Tzvetan Todorov el cual nos alerta de los malos usos del pasado y el peligro de caer en un error, al mirar al pasado con nostalgia ya que esta mirada puede impedirnos ver las estructuras que se encuentran por debajo de nuestra cotidianidad. Una mirada obsesiva del pasado nos puede llevar a reprimir el presente “sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril” (Todorov, 2000, pág. 23).

Por lo tanto, podemos afirmar que realizar una reconstrucción de la memoria por medio del arte es importante, ya que nos permite mantener una distancia ante un pasado ajeno y que se expresa en un silencio, que en muchos casos impide el recuerdo de vivencias pasadas y que se impone como un olvido de nuestro pasado. Este olvido del pasado también lo podemos definir como “olvido programado” el cual tiene como función dislocar nuestra memoria y crear individuos sin conciencia histórica que se perciben como sujetos no históricos que ignoran y reniegan de su pasado.

El olvido programado es una práctica política que busca borrar o minimizar la memoria de los pueblos y las víctimas de la violencia y la injusticia en América Latina (Yugovich, 2023). El término se empezó a utilizar durante la dictadura militar de Pinochet en Chile en los años 70s. Esta práctica tiene como objetivo impedir la construcción de una identidad colectiva que

reivindique los derechos humanos y la democracia, y que cuestione el poder establecido. El olvido programado se manifiesta de diversas formas, como la negación, la manipulación, la censura o la indiferencia frente a los hechos del pasado.

Sin embargo, el olvido programado no ha logrado silenciar las voces de la memoria y la historia que resisten y desafían las prácticas políticas de olvido en América Latina. Estas voces se expresan a través de diversos actores sociales, como los movimientos de derechos humanos, las organizaciones de víctimas, los artistas y los medios de comunicación alternativos. Estos actores buscan recuperar y difundir la verdad histórica, reivindicar la justicia y la reparación para las víctimas, y fortalecer la democracia y la ciudadanía.

Un ejemplo de esta resistencia frente al olvido es el caso de Perú, donde miles de familias campesinas que migraron a las ciudades por la pobreza y la violencia política han regresado a sus comunidades de origen debido a la pandemia del coronavirus. Estas familias han encontrado en el campo una forma de subsistencia y de reafirmación de su identidad cultural y política. Así, han demostrado que el olvido programado no ha podido borrar su memoria ni su historia (Ospina Valencia , 2020).

En función de lo planteado, podemos crear una alternativa ante el silencio y el olvido, desarrollando estrategias comunes para recuperar el recuerdo colectivo que posibilite la reconstrucción de identidades grupales. Una propuesta es realizar un cambio para superar la imposición del olvido, creando acciones colectivas donde recuperar sea prioridad antes que olvidar. Estas acciones la debemos asumir como una práctica liberadora, para enfrentar el futuro haciéndonos dueños de nuestra historia y nuestra cultura.

Por consiguiente, ¿de qué modo, las prácticas artísticas pueden ser herramientas para la reconstrucción de la memoria? Por prácticas artísticas podemos enunciar aquellas disciplinas que se agrupan en los diferentes campos de producción de conocimiento y circulación de las artes. Entre ellas, se encuentran: artes visuales, artes audiovisuales, artes escénicas, música,

literatura, diseño, cine, teatro. Estas prácticas tienen como característica el diálogo permanente con el pasado. Por ejemplo, en la pintura o el cine el conocimiento de la tradición, es decir, de su pasado es fundamental para los creadores de las respectivas disciplinas. Este diálogo permanente es un elemento característico de las prácticas artísticas; usemos esta característica como punto de apoyo para reflexionar sobre la memoria y sus protagonistas.

Se plantea entonces, que las prácticas artísticas pueden ser una herramienta para reflexionar sobre la memoria ya que nos permiten volver la mirada hacia las tradiciones propias, hacia el folklore y la sociedad marginada acercándonos a las prácticas estéticas, cercanas al ritual. Analicemos dos ejemplos de artistas cercanos a nuestro tiempo que abordan la temática de la memoria desde diferentes perspectivas y lenguajes. Observemos cómo sus obras dialogan con el contexto social, político y cultural en el que se inscriben, y cómo generan reflexiones críticas y sensibles sobre el pasado y el presente. Observemos también el rol del espectador como un agente activo y participativo en la construcción de la memoria, así como las posibilidades pedagógicas del arte para la educación.

El primer ejemplo es el artista brasileño Hélio Oiticica nacido en Río de Janeiro el 26 de julio de 1937 y muerto el 22 de marzo de 1980 (Clik Museus, 2021). Oiticica se inició en la pintura abstracta geométrica bajo la influencia del arte concreto y el Grupo Frente. Sin embargo, pronto se distanció de la rigidez y el racionalismo de esta tendencia y se unió al Grupo Neoconcreto en 1959, junto con otros artistas como Lygia Clark y Lygia Pape (Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 2023). Los artistas neoconcretos buscaban una aproximación más fenomenológica y sensorial al arte, basada en las ideas de Merleau-Ponty y Bergson, que recreaba un ambiente tropical con plantas, arena, animales y poemas (Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 2023).

Oiticica cuestiona las ideas de arte, modernidad y progreso, enaltecidas como principios fundamentales de la cultura occidental trascendiendo la idea de “objeto de arte” que

tradicionalmente era entendida en las artes plásticas de su tiempo. Tomando como referencia la idea de no-objeto del escritor brasileño Ferreira Gullar fundador del movimiento poético neo-concreto (Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 2023). Oiticica retoma la idea de Gullar sobre el no-objeto como una categoría nueva en la idea de obra de arte. Para ello demuestra el proceso de desaparición del objeto en la historia del arte. Para Gullar el recurso de la eliminación del marco y el pedestal era un fundamento para que la obra se inserte en el espacio real; trazando paralelos entre las artes plásticas y la poesía. La idea principal de este proceso es la imprescindible participación del observador en la realización de la obra como sujeto activo (Ferreira, 1960).

A partir de estos principios Oiticica reformula la idea del papel del espectador en la obra de arte, al colocar al espectador como un sujeto activo, como un participante de un experimento de libertad. Dentro de este orden de ideas, Oiticica propone el contacto entre obra y espectador a través de un vínculo que denomina “transobjetividad”, donde el artista canaliza la energía de la obra y se convierte de este modo en una experiencia, no ya del artista sino del participante y a su vez esta experiencia se transforma en un ejercicio de sanación de una sociedad enferma. Esta enfermedad nos dirá, Oiticica se manifiesta en el lenguaje (Lucero, 2018).

Para Oiticica es importante generar una obra de arte que pueda ser una vía de curación para el lenguaje. Esta idea surge en 1964 cuando Oiticica regresa de su estancia en Nueva York y empieza a participar en los preparativos del Carnaval con la escuela de Samba Estação Primeira de Mangueira, de Río de Janeiro. Para Oiticica la experiencia de entrar en contacto con la comunidad que se organizaba en torno al Samba y el Candomblé (Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 2023) es significativa al enfrentarlo con la realidad política y social de su país.

De esa época es la serie de obras denominadas Parangolés que son una “pintura viva y ambulante”. Parangolé es una especie de capa o estandarte que se destaca por su color y textura, es una fusión de colores, estructuras, bailes, palabras, fotografías y música (Almeida, 2022). Las obras son telas de colores que revelan sus estructuras por medio del movimiento. Tropicalia es otra de sus piezas importantes; es una ambientación formada por un jardín laberíntico con pájaros y plantas vivos, además de poemas-objetos y que dio nombre al movimiento musical liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, a través de la fusión de elementos de la bossa nova, el fado, el rock & roll y la psicodelia (Almeida, 2022).

Hélio Oiticica también fue un teórico; escribió cuatro manifiestos donde reflexiona en un tono subversivo sobre su obra. Los manifiestos son: *Aspiro ao grande labirinto* de 1961, donde reflexiona sobre la pintura y propone la transformación del cuadro en un no-objeto, siguiendo los lineamientos visuales de Piet Mondrian, Vladímir Tatlin, Kasimir Malevich y Wassily Kandinsky (Oiticica, 1961). El manifiesto *Bólides* de 1963, donde Oiticica define sus obras tridimensionales como transobjetos, los cuales se llaman así por desplazar el objeto de su contexto (Oiticica, 2017). El manifiesto *Bases fundamentales para una definición del Parangolé*, 1964 (Lucero, 2018), donde reflexiona sobre el contacto entre obra y espectador a través de un vínculo que denomina transobjetividad, donde el artista es una especie de “chamán” que canaliza la energía de la obra y se neutraliza la función del artista occidental como genio-creador.

La obra para Oiticica se convierte de este modo en una experiencia, no ya del artista sino del participante. El manifiesto *Brasil Diarrea* fue redactado en 1970 (Lucero, 2018), en este texto reafirma la necesidad de reflexionar sobre la importancia de crear un nuevo lenguaje ya que considera que el momento de represión que se vive en su país, se ve expresado en el lenguaje, el cual lo considera estancado. Oiticica radicaliza su postura y manifiesta la necesidad de reflexionar sobre la doble moral de su país con la frase ¡Basta de luto en Brasil!

(Lucero, 2018) ya que consideraba la moral de la dictadura militar como una diarrea que había que desterrar. La obra de Oiticica busca una vía de curación en la que el cuerpo, el movimiento y el espacio, sirve para crear un “ritual” a manera de las prácticas de los pueblos originarios.

Finalmente, la obra de Oiticica estará fuertemente influenciada por un elemento teórico más, el Manifiesto Antropofágico escrito en 1928 por el escritor brasileño Oswald de Andrade en colaboración con la pintora Tarsila do Amaral. Este manifiesto influye no sólo al ámbito artístico, sino también el poético y el musical de Brasil. Antropofagia significa en este contexto devorar críticamente la cultura occidental, elaborada no desde la perspectiva sumisa del “buen salvaje”, sino desde el punto de vista del “mal salvaje”, el caníbal. De este modo el acto de canibalismo cultural se expresa como un ejercicio crítico de la cultura brasileña asumiendo una posición de igualdad donde el otro, es decir, la cultura occidental es devorada y de este modo asimiladas sus cualidades (Fundación Juan March, 2009).

Hélio Oiticica fue un artista que revolucionó el arte contemporáneo con sus propuestas neoconcretas y ambientales. Su obra se basó en el color, la participación y la integración del arte y la vida. En su obra, buscaba "la invención pura" y "la abolición de las estructuras y los significados" tradicionales del arte. Oiticica es un referente para reflexionar sobre la reconstrucción de la memoria desde las prácticas artísticas ya que plantea, volver la mirada hacia las tradiciones propias y la sociedad marginada. La experiencia de Oiticica nos propone reconstruir nuestro pasado revalorando nuestra voz, anteponiendo las voces de sus protagonistas, lo que significa revalorar los saberes de las comunidades y ponerlos al mismo nivel que el conocimiento formal o académico. Podemos afirmar que esta reconstrucción de la memoria histórica por medio de las prácticas artísticas es a su vez un proceso liberador.

El segundo caso para ejemplificar cómo las prácticas artísticas pueden ser una herramienta para reflexionar sobre la memoria, es la obra del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986). Beuys es un artista conceptual, un teórico, activista político y docente (TATE, s.f.).

El contexto donde se desarrolla su obra es el de la Alemania de posguerra, una Alemania traumatizada por los crímenes cometidos por los nazis. En este ámbito Beuys propone un pensamiento estético- pedagógico en el cual cuestiona algunas de las prácticas artísticas de shock de las vanguardias como la provocación, la violencia y el escándalo que habían sido asumidas por el mercado como mercancías y que se caracterizaban por un abandono de la subjetividad en aras de un racionalismo e individualismo (Neugraphic, 2023).

En oposición a estas prácticas Beuys asume una posición diferente casi utópica en la cual propone un programa estético que apela a la subjetividad y al replanteamiento de la idea de creatividad como “principio originario” o “energía primaria” (Romero, 2000). Este concepto de creatividad en la obra de Beuys puede ser rastreado hasta encontrar su origen en el pensamiento del filósofo austriaco Rudolf Steiner, quien por encargo del propietario de la tabacalera Waldorf-Astoria Cigarette lo comisionó para que organizara una escuela libre para los hijos de sus trabajadores (Martín & Jesús, 2014). Steiner desarrolló una pedagogía pionera en el área del aprendizaje basado en el desarrollo apropiado a cada edad. Esta pedagogía (pedagogía Waldorf) está a su vez inspirada en el concepto de Antroposofía el cual el mismo Steiner define como "sabiduría del ser Humano" del griego "ántropos", hombre, y "sofía", sabiduría, ya que esta investigación conduce a la consciencia del verdadero ser del hombre (Martín & Jesús, 2014, pág. 16). Steiner lideró este movimiento hasta su muerte.

Este modelo educativo busca que los niños se desarrollen a su ritmo. Para Steiner el hombre se desarrolla en distintas etapas, como la música donde el ritmo es el que marca el paso del tiempo. De este modo cada 7 años el “ritmo” en la vida de los hombres cambia.” La música como las artes plásticas son fundamentales para el aprendizaje y la socialización de los niños” (Martín & Jesús, 2014, pág. 25). Esta pedagogía se basa en el fortalecimiento del aprendizaje cooperativo donde los alumnos pasan a ser sujetos activos de su propio

aprendizaje. Es, en resumen, una educación para la libertad. En la propuesta de Beuys podemos visualizar la idea de aprendizaje cooperativo y ver ciertas características utilizadas para construir su concepto de arte ampliado el cual consiste en una reflexión sobre la idea de trabajo donde se crea un giro conceptual sobre la misión del artista (Vásquez Rocca, 2008). El artista ya no explora el mundo visible si no observa la estructura (invisible) de la sociedad.

Es así como Beuys crea una idea más activa del arte, una idea donde la creatividad es una fuerza colectiva y liberadora que servirá de base para crear una sociedad futura más democrática, ecológica y orgánica. Como resultado de esta propuesta, Beuys realizó varias piezas las cuales podemos agrupar en lo que llama *Formung*, o plástica social que fue el concepto central de su pensamiento y que plantea las siguientes preguntas: ¿Qué es democracia?, ¿Es el capitalismo el fin?, ¿Cómo sirve el arte a la sociedad? (Roma, 2021). Beuys no entendía por obras de arte objetos expuestos en un museo o galerías, sino acontecimientos, conversaciones y procesos de aprendizaje que hay que impulsar mediante acciones. Su frase "cada persona es artista" quería decir que todos, como seres sociales, tenemos la capacidad creativa para transformarnos a nosotros mismos y al mundo. Algunos de los ejercicios o experimentos que realizó son: "Organización para la Democracia directa, 1967, Universidad libre para la creatividad y la interdisciplina, 1971, Bomba de miel en el lugar de trabajo, pieza para la VI Documenta de 1977 y su participación en las elecciones del parlamento, 1979" (Kummetz, 2006).

Para Beuys, la idea del arte como una fuerza liberadora, la retomará del pensamiento del poeta y filósofo alemán Friedrich Schiller, quien propone que la belleza es un ideal que el hombre descubre, es una fuerza liberadora capaz de desempeñar un papel político en la sociedad (Shiller, 2019). Esta idea la desarrolla Schiller en su texto: Cartas sobre la educación estética del hombre, donde expone cómo el arte es un poder creativo, una fuerza revolucionaria y transformadora de la sociedad (Shiller, 2019). Como ejemplo de esta fuerza transformadora

podemos ver en la obra de Beuys la idea de arte como capacidad sanadora o curativa, como resultado de los trágicos acontecimientos que dejó en el pueblo alemán la segunda guerra mundial. “El arte se vislumbra como una fuerza capaz de reconstruir el sentimiento de comunidad y pertenencia que se fragmentó debido a la violencia de la guerra” (Raichs, 2016, pág. 220).

Beuys propone que para sobrepasar el trauma es necesario la superación del pasado en la sociedad alemana por lo que recurrirá a un ejercicio de anamnesis, es decir, a un proceso de la clínica donde se somete al paciente a un interrogatorio para identificar sus dolencias. A este ejercicio lo podríamos llamar “estética de la memoria” un ejercicio para superar las dolencias y terrores del Holocausto (Raichs, 2016, pág. 220). La estética de la memoria es además un ejercicio pedagógico ya que tanto el artista como el espectador de la obra se verán en la necesidad de reconocer en la memoria los eventos traumáticos a través del diálogo, como una forma de resistencia ante el olvido. El olvido es un mecanismo de defensa personal y colectivo, sin embargo, es necesario no olvidar, sobre todo, no olvidar el sufrimiento del otro.

La enfermedad que padece la sociedad alemana nos dirá Beuys, se encuentra en el lenguaje (Romero, 2000). Durante la guerra el lenguaje se deshumaniza, es decir, es incapaz de reconocer al otro, a su sufrimiento y es incapaz de reconocer el horror. La lengua alemana durante la guerra va a perder la capacidad para identificar los discursos de odio lo que puede llevarla a la “locura”, donde los sujetos se deshumanizan y se vuelven criminales (Raichs, 2016, pág. 221). Por lo tanto, es indispensable no olvidar el sufrimiento del otro, del distinto, del que habla otra lengua.

Esta enfermedad del lenguaje, también la podemos entender como una intolerancia hacia lo diferente y distinto, por lo cual, es necesario generar una serie de procesos pedagógicos para entender y reconocer el sufrimiento de los demás, y reconocer nuestro propio dolor como un ejercicio de reflexión y autoconocimiento. Este reconocimiento del dolor

personal y colectivo es un ejercicio de transformación social que implica el reconocimiento de la responsabilidad personal y colectiva. Para Beuys, es necesario despertar al público de su ensoñación y pasividad y movilizar a la ciudadanía a través de las obras. Para esto utilizará el performance como vía expresiva y receptiva en un intento de reconciliar el arte con la vida. Será mediante el dialogo y la conversación que se invitará al público a hablar de los problemas sociales y juntos buscar soluciones.

Beuys impulsará nuevas formas artísticas que no se centren en la producción de artefactos, sino en la acción y la participación del público. Como hemos visto, dos serán los focos de atención en su obra. Por un lado, su preocupación por el lenguaje y el sujeto que lo llevará a proponer un proceso de anamnesis capaz de desarticular el silencio institucionalizado sobre el nazismo. El segundo foco de atención será cuando Beuys adopta el performance como medio de expresión y exégesis. Para ello pondrá en práctica el concepto de "*Formung*, plástica o escultura social" (Raichs, 2016, pág. 217). Este concepto llevará a Beuys a plantear una forma de autoeducación en un mundo donde se desarticulan los ritos, donde todo es pasajero y donde se necesita un proceso diferente que nos ayude a realizar un ejercicio estético liberador que nos lleve a la acción.

Podemos concluir, que la obra de Beuys como la Oiticica, son dos ejemplos de cómo las prácticas artísticas sirven para reflexionar sobre nuestro pasado, ya que en ambos casos se plantea volver la mirada hacia el pasado, para afrontar los problemas y coyunturas de la actualidad y proyectar tal vez un futuro distinto. En el caso de Oiticica, nos propone reflexionar sobre nuestro pasado valorando nuestras tradiciones, lo que significa revalorar los saberes de las comunidades. En el caso de Beuys, nos encontramos ante un ejercicio artístico pedagógico, como proceso liberador y curativo, pero en ambos casos se puede ver la importancia de

reflexionar sobre el lenguaje, y la necesidad de buscar una vía de “curación”, de las sociedades que padecen la enfermedad del autoritarismo y la violencia.

Estos dos ejemplos nos muestran como las prácticas artísticas (cuando las utilizamos para reflexionar sobre nuestro pasado) funcionan como un proceso pedagógico. Esto sucede cuando revaloramos nuestra voz creando una condición de confianza y comunicación recíproca entre el que escucha y el que narra. En este diálogo los involucrados aprenden juntos. Uno aprende y el otro enseña. Así, la educación se convierte en una comunión entre los participantes en un diálogo caracterizado por un intercambio reflexivo, recíproco y socialmente relevante.

De este modo, al reproducir las narraciones del pasado estamos realizando un proceso de aprendizaje donde los saberes son compartidos en un ejercicio de libertad y de afecto. Por lo tanto, es indispensable no olvidar al otro, al distinto, al que habla otra lengua, el excluido. Este reconocimiento del dolor personal y colectivo es un ejercicio de transformación social que implica el reconocimiento de la responsabilidad personal y colectiva.

Al mirar hacia el pasado podemos entender nuestro presente y por lo tanto afrontar los problemas y coyunturas de la actualidad generando en este proceso un proceso de aprendizaje donde los protagonistas de los hechos históricos recuperan su voz para redescubrirse y poder enfrentar el futuro haciéndose dueños de su historia. El arte puede ser usado como herramienta para reconstruir el pasado Si la reconstrucción de la memoria histórica por medio de las prácticas artísticas es un proceso liberador y el diálogo permanente entre los protagonistas y los hechos del pasado son un ejercicio de entendimiento y descubrimiento de la realidad, entonces, estos procesos son un ejercicio para transformar el mundo y por lo tanto estos son un ejercicio pedagógico.

Este ejercicio tiene que ser colectivo para enfrentar un futuro que se ve incierto y donde la confianza en los demás sea un ejercicio de revaloración del otro, del excluido y por lo tanto un acto de confianza y amistad. Como escribe el escritor colombiano William Ospina:

Mientras los colombianos (o mexicanos) no tengamos un lenguaje común para hablar de nuestro territorio, y no tengamos un relato compartido de los mitos y de los símbolos que nos unen, será muy difícil cumplir juntos las tareas que nos está reclamando la historia. Un país sólo vive en confianza, sólo se constituye como nación solidaria cuando comparte una memoria, un territorio y unos saberes originales... es hora de recostar las sillas en la puerta, y de empezar a contar la Historia, antes de que lleguen los Historiadores (Ospina, 2001, pág. 5).

El futuro se percibe incierto, sin embargo, las prácticas artísticas nos brindan una herramienta de imaginación para visualizar otra realidad donde sus protagonistas se liberan del miedo a ser libres. Este ejercicio de imaginación también es un ejercicio de transformación social que implica el reconocimiento de la responsabilidad personal y colectiva para transformar nuestra realidad.

Conclusión

En este trabajo se presentó el proyecto sobre La Castañeda, el antiguo hospital psiquiátrico de México que funcionó entre 1910 y 1968. El objetivo del proyecto fue analizar la historia, la arquitectura y la cultura de La Castañeda desde una perspectiva multidisciplinaria, utilizando fuentes primarias y secundarias, así como métodos específicos del arte. Los resultados del proyecto muestran que La Castañeda fue un espacio complejo y contradictorio, que reflejó las tensiones sociales, políticas y científicas de su época, así como las experiencias y los discursos de los actores involucrados en su funcionamiento. El proyecto contribuye al conocimiento de la historia de la psiquiatría y de la salud mental en México, así como al rescate de la memoria y el patrimonio cultural de La Castañeda.

Dos fueron los hallazgos que se pueden reconocer en esta investigación. El primero fue revalorar la importancia de la actividad onírica como un detonante creativo para ampliar nuestras formas de investigación. En este primer hallazgo se formularon las siguientes preguntas: ¿Es posible el uso de los sueños como herramientas de investigación? ¿Cómo se puede realizar una apropiación de un espacio que ya no existe? La respuesta a estos cuestionamientos es: los sueños aportan distintos conocimientos sobre nuestra realidad ya que podemos utilizar nuestra actividad onírica como una herramienta de investigación en nuestras respectivas disciplinas no solo para las artes, sino también, para las ciencias sociales. Por lo tanto, los sueños pueden ampliar nuestra perspectiva sobre los temas que abordamos y ser un medio de adquisición de conocimientos sobre la realidad.

El segundo hallazgo fue utilizar el dibujo como una herramienta de investigación multidisciplinaria, es decir, mirar el dibujo como un lenguaje que permite dialogar desde diversos enfoques disciplinares: la arquitectura, la historia, la psiquiatría y las artes plásticas. El dibujo se presenta, como una herramienta flexible que permite crear vasos comunicantes entre distintas disciplinas y entre personas de diferentes estratos sociales y culturales. El uso del

dibujo como herramienta de investigación nos ayuda a visualizar y reinterpretar un concepto complejo como lo es la idea del olvido programado apoyándonos en los testimonios y archivos, para generar un lenguaje gráfico. El lenguaje del dibujo nos permite reconstruir, desde otra disciplina distinta a la historia, la memoria del manicomio que ha sido dividida y disipada en múltiples fragmentos. Estos fragmentos son el resultado de un “olvido programado” para silenciar las voces y los hechos del pasado.

Sobre el estudio histórico que se realizó sobre el Manicomio General de la Castañeda. En este apartado se logró generar un recorrido por los distintos momentos a través del tiempo del inmueble desde su inauguración hasta su cierre. También se dio una respuesta a la pregunta que motivó este apartado: ¿Cómo se puede realizar una apropiación de un espacio que ya no existe? Es por medio de dialogar y compartir nuestras experiencias, que hacemos nuestro este tipo de espacios desaparecidos. Un modo para compartir los recuerdos es a través de la historia oral, la cual es una herramienta utilizada por distintas disciplinas. Podemos concluir entonces que una forma de apropiación de un espacio desaparecido es hacerlo nuestro a través de la evocación de los recuerdos generando en este proceso un sentido de pertenencia y una identidad compartida.

Durante el desarrollo de este proyecto se ha podido observar una gran similitud entre el silencio y el olvido. El silencio lo podemos percibir en el silencio de los archivos, es decir cuando es imposible acceder a ellos. Otra de las conclusiones a las que llegue fue el valor en el uso de las entrevistas para generar obra. Las entrevistas pueden ser usadas desde otro punto de vista como materia prima para desarrollar piezas, lo que posibilita ampliar los modos de relación entre las personas más allá de la mera obtención de información. Estos modos de relación forman un diálogo con el otro donde surge un fenómeno de intercambio ya sea de vivencias o de anécdotas, que modifican la percepción de lo cotidiano. La palabra hablada cobra un sentido distinto en este proyecto, ya que pude percibir la importancia de la voz y la

palabra como materia prima para la elaboración de piezas, es decir, se ha podido percibir el acto de dialogar como un ejercicio poético donde la cotidianidad se intensifica.

En función de lo antes planteado, se concluye sobre la importancia de crear un ejercicio reflexivo para superar el momento histórico que estamos viviendo. La propuesta busca crear un nuevo lenguaje resignificando el cuerpo, el movimiento y el espacio para realizar un ejercicio artístico para recuperar nuestra memoria de forma colectiva. Este ejercicio propone la elaboración de un pensamiento estético-pedagógico retomando las premisas del artista alemán Joseph Beuys, en el cual podamos cuestionar las prácticas artísticas de shock de la posmodernidad como la provocación, la violencia y el escándalo que han sido asumidas por el mercado como mercancías y que se caracterizan por un abandono de la subjetividad en aras de un racionalismo e individualismo.

De igual modo podemos retomar los principios teóricos del artista brasileño Helio Oiticica, quien reformula la idea del papel del espectador en la obra de arte, al colocar al espectador como un sujeto activo, como un participante de un experimento de libertad. Dentro de este orden de ideas, podemos al igual que Oiticica, reformular el papel entre obra y espectador a través de un vínculo, donde el artista canaliza la energía de la obra y la convierte de este modo en una experiencia, no ya del artista sino del participante y a su vez esta experiencia se transforma en un ejercicio de sanación de una sociedad enferma. El ejercicio de imaginación propone asumir una posición diferente casi utópica en el cual se asumirá un programa estético que apele a la comunión de saberes utilizando la subjetividad. Esta propuesta es la elaboración de un pensamiento estético-pedagógico para una educación para la libertad.

Finalmente podemos concluir que reconstruir nuestra memoria es un ejercicio de resistencia, donde sus protagonistas toman la palabra, dialogan y recuperan su pasado, quedando libre el camino para que esta reconstrucción pueda ser formulada desde las

prácticas artísticas, es decir, como un cuento, poesía, dibujo, película, instalación etc. En este diálogo los involucrados podrán aprender juntos, es decir: uno aprende y el otro enseña. Así, la educación se convierte en una comunión entre los participantes en un diálogo caracterizado por un intercambio reflexivo, recíproco y socialmente relevante. En este sentido la educación se vuelve un proceso de diálogo, convivencia y de trabajo colectivo, pero sobre todo afectivo.

Referencias

- Almeida, R. (22 de junio de 2022). *ArteDiy*. Obtenido de Helio Oiticica: Quem foi, história, nascimento e mais.: <https://artediy.com/helio-oitica/>
- Álvarez, D. (23 de 10 de 2023). *zesmo 98*. Obtenido de La colina de Peralías: <http://blogs.zemos98.org/lacolinadeperalias/2013/10/23/el-educador-es-un-artista-paulo-freire/>
- Antonin, A. (3 de noviembre de 2009). *Carta a los directores de los asilos de locos*. Recuperado el 3/7/2015, de <https://psiquiatrianet.wordpress.com/2009/11/03/carta-a-los-directores-de-los-asilos-de-locos/>
- Augé, M. (1993). *Los no lugares*. México: FCE.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Barthes, R. (1985). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paídos.
- Borges, J. L. (1956). *Ficciones*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Clik Museus*. (13 de octubre de 2021). Obtenido de <https://clickmuseus.com.br/quem-foi-helio-oitica/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dussel, E. (2014). *Filosofías del sur y descolonización*. Buenos Aires: Docencia .
- Enric, P. (1996). La apropiación del espacio. *PublicacionesUniversitat de Barcelona*(9).
- Ferreira, G. (1960). *Centro Internacional para las artes de las Américas en el museo de Bellas artes de Houston*. Obtenido de Documentos de arte latinoamericano y latino: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1091374#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C217%2C4367%2C2444>
- Foucault, M. (1984). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.

- Foucault, M. (2005). *El poder de la psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo veintiuno.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica* (3 ed., Vols. 1,2). México: Fondo de Cultura Económica.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo veintiuno.
- Freire, P. (2010). *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Siglo veintiuno.
- Freud, S. (2013). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Tres Cantos.
- Fuentes para la historia de la psiquiatría en México. Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.* (2023). Obtenido de Breve historia del Manicomio La Castañeda.
- Fundación Juan March. (2009). *Tarsila Do Amaral*. Madrid: Fundación Juan March.
- Garza, C. R. (2010). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General*. México: Tusquest.
- Gaston, B. (2014). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez Concheiro, A., & Rodríguez Álvarez, G. (2006). *Manifiestos de las vanguardias artísticas*. México: Faro de Oriente.
- González, A. C. (27 de enero de 2022). *Profesional review*. Obtenido de Render en 3D todo lo que necesitas saber: <https://www.profesionalreview.com/2022/01/27/render-en-3d-todo-lo-que-necesitas-saber/>
- Gorbach, F. (31 de Marzo de 2011). *Nuevo Mundo*. Recuperado el 2013, de « ¿Dónde están las mujeres de La Castañeda? Una aproximación a los expedientes clínicos del manicomio, 1910 »: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/61046> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.61046>

- Guasch, A. M. (11 de Enero de 2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar . *Materia revista internacional de arte*. Obtenido de <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382/14168>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. España: Prensas unidas de Zaragoza.
- Gutiérrez Galindo, B. (Noviembre de 2013). Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *SciELO México* . Obtenido de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000200004
- Hernández, J. (30 de Agosto de 2010). *EL UNIVERSALmx*. Obtenido de <https://archivo.eluniversal.com.mx/sociedad/6377.html>
- Jodorowsky, A. (2006). *Psicomagia*. México: Siruela.
- Jung, C. G. (2000). *Sincronicidad* (2 ed.). Malaga: Sirio.
- Kingman, E. (enero 2012). Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales, Num. 42*, 123-133. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/277268933_Los_usos_ambiguos_del_archivo_la_Historia_y_la_memoria
- Kummetz, P. (23 de enero de 2006). Joseph Beuys: "todo ser humano es un artista". *DW*. Obtenido de <https://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>
- Lucero, M. E. (2018). HÉLIO OITICICA: CUANDO EL DELIRIO ES UN GESTO DE RESISTENCIA. *RED DE ESTUDIOS VISUALES*. Obtenido de <https://www.revlat.com/single-post/2018/08/31/h%C3%A9lio-oiticica-cuando-el-delirio-es-un-gesto-de-resistencia>
- Lyotard, J.-F. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra .

- M., R. A. (s.f.). *El Berrinche*. Obtenido de La Castañeda : El reciclaje musical de la locura urbana: <https://www.angelfire.com/zine2/elberrinche/nueve/lacasta.html>
- Marot, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín, M., & Jesús, M. (2014). *Historia y actualidad de la Pedagogía Waldorf*. Recuperado el 29 de 6 de 2023, de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/6927>
- Molina, A. R. (2009). *La locura durante la revolución mexicana Los primeros años del Manicomio General de la Castañeda, 1910-1920*. Méxicio: El Colegio de México.
- Molina, A. R. (2017). *Los pacientes del Manicomio La Castañeda y sus diagnósticos*. México: UNAM.
- Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro*. (2023). Obtenido de <https://mam.rio/artistas/helio-oitica-2/>
- Neugraphic*. (2023). Obtenido de <http://www.neugraphic.com/beuys/lifecourse.html>
- Oitica, H. (1961). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Oitica, H. (2017). *Bóviles*. Miami: Instituto de Arte Contemporáneo, Miami.
- Ospina Valencia , J. (2020). *DW*. Obtenido de América Latina: olvido, pobreza y pérdidas por coronavirus: <https://www.dw.com/es/la-pandemia-en-los-campos-de-am%C3%A9rica-latina-olvido-pobreza-y-p%C3%A9rdidas/a-53608369>
- Ospina, W. (2001). *Colombia en el planeta*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia.
- Paz González González, G. (agosto de 2016). *-EL OBJETO Y LA MEMORIA- Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales*. Obtenido de [extension://nhppiemcomgngbgdeffdgkhnkjlgpcdi/data/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2F repositorio.uchile.cl%2Fbitstream%2Fhandle%2F2250%2F141473%2FEI_objeto_y_la_memoria.pdf](https://nhppiemcomgngbgdeffdgkhnkjlgpcdi/data/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2F repositorio.uchile.cl%2Fbitstream%2Fhandle%2F2250%2F141473%2FEI_objeto_y_la_memoria.pdf)
- Pensado, M. P. (2004). *El espacio generador de identidades locales*. México: Instituto Mora.

- Posani, M. (2014). "Si La Cárcel No Fuera Un Manicomio No Sería Un Museo". *Revista Imagen - Museos de Venezuela*. Recuperado el 2014, de <https://es.scribd.com/document/250996854/17-Posani-Miguel-Si-La-Carcel-No-Fuera-Un-Manicomio-No-Seria-Un-Museo-en-Revista-Imagen-Museos-de-Venezuela-Museosdevenezuela-org-Documentos-No#>
- Raichs, R. C. (2016). El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance. *Historia y Memoria de la Educación*(5), 217-237. Recuperado el 6 de 7 de 2023, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5900933>
- Rivera Garza, C. (2010). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General*. México: Tusquets.
- Roma, V. (26 de Abril de 2021). JOSEPH BEUYS "PEDAGOGÍA RADICAL, DEMOCRACIA DIRECTA Y PLASTICA SOCIAL". *Barcelona Cultura*. Obtenido de <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/joseph-beuys-pedagogia-radical-democracia-directa-y-plastica-social/521>
- Romero, A. R. (2000). *Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys*. Recuperado el 29 de 6 de 2023, de <https://eprints.ucm.es/25016>
- Sacristán, C. (septiembre-diciembre de 2001). Una valoración sobre el fracaso del Manicomio de La Castañeda como institución terapéutica, 1910-1944. *Secuencia . Una revista de historia y ciencias sociales*. Obtenido de <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i51.751>
- Sacristan, C. (2005). "Historiografía de la locura y de la psiquiatría en México. De la hagiografía a la historia posmoderna". *Frenia . Revista de historia de la Psiquiatría*, 1. Obtenido de <https://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16413/16259>
- Sacristán, C. (enero-abril de 2009). "La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar". *Cuicuilco*, 16(45). Obtenido de

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000100008

Sacristán, C. (2009). "Un manicomio para celebrar la Independencia en 1910", Bicentenario. *El ayer y hoy de México*, 2.no. 5, 26-35. Obtenido de http://centenarios.recci.org.mx/La_Castaneda/index.html

Sacristán, C. (enero-junio de 2010). "Ser o no ser modernos. La salud mental en manos del Estado mexicano, 1861-1968". *Espaço Plura*(22), 11-22. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944364003>

Sequí, P. F. (2018). *Los Curie y la propiedad intelectual // Marie and pierre curie and industrial property*. Recuperado el 4 de 7 de 2023, de <https://revistas.uam.es/revistajuridica/article/view/10218>

Shiller, F. (2019). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional del Cuyo.

TATE. (s.f.). Recuperado el 2023, de <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>

Tobón, M. (septiembre-diciembre de 2005). "Los sueños como instrumentos etnograficos". *Revista de antropología iberoamericana*, 10(3). Obtenido de [extension://elhekieabhbkmcefcobjddigcaadp/https://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1003/100303.pdf](https://www.aibr.org/antropologia/netesp/extension://elhekieabhbkmcefcobjddigcaadp/https://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1003/100303.pdf)

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Vásquez Rocca, A. (Octubre de 2008). JOSEPH BEUYS: ARTE Y ANTROPOLOGÍA O LA VIOLENCIA ORIGINAL DE LA MODERNIDAD. *Antropología Universidad Miguel Hernández de Elche*. Obtenido de <https://antropologia.umh.es/2009/11/12/joseph-beuys-arte-y-antropologia-o-la-violencia-original-de-la-modernidad/>

Yates, F. A. (2011). *El arte de la memoria* (2 ed.). Madrid: Siruela.

Yugovich, E. (mayo de 2023). Río Revuelto, una reflexión sobre el olvido programado. *Revista Emancipa*. Obtenido de <https://revistaemancipa.org/2023/05/09/rio-revuelto-una-reflexion-sobre-el-olvido-programado/>