



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**



**Maestría en Producción Artística**

**Aquello que sostiene la casa**

**TESINA**

Para obtener el grado de

**MAESTRA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

Presenta

**Galia Xanat Herrera Portilla**

Directora de Proyecto

**Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez**

**Cuernavaca, Morelos 27 de Junio de 2025**



## Índice

Introducción.....	4
Cuerpos que cuidan.....	6
La casa, la memoria y la ausencia.....	16
Digerir la ausencia.....	32
Genealogía de los cuidados y territorios de cuidado.....	38
La comida, la memoria y los afectos.....	54
Reflexiones finales sobre una metodología encarnada.....	74
Referencias.....	78





## *Agradecimientos*

A mi abuela Yolanda por enseñarme con su vida que siempre hay otras formas.

A mi hermana por el acompañamiento y la contención diaria.

A mi mamá y mi papá por siempre intentar entenderme y apoyarme.

A la Dra. Yunuen Díaz por el acompañamiento, la guía y la comprensión.

A la Dra. Zaira Espíritu, el Dr. Gregory Berger y la Mtra. Magali Lara por el apoyo y la guía.

A mi amiga María quien acompañó mi caos y me ayudó a ordenarlo.

A todas mis amigas que me han cuidado incluso cuando yo no lo hago.

Y a Daniel por quién fue cuando me acompañó.

## Introducción

Esta memoria de trabajo reúne las reflexiones de mi proceso de maestría en torno a los cuidados, un tema que surge y se nutre de la historia de mi abuela Yolanda, quien falleció en 2022. A partir de su ausencia, se abrieron preguntas sobre la casa, el hogar y la memoria. En *“Aquello que sostiene la casa”* exploro la relación que tuve con mi abuela materna, su hogar y la comida que ella preparaba. Me acerqué a su historia en un intento por comprenderla y llenar el vacío que dejó su partida. Su ausencia no solo implicaba su presencia, sino también la falta de su comida y el hogar que siempre estuvo abierto para recibirme. Busqué reconstruirlo a partir de fotografías de archivo familiar, tratando de recuperar los detalles que lo conformaban. En este proceso, el arte se convirtió en un ritual de reencuentro, un diálogo con la memoria a través del archivo y las piezas que fueron surgiendo.

Mi objetivo ha sido desarrollar narrativas que conecten íntimamente con su entorno y evoquen memorias ligadas a la experiencia del hogar. Desde un enfoque autoetnográfico, retomo mi vivencia para dialogar sobre el espacio doméstico, así como sobre la memoria, los afectos y los cuidados que lo sostienen. Estas reflexiones se articulan en tres ejes principales: la casa, la memoria y la ausencia; la comida, la memoria y los afectos; y la territorialización de la casa a través del cuidado de las plantas.

Mi abuela está en el centro de los cuidados. Al revisar su historia, comprendí parte de la de mi madre, mi hermana y la mía. Con el desarrollo de este proyecto, entendí que traza la genealogía de los cuidados familiares: cuidar como herencia, pero también como una forma de territorializar. Desde esta perspectiva, la mesa se convierte en un territorio habitado, un paisaje que resguarda memorias, y la casa en un espacio que, aunque históricamente ha sido asignado a las mujeres, no necesariamente somos nosotras quienes “estamos a cargo” de él. Más bien, la casa nos exige ocuparla desde una necesidad política: hacer territorio desde y para nosotras, desde lo vulnerable, desde el cuidado, y no desde el dominio.

Concibo el hogar como un territorio por sus implicaciones políticas. Su construcción refleja un ordenamiento social dentro de un área delimitada, generando una estructura jerárquica de poder. En una familia tradicional mexicana como en la que crecí, las tareas domésticas y los cuidados han sido una responsabilidad impuesta a las mujeres, subordinando tanto el trabajo como a quienes lo realizan. Este sistema restringe su autonomía y les deja escaso o nulo espacio para sus propios intereses. Sin embargo, al acercarme a mi historia familiar, observo cómo mi abuela reivindicaba estas labores, dándoles un valor que el sistema les niega. A partir de mi experiencia personal, abordo este problema sistémico y, desde mi práctica artística, busco una forma de reparación.

La mesa estructura la vida dentro del hogar y en ella se manifiestan y refuerzan dinámicas de poder. La comida, a su vez, es una fuente de información que traza una geografía cultural: la manera en que los alimentos se preparan, comparten y consumen refleja contextos sociales, tradiciones regionales y dinámicas económicas específicas. Aunque las tareas domésticas suelen estar marcadas por relaciones de subyugación, también pueden ser espacios de resistencia y reapropiación. Desde esta mirada, propongo una postura política que prioriza el cuidado colectivo y fomenta una redistribución equitativa de las labores del hogar.

Esta memoria recoge el proceso de una investigación artística que insiste en los afectos, en lo íntimo y en aquello que se comparte desde la vulnerabilidad.

## *Cuerpos que cuidan*

# Mi abuelita Yolanda está al centro de los cuidados

Trabajó muchos años vendiendo maquillaje de puerta en puerta en la Ciudad de México.

Mi abuelo la abandonó y ella se hizo cargo de sus 5 hijxs.

En Tlaxcala mi abuelita comenzó a trabajar en el tianguis. Hijxs de sus compañeras también le decían abuelita.

Los fines de semana me quedaba con ella y cuando regresaba del tianguis comíamos tacos de chapulines y tomábamos tepache.



Estudió para ser maestra pero mi bisabuelo no la dejó ejercer.

También vendía comida. La comida fue su moneda de cambio para muchas cosas así amuebló su casa.

Cuidaba niños en su casa, todos de mamás autónomas. Así conocí a mi mejor amigo de muchos años.

Muchas mamás de los niños llamaban a mi abuelita "Mamá Yola".

\*Para mí la comida y el cuidado son afectivos, muestras de cariño pero para mi abue fue su trabajo.

Mi práctica y mis intereses artísticos siempre se han vinculado al paisaje, la geografía del cuerpo y los afectos. Sin embargo, a partir del encierro por la pandemia del COVID-19 comencé a hacerme cargo de las labores domésticas de la casa donde vivía aún con mis padres. Ambos salían a trabajar y yo me encargaba de mantener la casa limpia y tomar en cuenta todas las precauciones que en ese entonces necesitábamos llevar a cabo para entrar a las casas: limpiar las suelas de los zapatos, desinfectar la ropa, entre otros. Recuerdo lo pesado que era y lo mucho que me hizo pensar en cómo operaba el espacio privado.

Por ejemplo, si yo no me ocupaba de las tareas domésticas e incluso de las de cuidado, como recordarle a mis padres siempre usar cubrebocas y la desinfección adecuada de su ropa y zapatos, lo hacía mi madre o mi hermana mayor. Pensaba cómo mi cuerpo ocupaba el espacio dentro de la casa. Me mantenía casi todo el día en las áreas comunes para poder mantenerlas limpias y ordenadas y pasaba cada vez menos tiempo en mi habitación, pensando en ella como un espacio propio. Era usualmente el cuarto que más desordenado estaba por la poca energía que me quedaba después de ocuparme de los espacios comunes.

Es por esto que las casas en las que he vivido son el punto de partida para mi exploración artística. En estos espacios, he identificado elementos vinculados con la memoria, los afectos y las dinámicas de cuidado. Me interesa analizar cómo los roles de género y clase influyen en la percepción y el valor asignado a las labores domésticas. Lo que en un inicio percibía solo como una carga cotidiana, con el tiempo se convirtió en una pregunta sobre cómo se estructuran estas tareas y cómo se reparten (o se dejan de repartir) dentro del hogar.

¿Por qué me molestaba encargarme de las tareas domésticas y ver que mi padre no se preocupaba por ellas, incluso cuando mi madre, a pesar de su trabajo, regresaba a la casa a ayudarme con las labores de mantenimiento? A estas alturas parece obvio, pero entonces —y para muchas otras personas— estas dinámicas están tan naturalizadas que las pasamos por alto. Realizamos las tareas de manera automática, así como mi

padre, similar a muchos otros padres de familia, se preocupaba únicamente en salir a trabajar y proveer. Sin demeritar lo que eso representaba, y mucho menos en la temporada de la pandemia, pero ¿y todas las otras tareas? Limpiar no una ni dos veces la casa al día. A veces pasaba casi todo el día limpiando y desinfectando la mesa y el suelo para evitar contagios al interior de la casa. Desinfectaba y cambiaba el agua con la que mis padres se limpiaban las suelas.

Yo no salía, pero tampoco tenía tiempo para mi producción artística o para leer cosas nuevas y no dejarlas a medias. Tampoco cocinaba siempre; a veces lo hacía Yatziri, mi hermana mayor; otras, mi mamá, regresando del trabajo o dejando comida un día anterior. Y bajo esta dinámica de sobretrabajo, mi abuela Yolanda comenzó a enviarnos comida para ayudarnos a estar más holgadas en las tareas diarias. Mi hermana le ayudaba a ir por despensa y ella cocinaba para nosotros, a veces para tres días, siempre preguntándonos qué queríamos comer, siempre pensando en algo que se nos antojara a todas y siempre considerando también la comida que a mi papá le gustaba.

Mi abuela nos cuidaba incluso sin vivir en la misma casa. Nos cuidaba con su comida. Ella siempre cocinó y cuidó, no solamente a sus hijos —mi mamá y mis tíos— sino también a hijxs de otras madres, como ella, autónomas que salían a trabajar.

El cuidado se ha vinculado a ciertos espacios y cuerpos de manera estructural. ¿Por qué se asumió que dentro del hogar no opera lo político, sino lo privado? Pregunta Daniela Rea en “Fruto”, desde la modernidad el espacio doméstico ha sido territorializado como el lugar “natural” del cuidado, asignándolo a las mujeres y cuerpos feminizados. Esto se consolidó con la división entre lo público, planteándolo como productivo y por ende, masculino, y lo privado como reproductivo, femenino. El hogar se convirtió en el territorio del trabajo doméstico y afectivo no remunerado.

Y pensando en la pregunta de Daniela, reflexiono sobre todas las permisiones que se abren al desterrar lo político del espacio privado por ejemplo abusos laborales que, además de muchas veces no ser remunerados, el tiempo de trabajo es mayor a lo permitido que en un trabajo de oficina sumando la invisibilización y banalización de lo que representan las labores domésticas, entre ellas las tareas de cuidado.

Silvia Federici habla de la doble jornada para las mujeres, menciona que incluso teniendo trabajos remunerados fuera de casa regresan a sus hogares para encargarse de todas las tareas domésticas y de mantenimiento del hogar. Repercutiendo en un agotamiento tanto físico como mental. Antes de la pandemia, las mujeres dedicaban el triple de tiempo que los hombres al trabajo de cuidados no remunerado, lo que afecta negativamente su salud incrementando niveles de estrés, ansiedad y depresión<sup>1</sup>. Por un lado en México, las mujeres dedican en promedio 37.9 horas semanales a tareas de cuidado no remunerado, mientras que los hombres destinan 25.6 horas<sup>2</sup>. Esta carga de trabajo limita la participación de las mujeres en el mercado laboral remunerado, especialmente en sectores formales y mejor remunerados, afectando su movilidad social y perpetuando condiciones de desigualdad económica. Sin embargo, los trabajos remunerados de cuidado también perpetúan la precarización laboral para las mujeres que los ejercen, muchas de ellas provienen de contextos socioeconómicos bajos. Pese a ser un trabajo remunerado, el sector se caracteriza por bajos salarios, falta de prestaciones laborales y otras condiciones precarias. Otro aspecto a considerar para hablar de cuidados es la relación racial que existe en estas labores, por ejemplo, en España en 2020 se registró que el 64,3% de las trabajadoras del hogar y de cuidados son mujeres latinoamericanas<sup>3</sup>. Esto nos deja ver que existe en la distribución del trabajo de cuidados no solo dinámicas de género y clase, sino también estructuras raciales y coloniales que históricamente han situado a ciertas poblaciones en posiciones subordinadas dentro de la jerarquía laboral global, es decir, las estructuras coloniales continúan organizando el mundo del trabajo, asignando los cuidados a cuerpos feminizados y racializados.

Daniela Rea escribe en “Fruto” una frase que considero, es representativa del mismo y que, de manera personal me ayudó durante mi proceso de producción artística: todas hemos cuidado. Más adelante ahondaré en cómo forma parte de mi proceso de investigación y producción artística y, como todo el libro, fue una guía para entender diferentes niveles de mi proceso. Sin embargo, también me hace pensar que en realidad no todas hemos cuidado. No todas las mujeres cuidan.

En países de América Latina, las mujeres de clases medias y altas suelen contratar a mujeres indígenas, afrodescendientes o mestizas para realizar estas tareas, reproduciendo una lógica de división racial del trabajo de cuidados. Esto evidencia que la “feminización del cuidado” es también una racialización del cuidado: no es el género por sí solo lo que sitúa a ciertas mujeres en estos trabajos, sino una combinación de género, raza y clase.

No podemos simplemente asumir que el cuidado es una experiencia homogénea para todas las mujeres, necesitamos cuestionar cómo el cuidado ha sido históricamente distribuido de manera desigual y racializada. Me interesa una investigación feminista descolonial del cuidado para entender que no todas las mujeres cuidan y que, cuando lo hacen, no lo hacen en igualdad de condiciones. Es por esto que, sitúo mi práctica artística en el proyecto trabajado y titulado “Aquello que sostiene la casa” en una experiencia personal y familiar donde desarrollo la investigación como una genealogía de los cuidados familiares, la herencia que me atraviesa y cómo me permite el arte explorarla desde lo afectivo, lo sensorial y lo formal de las piezas que han ido resultando del proceso de producción. Acudo a la historia de mi abuela materna para entender estos problemas estructurales desde mi propia historia familiar, al mismo tiempo, me interesa espejear la experiencia personal y la historia familiar con todo el sistema que perpetua que ciertas tareas queden desvalorizadas y cómo permiten también, que muchas mujeres que las ejercen queden desplazadas de espacios de investigación y arte, permitiendo que sus vivencias, saberes y experiencias continúen siendo invisibilizadas y desvalorizadas.



*Serie fotográfica, diario visual sobre mis labores domésticas cotidianas durante vacaciones de Diciembre 2025.*

## *La casa, la memoria y la ausencia*

## *Memoria de una casa*

La exploración más formal dentro de la maestría resultó en la primera escultura de mi pieza "Memoria de una casa". El duelo personal por el fallecimiento de mi abuela me llevó a buscar materiales que expresaran no solo su pérdida, sino también la imposibilidad de regresar a su casa. Tras su muerte, surgieron discusiones familiares que me impidieron acceder a su hogar, lo que profundizó mi reflexión sobre las memorias y los afectos que habitan un lugar. Realicé una escultura en tela translúcida que representaba la fachada de la casa de mi abuela, utilizando las mismas dimensiones que la mesa de su comedor. En esta obra combiné ambos elementos para crear el escenario donde se desarrollaría la exploración de este primer eje central. Con ella, buscaba evocar el paso del tiempo, la memoria y la ausencia. El duelo personal por el fallecimiento de mi abuela me llevó a buscar materiales que expresaran no solo su pérdida, sino también la imposibilidad de regresar a su casa. Tras su muerte, surgieron discusiones familiares que me impidieron acceder a su hogar, lo que profundizó mi reflexión sobre las memorias y los afectos que habitan un lugar.

espacios que alguna vez  
habite

Más que una escultura inerte, me interesaba crear una instalación que evocara el espacio perdido. Para contribuir a la recreación de un ambiente casero, comencé a trabajar con cerámica. Realicé dos tazas que coloqué dentro de la escultura de tela, una frente a la otra, como si esperaran un encuentro.

Cuando estudiaba en la preparatoria, al salir de clases iba a casa de mi abuela. Su casa, cerca del centro de Tlaxcala, quedaba a medio camino entre mi escuela y la casa donde vivía con mis padres. Al llegar, ella siempre me recibía preguntándome si quería agua fresca. Llegaba entre la 1:40 y las 2:15 de la tarde, justo en las horas en que el sol más se sentía. Entre el uniforme escolar, rígido y acartonado, y el calor, siempre llegaba exhausta, así que aceptaba su “agua fresca”, que en realidad era té de limón frío. Me servía un vaso y ella se servía otro, aunque casi nunca lo terminaba, porque yo llegaba justo cuando estaba cocinando. Platicábamos: yo, sentada en su comedor, que siempre fue muy grande para que todos cupiéramos en las Navidades; ella, desde su cocina.<sup>1</sup>

La instalación se activa con las tazas de cerámica en crudo. En ellas sirvo té de limón, como el que solíamos compartir mi abuela y yo. A falta de cocción, la cerámica es porosa, y el té se filtra poco a poco, tardando aproximadamente 45 minutos en vaciarse. La activación queda registrada en video, así como en las manchas que el té deja sobre la mesa de madera. Combino algo tan cotidiano como servir té con la fragilidad de las tazas, colocadas como si esperaran un encuentro que nunca sucede. Como si fuera un ritual de invocación a mi abuela, esperando recibirla como ella me recibía.



La casa, con su naturaleza casi fantasmagórica, permite conectar con la memoria como algo que ya no existe, pero que se busca preservar. Sobre su techo bordo las siguientes frases:

<sup>1</sup>A lo largo del texto estaré ocupando una tipografía diferente para escribir momentos, memorias o notas personales que han enriquecido el proceso de producción de las piezas o incluso, han sido el punto de partida para ellas. Estas notas, no necesariamente siguen una temporalidad lineal.

habitar

digerir la ausencia

espacios que alguna vez

habité

quizá la memoria se cuida

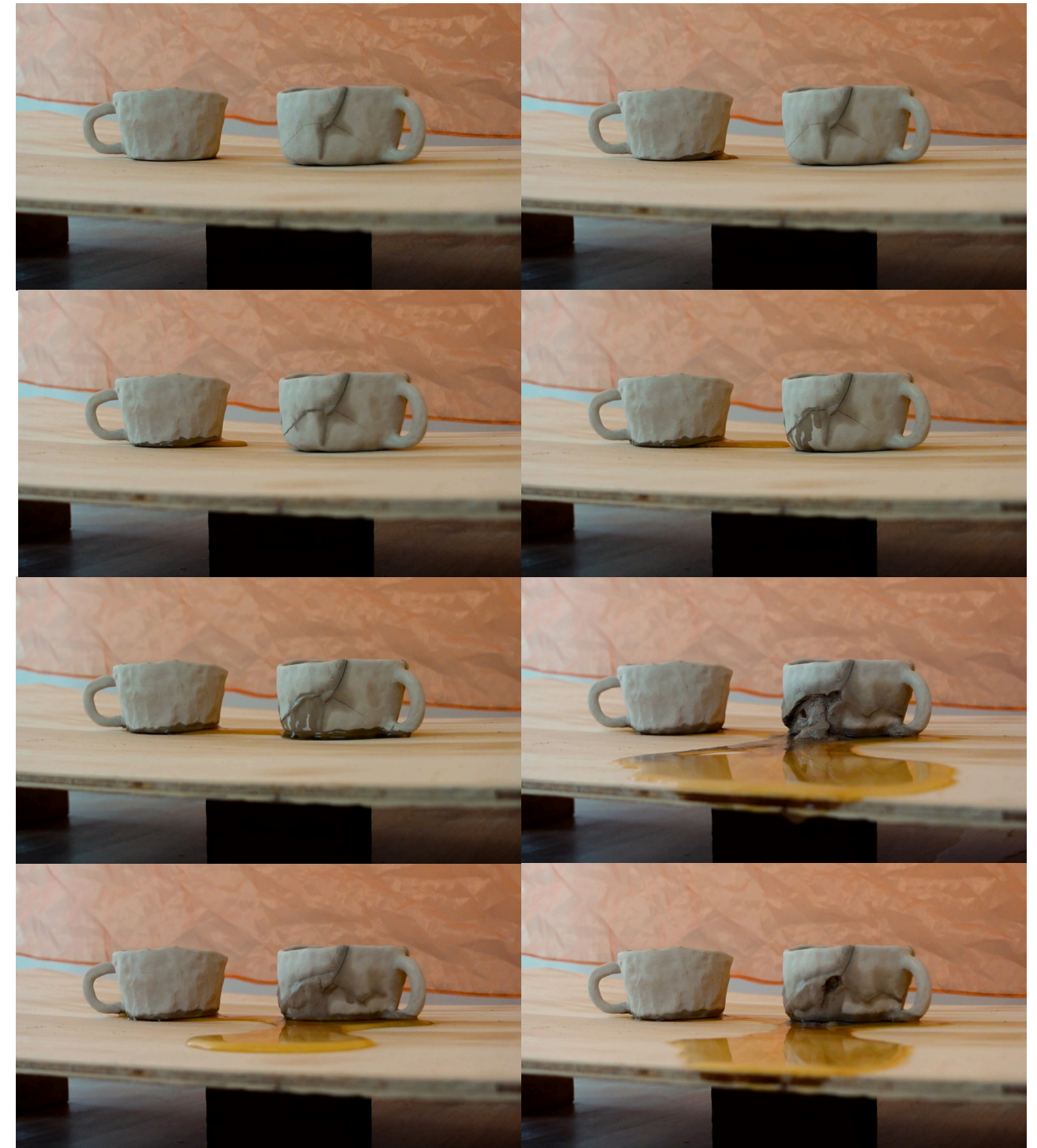
como se cuida un caso

Marianne Hirsch, con su concepto de postmemoria, explora cómo la memoria no solo se recuerda, sino que se cuida y se hereda. Aunque la autora se centra en sucesos traumáticos, pensar en una memoria heredada me lleva a reflexionar sobre los cuidados que amerita esa herencia. ¿Qué se cuida y qué se olvida? Me pregunto por qué guardé el recuerdo de compartir un té frío con mi abuela. Ahora forma parte de un nuevo ritual cotidiano: tomar té frío como si fuera agua cuando hace calor, hacer una jarra para compartirla, aunque solo sea yo.

*Memoria de una casa* abraza, entre la estructura translúcida de la organza, la posibilidad de un reencuentro con mi abuela Yolanda. Y, al mismo tiempo, imposibilita el cuidado que pueda proporcionarle a las tazas para evitar que se deshagan, conservando solo la posibilidad del encuentro. Me convierto en espectadora del paso del tiempo y me pregunto si mi memoria funcionará igual que el té: si, en algún momento, se filtrará todo el contenido o si bastarán las huellas que quedan mientras se vacía.

Hasta ahora no he podido presentar la pieza, pero la he bocetado.

La escultura de la casa se presenta junto a las tazas ya deshechas por el té y el video registro del proceso en el que se van minando. Es una pieza contemplativa, donde los espectadores no pueden intervenir para evitar ni acelerar el filtrado del té. Esta decisión conceptual acompaña mi propio duelo ante la muerte de mi abuela. La memoria es algo que busco preservar en medida en que la pueda recordar a ella y a su casa, pero la pieza en sí va acompañando el proceso de duelo ante su ausencia.



Continué explorando el vínculo que aún me une a la casa de mi abuela y mi actual imposibilidad de entrar en ella. Su hogar fue un refugio para muchos en la familia, no solo en Navidad o Año Nuevo, cuando nos reuníamos, sino en distintos momentos de nuestras vidas, cuando alguien lo necesitaba.

Recuerdo que durante parte de mi infancia vivimos con mi abuela. Luego nos mudamos a Apizaco, un municipio que en aquel tiempo quedaba aproximadamente a una hora del centro de Tlaxcala. Sin embargo, a pesar de la distancia, mis padres, mi hermana y yo seguimos pasando más tiempo en su casa que en la nuestra. Mi hermana y yo estudiábamos en Tlaxcala, el trabajo de mi papá también estaba ahí y, a mi mamá la veíamos en casa de mi abuela. Comíamos allí, junto con mis tíos, los hermanos de mi madre, y a veces con alguna tía, hermana de mi abuela.



La casa de mi abuela no era ni grande ni pequeña, pero de alguna manera siempre había espacio. La recuerdo llena de gente, de movimiento, de ruido, con música, con la televisión sintonizada en *Ventaneando* o en telenovelas, y siempre con alguien conversando en la mesa.

En la primera etapa de este trabajo, revisé el archivo fotográfico familiar, es decir, los álbumes familiares. En ellos podía ver fragmentos de su casa, cómo era antes, cuando mi mamá era niña. Las fotografías mostraban cuánto había cambiado con el tiempo. Casi todas eran de reuniones familiares, pero aun así, me ayudaban a recordar los espacios de la casa.

En la casa de mi abuela conocí a uno de mis mejores amigos, César. Su mamá trabajaba y mi abuela lo cuidaba; iba por nosotros a la salida de la primaria y pasábamos todo el día en su casa. Por la tarde lo recogían y, por la noche, mis papás y yo regresábamos a Apizaco. Su hogar se transformaba constantemente con nuestros juegos; a veces, incluso, César, mi hermana y yo nos quedábamos a dormir en una casa de acampar que armábamos en medio de la sala.



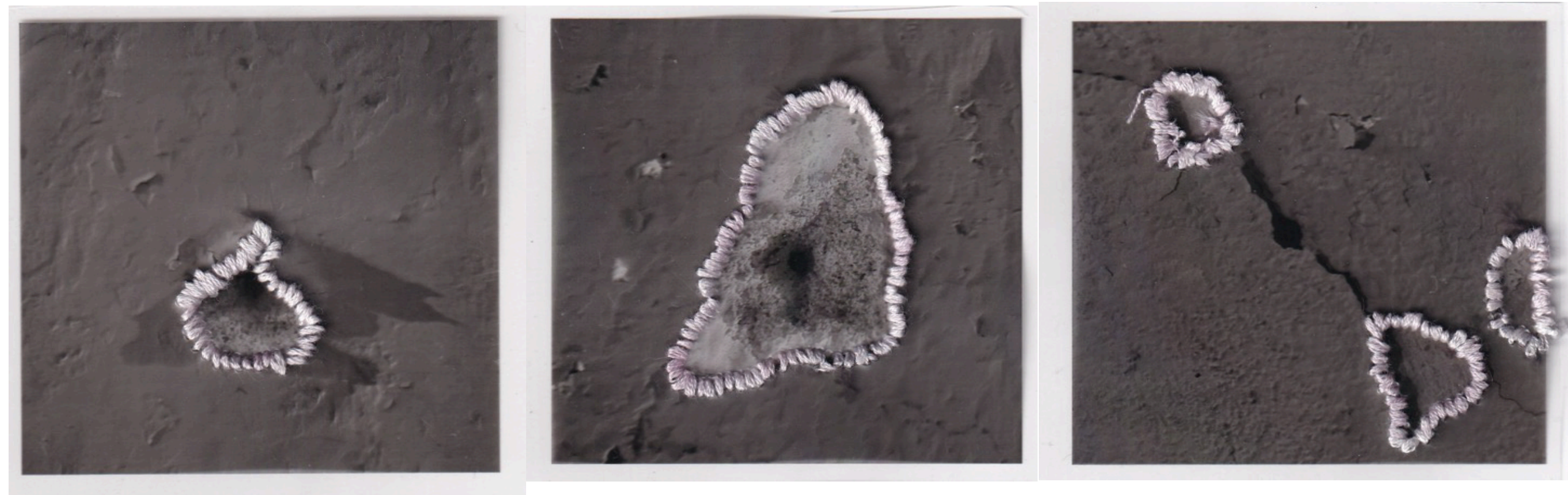
A pesar de contar con el archivo fotográfico que me ayudaba a recordar los espacios y revivir memorias dentro de la casa, la imposibilidad de entrar en ella me resultaba frustrante, sobre todo en el proceso que llevaba dentro de la maestría. Tenía ideas de proyectar imágenes en su interior, rescatar objetos que la retrataran y fotografiar sus espacios, seguramente ya carcomidos por la humedad.

En las visitas que hacía a la casa, desde afuera, comencé a registrar su deterioro. La humedad no solo corroía las paredes por dentro; en la fachada, el abandono era visible desde que mi abuela falleció. Cada Año Nuevo ella cambiaba el color de la casa, pero ahora el único cambio era la pintura que se desprendía por la humedad. Fotografié esas huellas, las marcas que dejaba la ausencia de su cuidado. Perder la posibilidad de entrar significaba también perder la oportunidad de reparar o recuperar las memorias que aún habitaban dentro.

Mi madre y mi tío Anuar, el hijo más pequeño de mi abuela, me contaron que en una de sus visitas al hospital, ella les pidió que le pidieran ayuda a mi padre para reparar la casa, un lugar que siempre tuvo problemas de humedad.

¿Cómo podía yo reparar los daños? O quizá la pregunta era: ¿podía hacerlo? Revisé las fotografías que había tomado, casi todas eran de las texturas de la humedad y algunas, de la ventana y la puerta. Tal vez el arte podía ayudarme en esa reparación. Imprimí las fotografías en acetato; la transparencia seguía siendo una respuesta formal para mí, una posibilidad a medias de ver lo que hay del otro lado. Como la ventana sucia de la casa de mi abuela: podía asomarme, pero no ver demasiado.

## *Promesa (rota) de volver a casa*



“Promesa (rota) de volver a casa”<sup>1</sup> es una serie de fotografías que retratan la casa de mi abuela, en un intento de reparación ante el olvido y el descuido de su casa, ocupo el bordado como si contuviera la herida de la casa que la humedad va dejando. La pieza es modular posibilitando el ensamblaje de diferentes formas.

La propuesta inicial para la pieza era crear un tipo de suelo para *Memoria de una casa*, trabajado como un patchwork. Sin embargo, la proporción original de las fotografías en acetato, de 7x7 cm, fue pensada desde la idea simbólica de la reparación. Además del bordado, el formato pequeño me hace pensarlas como pequeños tesoros, de esos que se guardan en cajitas junto a un montón de cosas que no queremos olvidar: tickets de viajes importantes o un arete solitario cuyo par se ha perdido. Es decir, reparo la casa no solo al bordar los agujeros en sus paredes, sino también al preservar con cuidado su retrato. Cuidar la herida.

---

<sup>1</sup> El título de la pieza retoma un verso del poema incluido en Oratorio de María Negroni.

## *Digerir la ausencia*

He digerido de a poco el duelo, ahora lo hablo sin llorar tanto. A medida que trabajaba el proyecto notaba como me costaba menos trabajo contar de qué iba “mi proyecto de maestría” pero cada vez más me sentía un poco desconectada de él. Ahora entiendo el proyecto por etapas, ninguna más importante que otra. Trabajan en simbiosis, una se alimenta de la otra y ayuda a alimentar a la siguiente, junto con la claridad que pueda brindar al proceso.

Ver al error como una oportunidad de continuar aprendiendo. El 30 de noviembre del 2024, un día después de mi cumpleaños, inaugurábamos la exposición colectiva de la generación de la maestría. ¿Qué pieza presentaría? Ninguna de las que ya tenía, de las conocidas. Mis piezas pasadas y los ejercicios en medio de ellas me arrojaban información que necesitaba accionar. Hasta este punto el proyecto había orbitado alrededor del vínculo con mi abuela y el proceso de duelo que estaba atravesando, lo enunciara en voz alta o no. A diferencia de “Memoria de una casa” quería que en esta pieza hubiera una interacción de lxs espectadores, quería que hubiera un contacto con la casa. De alguna manera, un tanto retorcida, quería que la gente comiera mis memorias y atravesara de alguna u otra forma el mismo duelo por el que yo pasaba.

En un ejercicio de clase, imprimí en una oblea la imagen de la ventana de la casa de mi abuela. Era comestible; mis compañerxs comenzaron a comerla y, en ese instante, comprendí que la pieza que presentaría el 30 de noviembre debía ser ingerida.



Bitácora.  
Reconocimiento de materiales.

En un ejercicio de clase, imprimí en una oblea la imagen de la ventana de la casa de mi abuela. Era comestible; mis compañerxs comenzaron a comerla y, en ese instante, comprendí que la pieza que presentaría el 30 de noviembre debía ser ingerida.

La siguiente obra en torno a la casa de mi abuela se llamó *Digerir la ausencia*. Se trata de una instalación compuesta por la fotografía de la puerta de su casa, fragmentada en módulos separados y luego unidos con hilo de bordar. A su lado, un pequeño banco sostiene un recipiente con obleas, y en el suelo, junto a él, se lee la frase *digerir la ausencia*.

Las personas podían comer las obleas del recipiente, que en conjunto formaban la imagen completa de la fachada de la casa de mi abuela, pero recortada en pequeños fragmentos. Al tomar una, no necesariamente reconocían que se trataba de una parte de la casa que completaba la fotografía de la puerta.



Detalle de pieza.  
Fotografía por Data Studio.

La imagen de la puerta está impresa sobre tela translúcida, aunque el negro sólido de la puerta bloquea la visión, impidiendo ver más allá. La ritualidad de ingerir la casa en la oblea convertía la pieza en un performance colectivo, un acto de compartir mi memoria y mis afectos hacia la casa con quienes participaban al comerla, incluso si esta participación era consciente o no por parte de ellxs. Gloria Anzaldúa escribe en *Borderlands: La nueva mestiza*, sobre invocar el arte como un ritual colectivo. Anzaldúa propone que el arte sea activado desde la colectividad, nutriéndose de otros bajo un pensamiento descolonial que desafía la idea del arte occidental como algo completo y estático (Anzaldúa, 2021). De manera similar, busco que mis exploraciones artísticas se completen a través de quienes las activan, de modo que el ritual sea realizado por otros y permanezca en un estado que desafíe la quietud de lo terminado.



Fotografía por Data Studio.

*digerir la ausencia*

## *Genealogía de los cuidados y territorios de cuidado*

## *Nido*

Pensar el hogar como un territorio no parte únicamente de su delimitación espacial, sino de las dinámicas afectivas, históricas y políticas que lo atraviesan. En mi historia familiar, la casa no ha sido solo un lugar físico, sino un espacio donde se han tejido —y sostenido— cuidados, muchas veces desiguales y no siempre reconocidos. A lo largo de este proyecto, he comprendido que los cuidados que he recibido están sostenidos por una genealogía: mi abuela, mi madre, mi hermana. Esta línea de afecto y trabajo me permite reflexionar sobre cómo el espacio doméstico, lejos de ser neutral, reproduce estructuras jerárquicas que asignan valor —y carga— de manera desigual. Desde esta perspectiva, la casa se revela como un escenario de trabajo constante, pero también como un campo en disputa: no siempre es un territorio construido por quienes lo sostienen, sino también por quienes lo controlan.

En diciembre de 2024, continué trabajando en el proyecto de la maestría. A este punto, entendía que la exploración del vínculo con mi abuela, su casa y el duelo por su pérdida habían sido el pilar del proyecto durante casi toda la maestría; sin embargo, el proyecto se extendía hacia otros espacios. De cualquier manera, mi abuela continúa presente.

////////////////////

Comencé a leer *Fruto* de Daniela Rea. Era un libro que una amiga me había recomendado hace tiempo y que, por alguna razón, no había podido empezar a leer. Eso cambió. Lo leí casi sin detenerme, usándolo como un espejo para mi propio proceso de producción.

*Fruto* habla del cuidado, y yo dialogaba con el libro con esa inquietud que surge cuando se empiezan a tocar estos temas: el cuidado es un trabajo... y uno muy poco valorado. Pensaba continuamente en que debería ser redistribuido o erradicado. “Cuidar me jodió”, escribe Daniela, recordando la respuesta de su hermana cuando le preguntó qué significó para ella cuidar. Supongo que, para muchas, no solo para su hermana, cuidar ha representado un sacrificio: de cuerpo, de energía, de sueños e intereses propios.

¿Cuidar habrá jodido a mi abuela, a mi madre, a mi hermana o, incluso, a mí? Si trazo la genealogía del cuidado en mi familia, yo he sido quien menos ha cuidado y quien más ha sido cuidada. Supongo que por ser la hija menor y la nieta más pequeña por mucho tiempo. Empecé a sentir culpa por mis faltas de cuidado y por la sobrecarga que representaba para otras el hecho de cuidarme.

Tenía que hacer un calendario de actividades sobre la producción de piezas para la maestría, pero solo podía pensar: ¿he cuidado?, ¿he sabido cuidar?, ¿será que no cuidó?, ¿cómo podría hablar de cuidado si quizás no lo he hecho?

Las dudas sobre mí misma y la congruencia entre mi práctica artística y mi forma de vivir me hacían sentir culpable.

Pero, ¿de qué sirve la culpa? No podía dejar de producir, eso era claro. ¿Cómo hacerlo si sentía tanta incongruencia de mi parte?

Seguí leyendo *Fruto*.

Me interesa pensar el territorio no solo en términos de propiedad, sino de presencia y transformación, el cuidado se vuelve una forma clave de territorialización. Vinciane Despret propone que, en lugar de hablar de "territorio" o "espacio" como categorías fijas, es más adecuado referirse a "actos de territorialización". Estos actos implican que el espacio se convierte en territorio una vez que es territorializado, entrando en un agenciamiento dentro de una configuración espacial. Despret también pregunta *¿cuántos y qué verbos pueden hacer territorio? ¿existen territorios cuidados? ¿Que únicamente son por y para ser cuidados? Y, ¿sería la casa entonces un territorio de cuidado?*<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Lomelin, F. (2023). Vinciane Despret. Habitar como un pájaro.

Desde que recuerdo, en todas mis casas ha habido plantas. No importaba el tamaño del espacio, siempre había algo verde creciendo. En el patio de la casa de mi abuela, dos en particular se quedaron en mi memoria: un árbol de limón y una hoja elegante que, en mi niñez, parecían enormes. Tal vez había más, pero eran esas dos las que más me impresionaban. La hoja elegante proyectaba una sombra inmensa, y el limonero nos daba frutos que mi abuela cortaba. Siempre quise tener un árbol de limón.

Las casas donde crecí con mis padres eran pequeñas, sin mucho espacio para jardines. La mayoría tenían solo un garage o un patio de servicio. Aun así, nunca faltaron las plantas. Hubo un tiempo en el que nos mudábamos constantemente, de una casa rentada a otra. Nuestra única propiedad era un departamento en Apizaco, pero no vivíamos ahí porque la escuela de mi hermana y la mía, así como el trabajo de mi padre, estaban lejos.

No plantamos árboles hasta que nos mudamos a una casa que mi tío, el hermano mayor de mi madre, nos prestó. En la entrada sembramos dos ficus. Pero cuando mi tío y mi madre discutieron y él pidió la casa de vuelta, tuvimos que irnos y dejarlos atrás.

Más tarde llegamos a otra casa, una que había pertenecido a mi bisabuelo. Estaba en condiciones inhabitables, pero mi padre la restauró. En ese terreno crecía un árbol de peras. Nosotros añadimos una bugambilia y unos nopales, pero al marcharnos, quedaron ahí. Nunca tuve mi árbol de limón.

En la última casa a la que llegamos, la que ahora habitan mis padres, no había más que un garage de cemento. A pesar de ello, mi madre llenó el espacio de plantas hasta el punto en que cada rincón se identificaba por ellas: las orquídeas en la cocina, el baño convertido en un pequeño hospital para plantas, y mi cuarto con monstera, porque apenas entra el sol.

Cuando comencé a vivir sola, lo primero que hice fue comprar plantas. Me encontré comprando plantas que mi madre o mi hermana tenían. Cuando nos veíamos compartíamos *tips* de cómo cuidar cierta planta que alguna no le encontraba el modo.

Entonces entendí que sí he cuidado. Y ha sido una manera de cuidar que ha estado presente en las otras mujeres de mi familiar.

Tratando de reescribir las dinámicas patriarcales que imperan en su interior comencé a trabajar en “Nido, cartografías i, ii y iii” como una pieza en la que exploro y entiendo cómo se puede territorializar el espacio a partir de los cuidados.





“Nido” es una pieza de tres instalaciones, la cartografía principal (imagen 1) es el mapeo de la casa de mis padres. Utilizo las plantas que mi madre tiene para ir ubicando los lugares del interior de la casa: la entrada con una lavanda, el comedor con un palo de brasil y una amoena, la cocina con orquídeas, el pasillo del patio con helechos, orquideas y suculentas, el baño con un teléfono, cuna se moisés, anturio y cactus y las habitaciones con las plantas que habitan en cada una de ellas.



Detalle de pieza.





Nido. Cartografía ii.  
Mi Casa.

Nido. Cartografía iii.  
Casa de mi hermana.

Alice Walker, en *En busca de los jardines de nuestras madres*, rescata cómo las mujeres negras, a pesar de las condiciones de opresión en las que vivían, encontraron en la jardinería una forma de expresión y resistencia. De manera similar, las plantas en la casa de mi madre pueden leerse como una forma de territorialización afectiva: un acto de cuidado que hace visible su vínculo con un espacio que, si bien la casa no es de mi madre en términos legales, ella la va territorializando a partir de gestos sutiles que configuran su presencia en el espacio. Uno de estos gestos es el cuidado de las plantas, una acción que no solo mantiene la vida en el hogar, sino que también inscribe su propia lógica de orden y permanencia en un lugar.

En este sentido, los cuidados operan como una forma de territorialización. No se trata solo de la propiedad sobre un espacio, sino de la forma en que este se habita, se transforma y se mantiene a través de los afectos y el cuidado cotidiano. Es en esta lógica donde se inscribe mi pieza, en la que las plantas marcan una geografía del cuidado dentro de la casa de mi madre. Las otras dos instalaciones que forman “Nido” son cartografías de la casa de mi hermana y mi propia casa, ubicando los espacios también con las plantas que cada una tenemos. De esta forma, no sólo entiendo la territorialización a partir del cuidado como algo únicamente de mi madre, sino que se hereda esta forma de cuidar y ocupar los espacios. Muchas de las plantas de mi madre se repiten en las otras dos cartografías donde también queda visto la genealogía del cuidado que se hereda.



Las tres cartografías se presentaron junto a una instalación activada por el happening *¿Cómo aprendimos a cuidar?*. Ambas conforman la exposición homónima del proyecto: *Aquello que sostiene la casa*. En ella me interesaba construir una narrativa en la que cada pieza formara parte de un paisaje-territorio específico: una casa.

Una casa como espacio íntimo, tejido por memorias y afectos. La casa de mi abuela, la de mi madre, y también la de quienes observan. Quise abrir una conversación entre todos: *¿a qué casa te recuerda?*

Si bien las plantas están dispuestas en el muro para dibujar la cartografía de un lugar específico —la casa de mi madre—, el muro en sí podía evocar otros muros, otras casas, otros territorios conformados desde el jardín: el jardín amplio, el patio con pasto y plantas en tierra, el jardín-garage con macetas, el jardín-zotehuela.

## *La comida, la memoria y los afectos*

## *Aquello que sostiene la mesa*

En febrero del 2023 que realicé un *performance* que antecede a todo el proyecto que trabajo actualmente “Aquello que sostiene la casa” y, cuyo título es “Aquello que sostiene la mesa”. En ella recreo el comedor de mi abuela al interior de una galería e invito a las personas a tomar un lugar en la mesa y sentarse a compartir un café y comer una conchita con nata que yo preparaba al momento. La pieza quedó montada *post-performance*, dejando las moronas de pan y las manchas en el mantel. Estaba recreada con objetos de la casa de mi mamá, objetos que formaron parte de mi hogar, entre ellos: el mantel que le tejó mi abuela a mi mamá y que sólo usamos en Navidad y Año Nuevo, los contenedores del café y el azúcar, recuerditos de talavera de la boda de un primo y, el cuchillo de mantequilla con el que preparaba las conchitas que era de mi abuela y ahora, es de mi madre. De esa manera veía a la mesa como un paisaje habitado que guardaba en él interacciones que habían sucedido. La pieza está anclada a mis memorias de la infancia con mi abuela Yolanda, quien me guardaba la nata de la leche para servírmela como postre con azúcar en pan, galletas o sola.

El *performance* fue un parteaguas para toda mi producción artística. No sólo antecede el proyecto que trabajo actualmente en la maestría, también sostiene de manera más sólida intereses que llevaba ya un par de años atrás arrastrando: la comida en el arte. Me interesa la capacidad artística que tiene la comida. No sólo estética, sino su capacidad performática en todo lo que la rodea: cocinar, servir la mesa, la mesa misma, comer. Además, de lo que involucra, los otros sentidos que se activan cuando hay comida. El olfato, el tacto y la memoria, que si bien no es un sentido, la manera en que la memoria se activa desde los afectos cuando hay comida me resulta mágico, parte de un ritual que significa lo cotidiano.

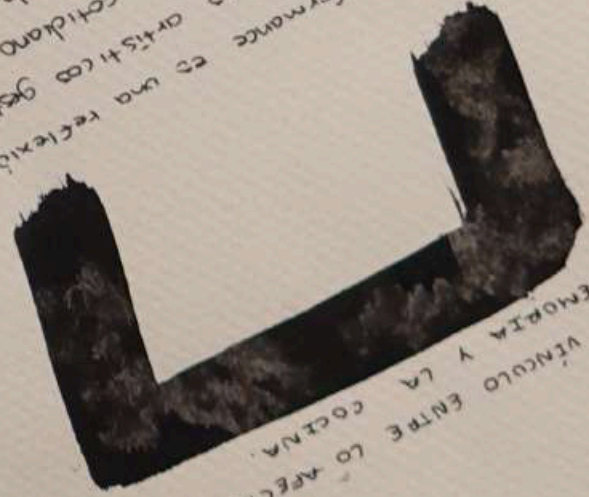
En *Aquello que sostiene la mesa* me interesaba no sólo recrear el comedor de mi abuela sino también posibilitar un paisaje, un territorio que fuera habitado. La mesa *post-performance* contenía la memoria de lo que había sucedido.



Registro del performance "Aquello que sostiene la mesa",  
Templo Rojo, 2023.



Este performance es una reflexión  
sobre los procesos artísticos gelados  
y complejizados en lo cotidiano. La comida  
se vuelve un pretexto para la creación, ya  
sea para buscar crearla o fortalecerla.



El vínculo entre lo afectivo, la  
memoria y la cocina.

Aquello que sostiene la mesa.



Registro del performance "Aquellos que sostiene la mesa",  
Templo Rojo, 2023.



Durante el primer semestre de la maestría exploré la comida recuperando algunos elementos del *performance* que realicé en febrero. Al trabajar con la memoria y el vínculo con mi abuela, en cuanto a la comida, llegué a los peneques. Un platillo popular en los mercados del centro del país; en México, los peneques son un tipo de empanada rellena usualmente de queso, hecha con masa de maíz; las empanadas una vez cerradas son capeadas y servidas en un caldillo de jitomate.

Recuerdo que mi abuela Yolanda me hacía peneques cuando cocinaba para los demás miembros de la familia, chiles rellenos de queso. Me sentía parte del menú familiar a pesar de que yo no comiera lo mismo que ellos.

Encontraba en los peneques un medio que, de alguna forma, me comunicaba con ella. Me dí cuenta de lo barato que era cocinarlos. Mi abuela, como la mayoría de sus contemporáneas, tuvo varios hijos. Mi abuelo, como muchos, era un padre ausente, incluso si en la infancia de mi madre y mis tíos él estaba, quien realmente se encargaba de la casa y los hijos era mi abuela. “¿Qué cocinar?” Seguramente era una pregunta cotidiana. Los peneques significaban poco gasto económico y energético.

A los peneques que yo hice, les escribí memorias que tenía con mi abuela en torno a la comida, como un factor clave para entender nuestro vínculo y sus formas de cuidar a través de la comida. El peneque alimentaba siendo además un contenedor. Registraba una genealogía como muñeca matryoska, dentro de él tenía otra información.

Mi abuela cuidaba a través de muchas cosas, entre ellas: la comida.

Fruto seguía siendo un medio para espejear mi proceso. En el libro, Daniela escribe “no todas las mujeres somos madres, pero todas hemos cuidado y todas hemos sido cuidadas”

La frase “todas hemos cuidado” acompaña la memoria desde *cuerpos que cuidan* y, pese a que reflexiono entorno a ella siendo que no todas las mujeres ha cuidado y no todas lo hacemos bajo las mismas condiciones; la frase me permitió entender el trazado de la genealogía que yo estaba haciendo.

Mi madre me ha cocinado, mi hermana me ha cocinado, mis amigas me han cocinado y yo a ellas. Compartir comida me parece el medio de cuidado más íntimo, procuras que no sólo nutra sino que guste. Creo que en las recetas y en la comida que preparamos hay información nuestra, de quien nos enseñó la receta (o no) y para quién la cocinamos.

Para la producción de piezas en diciembre de 2024 tenía planeado realizar un *performance* en torno a la comida. No quería repetir el ejercicio de *los peneques* ni replicar *Aquello que sostiene la mesa*, solo cambiando el alimento a consumir.

De pequeña solía enfermarme con frecuencia, sobre todo del estómago, por comer tierra y piedras. Mi madre, además de regañarme, me cuidaba los días siguientes con té, pan tostado y, cuando comenzaba a mejorar, sopa.

Dahlia de la Cerda, en *Desde los zulos*, utiliza una analogía entre la sopa de fideo y la desigualdad de clase. Explica cómo los ingredientes y la forma en que se prepara esa sopa pueden revelar tu posición social: ¿lleva verduras?, ¿hay carne?, ¿quién la cocina? La sopa, al igual que *los peneques*, puede ofrecernos información sutil sobre nuestra geografía, clase social, dinámicas familiares y las tareas que asumimos en esos contextos. La mesa y la comida, como espacio y acto, son territorios políticos y de resistencia.



Comíamos tacos de chapulines

Me enseñó a comer huazontes

Hacíamos paletas de chocolate juntas

Me hacen tamales de chocolate

"Si le pregunto a mi abuela ¿qué hacen sus manos?",  
2023

## ¿Cómo aprendimos a cuidar?

Hablar de cuidados, al inicio, me generaba una tensión difícil de nombrar. Desde mi experiencia, parecía que solo podía abordarlos desde la romantización o desde una mirada crítica y casi de rechazo. Me costaba encontrar un punto medio. Como escribe Alejandra Eme Vázquez en *Su cuerpo dejarán*, el cuidado implica “reconciliarnos con ese algo que nos han impuesto socialmente y que no sabemos cómo erradicar de nuestras vidas (si acaso queremos erradicar)”. Hoy sé que no quiero erradicar los cuidados de mi vida, pero sí reescribirlos y, sin duda, redistribuirlos. Más que encontrar respuestas definitivas, lo que deseaba era abrir el diálogo que tenía con los textos que leía, con mis propias preguntas, y con las conversaciones que compartía con mis amigas.

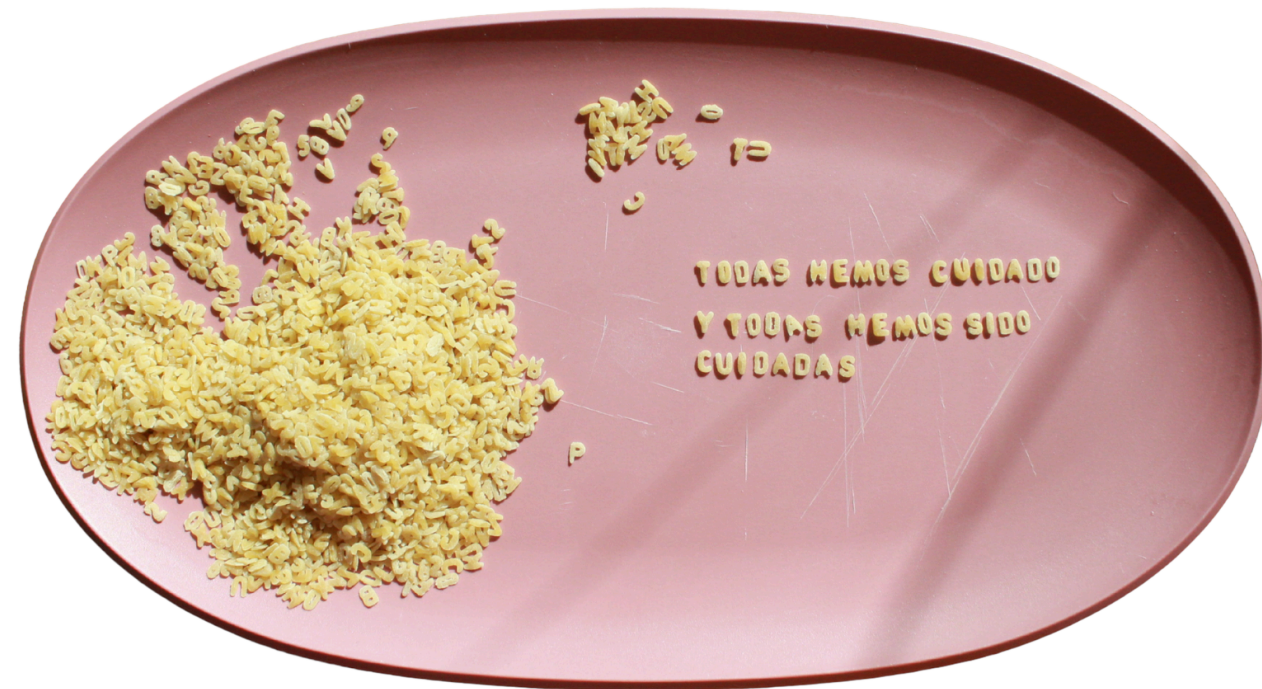
“¿Cómo aprendimos a cuidar?” es una instalación que se activa como *happening*. En ella instalo una mesa que remite a un comedor, con tres ollas y tres platos. Cada olla contiene sopa de letras con los caracteres necesarios para formar una frase distinta en torno al cuidado.

Me interesa que sean tres ollas y tres platos porque continúo explorando la genealogía del cuidado entre tres figuras: abuela, madre e hija. Aunque en otras piezas esta tríada ha variado —como en las cartografías de *Nido*, donde son madre e hijas—, la estructura de tres voces permanece como eje.

La activación ocurre al servir la sopa a lxs espectadores. Trabajo la pieza como un *happening* sin guion predeterminado, permitiendo que surjan conversaciones espontáneas. El gesto de servir la sopa se convierte en un acto de cuidado compartido. La sopa de letras no solo permite formar frases, también funciona como un dispositivo afectivo que activa la memoria sensorial de quienes participan. Así, los diálogos que surgen pueden ir desde respuestas a las preguntas de los platos hasta evocaciones personales sobre la sopa en sus propias historias familiares.

En esta obra, la comida no solo es material estético, sino también detonador sensorial y afectivo. Desde la antropología de los sentidos —particularmente los aportes de David Howes y Constance Classen— comprendemos que la experiencia sensorial está cargada de significados culturales y emocionales. Servir un plato de sopa de letras activa el gusto, el olfato y también una memoria corporal asociada al hogar, la infancia y el cuidado cotidiano. Este acto performático convierte la instalación en una experiencia compartida, donde lenguaje, alimento y afecto se entrelazan. La sopa, como gesto de cuidado y calor, permite digerir no solo alimento, sino también las palabras del cuidado, haciendo del acto de comer una forma de memoria encarnada.

La cocina es un puente. Permite conectar con nuestras ancestras, con la memoria, con quienes fuimos. En la comida habitan los afectos, guarda historias. Compartir comida como parte de mi práctica artística si bien me ha permitido conectar con mis propios afectos también me permite conectar con lxs de otrxs. Co-crear un espacio que atraviesa el cuerpo, que conecta con la memoria de lxs “espectadores” quienes dejan de serlo para forma parte activa de las piezas.



Registro de pieza "¿Cómo aprendimos a cuidar?",  
instalación-happening, Templo Rojo, 2025.



Registro de happening "¿Cómo aprendimos a cuidar?",  
Templo Rojo, 2025.



## *Reflexiones finales sobre una metodología encarnada*

Decidí nombrar como *metodología encarnada* al proceso que he podido identificar en la maestría en torno a mi práctica artística. Me sitúo en la experiencia personal como punto de partida. Retomo la autoetnografía como medio para dialogar con lo colectivo. En especial, me acerco a lo que Carolyn Ellis denomina “*autoetnografía evocativa*”, entendida como una forma de narrar desde el cuerpo, la emoción y la memoria, sin intentar distanciarse ni neutralizarse. Lo personal dentro de mi práctica artística se convierte, entonces, en herramienta para pensar con los afectos, en una búsqueda de resonancia con otrxs. A su vez, reconozco afinidad con lo que Tami Spry nombra “*autoetnografía performativa*”, donde el cuerpo que investiga es el mismo cuerpo que crea, siente, recuerda y actúa. No se trata sólo de observarse, sino de encarnar preguntas, acuerparlas: comida, imagen, gesto.

A lo largo de este proceso, los principios de la autoetnografía han operado como un espejo. Al explorar los vínculos con mi abuela, su casa y los duelos que atraviesan nuestra historia familiar, comencé desde lo que recordaba —las plantas, la sopa, la mesa, la puerta—, desde mi propio cuerpo, cómo se sentían ciertos afectos, ciertas

Después vino la escritura: escribir para recordar, para ordenar, para preguntar. No como una escritura analítica, sino como un tejido de fragmentos donde lo que sentía y lo que vivía se cruzaban con lo que leía, escuchaba o compartía con otras mujeres. Las palabras, igual que las piezas, no se cierran en sí mismas: buscan un eco. Las ollas con sopa de letras, la casa en obleas, la cartografía de plantas son formas materiales de esas preguntas escritas.

En mis piezas, el análisis no se dio únicamente a través del lenguaje escrito, sino en la activación misma de las obras, en los cuerpos que comieron, compartieron o se detuvieron frente a ellas. Las acciones performáticas permitieron que la reflexión ocurriera en tiempo real, desde el cuerpo: el mío y el de lxs otrxs. Servir sopa, bordar una puerta rota, digerir la ausencia: actos que investigan desde el hacer. Que piensan mientras cuidan.

La conciencia de mi lugar de enunciación ha sido una constante en este proceso: no hablo sola ni desde un terreno neutral. Lo que comparto está atravesado por una historia que me antecede y me compone. Vengo de mujeres que han cuidado, que han cedido, que han resistido. Mi memoria está hecha de esas otras memorias, por eso hablar desde mí también es una forma de nombrarlas. En ese gesto —íntimo pero también público— hay una postura política: elegir mirar de cerca, desde lo cotidiano, aquello que muchas veces se ha dejado al margen. Cuidar, cocinar, acompañar, escuchar: acciones que han sostenido vidas, y que hoy también sostienen mi práctica. Al trabajar con ellas, no sólo las represento; me comprometo con su potencia transformadora.

Durante el proceso de producción e investigación del proyecto de maestría estuve oscilando en reconocer mis procesos personales y la historia familiar como fuente para la creación y en la preocupación genuina de no instrumentalizar mi historia, ni la de mi abuela, ni la de mi madre.

En algunas etapas del proyecto, cuando trabajaba con la casa de mi abuela comencé a cuestionarme si no estaba instrumentalizando mi propio dolor del duelo, que el *speech* que tenía para hablar de mi proyecto estaba armado en un párrafo, siempre lo mismo: falleció mi abuela y ahora trabajo con su casa, la memoria, los afectos y el cuidado pero, ¿qué significaba eso? Ampliar el proyecto a una genealogía familiar de los cuidados me permitió verme a mí misma incluida en la historia, es decir, obtener información “de primera mano”, historias que atravesaban mi propio cuerpo mediante la memoria y los afectos y, de esa forma, no únicamente la revisión de la historia de mi abuela como objeto de estudio.

Es por esto que sostengo el **nosotras** como un *statement* que desde el arte debe alimentarse para contrarrestar el peso de la otredad que nos hace creer que la historia del subalterno<sup>1</sup> no es la propia, que “le damos voz a quien no tiene” en lugar de encontrarnos bajo esta misma estructura que nos coloca como lo otro para saquear nuestras experiencias. La reflexión de la propia historia, de las raíces que permiten crear un arte colectivo, que se performee en otrxs cuando se vea o se dialogue en lugar de nutrir experiencias individuales que nutran la narrativa hegemónica de los conocimientos del Norte que desvalorizan lo coporal, las experiencias personales, los labores domésticos, los cuidados, lo que fue impuesto a los cuerpos feminizados para poderles limitar la participación en la creación de conocimientos y, lo que limita al arte de ser escuchado, leído y visto como un puente potencializador saberes.

El arte que me interesa y al que apuesto es un arte que nos permita empatizar colectivamente. Una respuesta al individualismo, a la competencia “territorial”. Tomo lo que es mío: mi genealogía. La herencia de mi abuela y mi madre, lo compartido con mi hermana, me permite observar lo que ha habido alrededor. Hablar desde ahí no es cerrarme en lo personal, sino reconocerlo como umbral para mirar lo común.

# Referencias

- De la Cerda, D. (2022, septiembre 4). Dahlia de la Cerda: Del tianguis a escritora best seller, ¿por qué nos arde el éxito ajeno? [Entrevista por Romina Sacre]. En R. Sacre (Prod.), Sensibles y chingonas [Podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/2vNwN4BIrRkYsjR3Y7BuYv>
- Eme Vázquez, A. (2019). Su cuerpo dejarán. México: El Periódico de las Señoras, Kaja Negra y Enjambre Literario.
- Federici, S. (2013). Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas. Madrid: Traficantes de Sueños, 56.
- Lomelin, F. (2023). Vinciane Despret. Habitar como un pájaro.
- Rea, D. (2023). Fruto. Ciudad de México: Antílope.
- Spry, T. (2011). Body, paper, stage: Writing and performing autoethnography. Routledge.
- Chakravorty Spivak, G. (2003). ¿ Puede hablar el subalterno?. Revista colombiana de antropología, 39, 297-364.
- Walker, A. (2000). In search of our mother's gardens. Worlds of Difference: Inequality in the Aging Experience, 48.

Cuernavaca, Morelos; a 14 de agosto del año 2025

**DR. GERARDO SUTER LATOUR**

**COORDINADOR DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE LA MAESTRÍA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

PRESENTE

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesina **Aquello que sostiene la casa**, que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante: **Galia Xanat Herrera Portilla**, bajo mi dirección en calidad de su **director(a)**.

La estudiante ha realizado una tesina donde explora la distribución de los trabajos de cuidado en el hogar como un tema de justicia social con perspectiva de género. A partir de indagar sobre las labores de cuidado en su propia familia, la estudiante elaboró una serie de reflexiones que fueron experimentadas de manera artística a través de instalaciones y eventos performativos. Su trabajo da cuenta de una cartografía personal y social que hace patente la necesidad de redistribuir la carga de trabajo de cuidados para que no recaigan en un sólo género.

El sentido de mi voto es, pues, **aprobatorio** por lo que el documento escrito puede pasar ya a sus lectores asignados.

**Muy atentamente,**



**Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez**

**Directora de tesis**

**Facultad de Artes**

**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

---

**MAPAVISUAL**

Maestría en Producción Artística / Facultad de Artes / UAEM / +52 777 3297096 / [mapa.artes@uaem.mx](mailto:mapa.artes@uaem.mx)

Cuernavaca, Morelos; a 10 de Septiembre del año 2025



FACULTAD DE ARTES  
Dirección

Cuernavaca, Morelos a 22 de agosto de 2025.

Mtra. Juana Bahena Ortíz  
Titular de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Después de leer la tesina **Aquello que sostiene la casa** que presenta:

**Galia Xanat Herrera Portilla,**

con el fin de obtener el grado de **Maestra en Producción Artística**, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La investigación articula de manera creativa y sensible lo personal y lo artístico, tomando como eje la memoria de la abuela de la autora y el territorio íntimo del hogar para desplegar una reflexión situada sobre los cuidados. El trabajo desarrolla una metodología autoetnográfica y encarnada, en la que se entrelazan archivo familiar, memoria, afectos y prácticas artísticas, logrando una propuesta coherente en sus dimensiones estética y crítica.

La autora logra vincular lo doméstico y lo cotidiano con problemáticas de género y poder, proponiendo una postura política que resignifica las labores de cuidado como formas de resistencia y reparación. La tesina está bien estructurada y escrita con claridad, dando cuenta de un proceso de investigación-creación que aporta a los debates contemporáneos sobre la memoria, los afectos y lo íntimo.

Por estos motivos, considero que el trabajo cumple con los estándares requeridos por el programa de posgrado.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente,

  
**Dra. Zaira Erendira Espiritu Contreras**

**DR. GERARDO SUTER LATOUR**  
**COORDINADOR DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE LA MAestrÍA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**  
PRESENTE

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesina **Aquello que sostiene la casa** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la o el estudiante Galia Xanat Herrera Portilla.

La alumna presenta una investigación-creación sólida que, desde una metodología autoetnográfica, explora la memoria, los afectos y los cuidados como ejes constitutivos de la experiencia del hogar. A través de performances, instalaciones y piezas que involucran comida, archivo y plantas, convierte lo doméstico en un territorio político donde se disputan y reconfiguran las nociones de cuidado, género y comunidad. Muy relevante en este texto es la disciplina ética con la que reflexiona sobre la tensión entre narrar la historia de su abuela Yolanda sin caer en la instrumentalización del dolor, proponiendo un arte que empatiza y convoca colectivamente. Durante la investigación, la alumna enfrentó desaciertos que, lejos de desviar o debilitar el proyecto, fueron redimidos a través de una serie de piezas exitosas y de la honestidad y claridad con que elaboró su documento escrito final. Como lector y profesor, reconozco su notable esfuerzo. El proyecto y el documento cumplen con los requisitos académicos de la Maestría en Producción Artística.

El sentido de mi voto es, pues, **aprobatorio**.

**Muy atentamente,**

**Dr. Gregory Max Berger**  
**Lector**  
**Facultad de Artes**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.  
Tel. (777) 329 7000, Ext. 7096 / facartes@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029

**MAPAVISUAL**  
Maestría en Producción Artística / Facultad de Artes / UAEM / +52 777 3297096 / mapa.artes@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

GREGORY MAX BERGER | Fecha:2025-09-15 17:46:17 | FIRMANTE

i8GkjGXszTp0CZia1tLgG/UnxtOpBz1NoloiQ3Fediwo0qRhYVVMDFWjJhep0o8irbiQTQIHyr1uZ+dw+o0xcl3Qnj6+xU75R+2PFbQ+7PQanmiLLi1wCfMepSCOT4gFtc0EylLHJE+KQY2q9K+AmVFRziR0MQ+QCFmZairNCM41Cpcf4blFq6oAMgkNpkLCqegB7/PtuLVfum+dZz/SFkzN4xAolDDPi+C3l/e5qplStAkiWjwkXjBmG/GpYOIMNYEWfBLSG+bWZ8ZoS+zKOKtY9ML8lv5Qq1dAY1TRzXzkKkxr24Zuo7y673fuyQ8k/a77KcRdcjVuPqU+VVMzMg==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

[yZH9xU2JY](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/vzW2YOAA6YvgDfNq0PMI8u081u11AsRO>

Cuernavaca, Morelos; a 25 de agosto del año 2025

**DR. GERARDO SUTER LATOUR**  
**COORDINADOR DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE LA MAESTRÍA EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**  
P R E S E N T E

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la tesina **Aquello que sostiene la casa que**, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **Galia Xanat Herrera Portilla**.

Mi decisión aprobatoria se basa en lo siguiente:

La investigación artística de la alumna se produce a partir de la autoetnografía como medio para dialogar con el colectivo. En sus instalaciones y performances las plantas y comidas compartidas marcan la geografía de los cuidados cotidianos. El documento escrito, ilustrado con fotografías de fragmentos de sus obras, presenta de manera suficiente sus motivaciones y procesos de producción artística.

El sentido de mi voto es, pues, **aprobatorio**.

Muy atentamente,

**Dr. Pawel Franciszek Anaszkiwicz Graczykowska**

**Facultad de Artes**

**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

MAPAVISUAL  
Maestría en Producción Artística / Facultad de Artes / UAEM / +52 777 3297096 / [mapa.artes@uaem.mx](mailto:mapa.artes@uaem.mx)

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

PAWEL FRANCISZEK ANASZKIEWICZ GRACZYKOWSKA | Fecha:2025-08-25 10:03:28 | FIRMANTE  
BY61jyyVG18nw3vDF6TboJnVLhMr/u0Fad/g8CwOxtX3/gq60m2wWnIRLFRPmpjjCbsRWTRQuDM8worlrMxtlOu6Y7iMxAgLuqtAI0Dm0lu9DMVjzb51YfEsKh05bmoKcd/yO8yJJO3  
SqHNq4KYLZKTDjOO1ZoHU7v1rZQizUW+xRjWZrasujLKe7asMWmTLA4uObk2JpEzKQhESQ/seejxH4Bp/0pzOUQL4Xp450GidMN0ikiAucyQzkJmfiz6frh9iQcR25PJKKTRBnj  
UwYJdA40l8orHFxziHb5ggI0av/02fxn7DCXlbo39LIRPFJJuT48VfHox+G8njg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ob8NIFK37

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ENLflX1JaaA6nDbr9fSnZ5VfYvcSBTX6>

**DR. GERARDO LATOUR SUTER**  
**COORDINADOR DEL PROGRAMA EDUCATIVO DE LA MAESTRÍA EN**  
**PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**  
**P R E S E N T E**

Por este conducto me permito comunicar mi dictamen sobre la Tesina **Aquello que sostiene la casa** que, para obtener el grado de Maestría en Producción Artística, presenta la estudiante **Lic. Galia Xanat Herrera Portilla**, bajo la dirección de su directora la **Dra. Yunuen Esmeralda Díaz Portilla**.

Partiendo de un texto reflexivo sobre los cuidados, la memoria y los afectos se hacen una serie de análisis sobre el hogar, la comida y las dinámicas que se establecen en las practicas familiares de la artista.

Herrera aborda el trabajo doméstico, las desigualdades de género y la genealogía de los cuidados de su familia, por medio de una serie de salidas formales desde la instalación hasta el arte objeto. Se crean diálogos desde lo personal y lo colectivo, explorando temas como el cuidado y la memoria.

El sentido de mi voto es, pues, **aprobatorio**, sin condiciones.

Atentamente,

**Mtro. Sergio Gerson Zamora López**  
**Lector**  
**Facultad de Artes**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**SERGIO GERSON ZAMORA LOPEZ** | Fecha:2025-10-13 14:13:13 | FIRMANTE

EpGXZ06darYGBV15AepTws1sxAJwSnnM2LuGqOnkrR/ogPfmEh7JKju9RzSy7PjX8t9L+8kUN0oIjCAVxUgr571uj/1kiYAh8f6a9kBnM71cOX0qgEMeR6FKy9ZhyWLCmah+K9OX  
niFVc8YCC6ekI2kquxi8GVfISw/4gzNkTT7TEMPb1BdL3+2X0PqM8epABaC9ejOfOO6xZnlUnp5gU6huAypDhhoaJwevTWEr//zFL6np3SzJckrBsGHeXGTBZbmVT/9F4e7XNmfk2  
KlI4HidRk3Q1dwARPoKsymoE4OVhx3pJfR3SKxSyBSSLWizpOOq4lCFr/kBWJpsnJhrPw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[6LTFS2WEp](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/w1z7Y3J5j5IW6d8dzHixXVBdyWJHYxXh>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029