Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Maestría en Producción Artística

Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria

TESINA

que para obtener el grado de

Maestra en Producción Artística

presenta

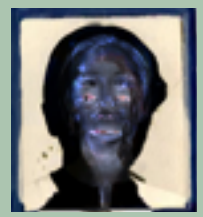
Frida Alin Pérez Román

Directora
Dra. Zaira Eréndira Espíritu Contreras

Cuernavaca, Morelos, 7 de julio del 2026

Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria

Frida Alin



Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria

Frida Alin Pérez Román

Introducción

9

Imágenes fundacionales:
el primer desplazamiento

13

Tilzapotla: mi roca
madre

19

Expolio de memoria (y
fragilidad religiosa)

47

Un río que lleva al mar:
Agua del Perro

65

La estrella: Macaria Tagle
Reynoso

77

Conjurar para proteger

109

Genealogía de una huella

133

Conclusiones

143

Bibliografía

148

Para mis ancestros,
que hacen eco en
mi memoria



"El arraigo es quizás la necesidad más importante y menos conocida del alma humana, y una de las más difíciles de definir."

—Simone Weil

Abrir el archivo familiar que sobrevivió al despojo se plantea en esta indagación como una consigna de imaginación política, es un camino que construí a la par de mis ancestros, de las historias y territorios que habitaron. Existe una materia geológica que está presente en esos territorios y funge como un archivo vivo del acercamiento a lo que hoy ha dejado de existir, las prácticas artísticas aquí elaboradas sirven para encontrar esos ecos desde el imaginario. Esta investigación artística parte del análisis crítico y afectivo de mis archivos familiares atravesados por el desplazamiento interno por violencia. Desde una perspectiva autoetnográfica, propongo entender la memoria como un fenómeno cíclico y corporizado. En este sentido, los procesos archivísticos dejan de situarse únicamente en el pasado y lo privado, para activarse en el presente donde la imagen y el territorio se entrelazan desde un punto en común: el cuerpo.

En la década de 1980, un micro exilio fracturó mi historia familiar. Mis bisabuelos y otros miembros de mi familia se vieron forzados a abandonar su comunidad de origen en Agua del Perro, Acapulco. Es necesario rescatar la etimología de la palabra exilio, ya que resulta significativa en este contexto: ex remite a aquello que ha dejado de ser. El evento fue traumático, una riña entre familias terminó por forzarlos a abandonar su hogar, sus tierras, animales, rituales y recuerdos. Mis abuelas, mujeres afrodescendientes y curanderas, reconfiguraron su identidad en la periferia del estado de Morelos, en un territorio entre fronteras estatales llamado *Tilzapotla*, logrando resistir al borrado material y simbólico de su pasado.

Es así como me pregunto: ¿Cómo puede la práctica artística activar el archivo familiar como un dispositivo de memoria encarnada? A partir del exilio familiar, surge la pregunta central que guía el proceso de creación-investigación. Ya que, a partir de este quiebre,

las generaciones venideras de mi familia heredamos una relación fragmentaria con el pasado, marcada por ausencias materiales y simbólicas. Mi conexión con los territorios e imágenes de archivo incrustadas en el siguiente escrito, son un devenir de la magia afectiva que enlaza puntos ambiguos desde el *indagar* como búsqueda y creación.

En mi deseo de trazar distintos entendimientos que configuran un exilio, encuentro que el historiador Achille Mbembe entiende el trauma como una forma de repetición en la que el pasado se actualiza constantemente en el presente. En este marco, las imágenes del archivo familiar, al ser leídas desde el cuerpo y el presente, no representan un pasado fijo, sino que lo reabren. Hacer memoria no es mirar hacia atrás con nostalgia, sino poner en riesgo al cuerpo, dejarlo afectarse por lo que reaparece entre la opacidad de lo que se consideran *verdades absolutas* en las historias familiares. Desde esta perspectiva, mi práctica artística se instaura como una *arqueología íntima:* excava lo invisible, desentierra lo heredado, nombra lo que ha permanecido entre la bruma de la memoria, revelándose como un archivo del desarraigo pero también de la persistencia. Entiendo mi producción artística como un entrelazado material de ensayos visuales, acciones performáticas, instalaciones in situ, objetos foto-escultóricos e invocaciones escriturales que, en conjunto, conforman lo que denomino *dispositivos mnemónicos:* dispositivos que interpelan la memoria de lo corporal y experiencial.

A través de diversas materialidades —resina, acrílico, PETG, soportes en transparencias y residuos biológicos— exploro la forma en que el desplazamiento atraviesa lo personal y lo colectivo. Más que resolver la pregunta por la pertenencia, esta investigación busca aproximarse a sus ecos y resonancias, a las ruinas de lo que fue. En este sentido, retomo el planteamiento que hace la escritora e historiadora Cristina Rivera Garza, para quien la investigación no es un proceso rígido, sino una forma de imaginación, atención y cuidado. Así, esta investigación artística se configura como un modo de estar en el mundo, donde mi cuerpa es el lienzo que traza las voces enterradas de mis ancestras.





Imágenes fundacionales: el primer desplazamiento

La pulsión por investigar mi historia familiar inició en el año 2019, cuando fui diagnosticada con una patología ocular llamada *queratocono*, cuya sintomatología va desde un dolor intenso, visión borrosa o distorsionada, sensibilidad aumentada a la luz (fotofobia), hasta pérdida visual significativa, entre otros síntomas. Más allá de su dimensión clínica, esta condición implicó una transformación radical en mi forma de percibir el mundo, abriendo una línea de indagación en torno a la relación entre mi cuerpo, mi forma de mirar y las patologías familiares heredadas. En este sentido, la enfermedad se presenta como un punto de inflexión que reconfigura el régimen visual desde el cual me relaciono con las imágenes. A partir de ello, surge otra pregunta fundamental: ¿Cómo se transforma la mirada cuando el propio cuerpo altera sus condiciones de percepción?

Esta transformación me llevó a sostener que la mirada no es individual, sino que está atravesada por procesos hereditarios y por ende, afectivos. Retomando la perspectiva autoetnográfica, investigar sobre mis patologías familiares me llevó a hacer contacto entre experiencias y cuerpos de quienes las padecieron. Es así como mi mirada se establece como el primer gran archivo, un punto de encuentro donde se inscriben y se reactivan las memorias familiares.

A la par de este proceso, me sometí a una cirugía ocular denominada *crosslinking*, cuyo objetivo es frenar el avance del queratocono. Durante esta intervención, mis ojos permanecieron abiertos durante un periodo prolongado, lo que derivó en una experiencia corporal que transformó mi relación con la luz y la imagen. Los efectos posteriores —sensibilidad a la luz y resequedad— alteraron mi percepción visual y me permitieron reconocer en esas "fallas de la visión" un potencial estético y conceptual. Mi mirada y la mirada de otros se volvieron huellas para seguir explorando.

La indagación sobre las herencias visuales me condujo a la figura de mi abuelo materno José Isabel Román Agustín† (Huixtac, Guerrero, 1934), quien fue campesino, profesor de geografía y artista. Falleció

debido a una enfermedad crónico-degenerativa cuando yo tenía siete años. En mi memoria almaceno las tardes de juego en su estudio, que no era más que la azotea donde guardaba sus triques, ahí el olor de sus materiales de pintura edificaban ese pequeño mundo donde alguna vez me sentí libre. Mi primer acercamiento al arte ocurrió en ese espacio. Explorar con sus materiales y jugar con la imaginación fue el primer indicio de mi libertad.

Con el tiempo, comprendí que ese vínculo constituyó uno de los primeros anclajes de mi régimen visual. Su legado artístico, que si bien no fue fácil de encontrar, se conserva en el poco archivo fotográfico que yo, su nieta número dieciséis, decidí recopilar. Sin saber a dónde iba a llegar, el archivo de mi abuelo se convirtió en un punto de partida para esta investigación. El acceso a ese legado fue limitado, lo que implicó un ejercicio de búsqueda y reconstrucción. Esta condición de escasez no solo define el tipo de archivo con el que trabajo, sino también la manera en que me relaciono con él: desde la ausencia, el reencuentro y la reconfiguración constante de las historias.

En un momento de búsqueda marcado por la escasez visual, mi cuerpo se enfrentó a una pregunta insistente: ¿Cómo construir un sentido de pertenencia cuando los rastros materiales del pasado son limitados o inexistentes? El primer contacto con mi ancestría surge desde la ausencia, ya que los guardianes de la memoria —mis abuelos— se habían ido para siempre, y traerlos al presente se sentía como un terreno sin rumbo. Walter Benjamin señala que "la memoria es el medio de lo vivido" y que quien busca acercarse a su pasado debe comportarse como un hombre que excava.

En esas excavaciones hay pérdida, enfermedad y muerte, pero también está el bello jardín de mi infancia, pulsiones que me sitúan en mi quehacer actual. Todo eso se lo debo a mi abuelo José. A pesar de las tensiones que atraviesan su memoria —su ausencia emocional, su alcoholismo y la posibilidad de que haya tenido otra familia— he decidido otorgarle el río de las aguas donde bautizo el nacimiento de mi primera sensibilidad. Esto no es idealización,

sino una toma de postura frente al archivo, pues elegir cómo narrar también es una forma de construir.

En este sentido, otorgarle a mi abuelo un lugar en esta genealogía visual responde a la necesidad de reconocer las contradicciones como parte constitutiva de mi historia familiar. La mirada que construí no es una mirada individual, ya que en toda mi infancia hubo acercamientos al arte de manera no intencionada, desde muy chica conocí la llama que quemaba mi interior, cuando mi capacidad de asombro era solo eso, una posibilidad.

Mi mirada es un constante movimiento, un movimiento que me trajo aquí, un movimiento que me permite seguir mirando desde el amor, desde el deseo y desde mis sueños, soy el conjunto de esas capas geológicas que conforman la tierra de muchos.







Tilzapotla: mi roca madre

Mis primeros acercamientos a la práctica fotográfica ocurrieron durante la adolescencia, utilizando la cámara digital familiar, la usaba en las vastas tardes de imaginación que ocurren en la habitación de cualquier adolescente. La imagen funcionaba como una extensión del juego y la exploración creativa. Me gustaba registrar el entorno y experimentar con la luz, recurría mucho al ejercicio separar planos con la cámara, tal cual lo hacen los ojos, como cuando cierras uno y automáticamente se desenfoca el otro. Un ejercicio simbiótico del cual nunca me separé.

Llevaba mi cámara a todas partes, me gustaba medir la luz a distintas horas del día, fotografiaba flores, árboles, el atardecer y a mi hermana pequeña. La primera vez que cargué de intención una imagen fue durante la enfermedad de mi abuela. Sin que nadie lo notara, tomé fotografías de su cuerpo de espaldas, sentada en una silla de ruedas donde pasó su último mes de vida. Decidí borrar esas imágenes, porque me sentía incapaz de sostener la materialidad de su enfermedad. Considero que este episodio de mi vida, además de marcar mi relación con la enfermedad y la muerte, fue un punto de inflexión en mi relación con la imagen, entendí que lo que no se conserva materialmente no desaparece, sino que se desplaza hacia otro tipo de archivo: la imagen latente. En mi memoria se activó un espacio capaz de almacenar imágenes que se vuelvieron irrenunciables, independientemente de la existencia de un soporte físico.

El día del sepelio de mi abuela —al terminar el ritual y despedida de su cuerpo— mi familia y yo nos reunimos en su cuarto a charlar de lo que seguía. Al darme cuenta de que eran protocolos donde como adolescente me sentía invisibilizada, realicé un recorrido por toda la casa. Entre los objetos cotidianos encontré un florero con rosas que ella había comprado antes de enfermar, por supuesto que estaban marchitas, pero nadie había sido capaz de tirarlas, como si su presencia aún reclamara espacio en esas cuatro paredes que conformaban la sala de estar. El gesto de deambular por la casa

sin un tumbo certero en búsqueda de las huellas de mi abuela lo entiendo hoy como mi primera narrativa visual, un ejercicio de rememoria a través de hacer presente mi cuerpo en el espacio, un espacio que estaba a punto de cambiar para siempre, un espacio del cual años después se me sería imposible habitar. Algunas imágenes de ese recorrido se perdieron con el tiempo, otras permanecen como latencias en mi imaginario. Mis imágenes irrenunciables, así como mi herencia, *irrenunciable y dolorosa*, como diría Idea Vilariño.

Tiempo después, en el despertar más sensible de la adolescencia, volví a experimentar el escalofrío que solo se le puede atribuír a la creación: las fotografías que hice de los recorridos familiares en el campo de Tilzapotla. Mi cuerpo reaccionó ante la inmensidad del verdor del paisaje, no me sentía pequeña, me sentía absoluta, y esa misma tarde decidí que quería ser fotógrafa. ¿Cómo pueden las imágenes abrir un mundo sensible, activar campos de lo posible y alterar las políticas de lo visible?

En los procesos de búsqueda que atraviesan esta exploración, cada hallazgo funciona como un *destello* de lo ausente. Abrir la memoria implica también desplazarse hacia los territorios que la sostienen, entendiendo que estos no son únicamente espacios físicos, sino superficies donde se inscriben formas de vida y la violencia que los atraviesa. El primer gran surco que atraviesa esta historia es la imposibilidad de saber cómo mis abuelos llegaron a Tilzapotla, comunidad ubicada al sur del estado de Morelos, en este territorio convergen distintas capas temporales: la historia geológica, la memoria colectiva y las experiencias familiares. Imagino que mis abuelos tuvieron que sostener una larga caminata bajo el sol del sur con sus pocas pertenencias, pero también imagino que la tierra que los guiaba fue abriéndose para que ellos pudieran subsistir.

De acuerdo con estudios geológicos, Tilzapotla forma parte de una de las unidades geológicas más antiguas del Estado de Morelos, cuya formación se remonta al *oligoceno tardío*, instaurado hace aproximadamente 24 millones de años. Se considera una etapa de formación de tierra en transición y se caracteriza por la abundancia



de pastizales y la evolución de algunas especies que dieron origen a cuerpos nuevos. Es aquí cuando la noción de archivo se expande hacia lo geológico: la tierra, las piedras y los sedimentos contienen huellas de procesos que propician las condiciones de vida en el presente.

Dentro de este territorio, el Cerro del Ocotlán —también conocido como "cerro frío"— se considera un punto de condensación histórica. Según registros locales, en 1913 este espacio fue escenario de reuniones zapatistas que derivaron en la quema del pueblo tras un conflicto fallido, provocando su posterior refundación en 1918. Este episodio sitúa al cerro como un lugar atravesado por la violencia y la reconstrucción. El mismo cerro aparece de manera recurrente en el archivo fotográfico de mi abuelo, ahí sucedió la magia de sus fotos.

Quiero pensar que subir el cerro los domingos para descansar y almorzar en la cima era una manera de arraigarse al territorio, así como lo hicieron los zapatistas. En esas imágenes se pueden ver personas felices, compartiendo, echando raíces, disfrutando del paisaje imantado de selva baja caducifolia. La relación de mi familia con este territorio estuvo mediada por el trabajo en el campo. Mis bisabuelos, — campesinos y jornaleros —, sostenían su vida a partir del cultivo de la tierra. La distinción entre poseer y trabajar la tierra, introduce una dimensión de clase en la relación con el territorio, vinculada a las condiciones de precariedad y desposesión. Sus cuerpos conocían el horario del viento para hacer crecer el maíz y el sorgo, sus estómagos tenían la certeza de que la cosecha llevaría alimento a sus bocas, pero las labores del campo necesitaban de todos para poder hacerse efectivas.

En palabras de la activista y lingüista oaxaqueña Yásnaya Aguilar: arar la tierra es una forma de sostener la vida en común. Las labores del campo no existen sin la colectividad. Y las imágenes del archivo de mi abuelo son prueba de ello.











El cerro donde estoi tomada esta foto se llamaba el cerro frio, es considerado el cerro mais grande de Morelos. Es la division entre el estado de Guerrero & Morelos. Al caminar un poco se encuentran las pocas comunidades guerrenses.
Buscando informacion sobre la geologia del estado encontre que esa region es llamada "La nolita", & es la unidad mais antigua de formaciones rocosas de Morelos.

Tilzapotla, Morelos.



Fotografia de archivo, circa 2005.

Hay que saber entrenar al cuerpo para acercarse al lenguaje del campo. Es sabido que el campo está vivo sólo para quienes pueden escucharlo, sentirlo y tratarlo. Me hubiese gustado presenciar el escenario del cielo y la noche, ese momento donde todos se preparaban para dormir mientras mi abuela cocinaba un rico atole de maíz para darle gusto al estómago, acomodarse en las camas de otate que mi abuelo muy ergonómicamente construyó, y tras una larja jornada de trabajo, alcanzar por fin el descanso.

Reconocer que soy el primer cuerpo en mi línea familiar que no conoce lo que es el hambre, ni el frío, ni la angustia del mañana, es algo que me perturba desde la entraña, en el estómago se llama a la carencia del pasado, estruja a punzadas. Durante muchos años, cuando en la secundaria nos dejaban hacer genealogías del trabajo familiar y descubría que yo sería la primera persona de mi núcleo en poder concluir una carrera universitaria, me preguntaba cómo era que mi abuelo había logrado estudiar para ser profesor de geografía en secundarias técnicas, y la respuesta fue sencilla: mi abuela criaba a sus diez hijos —y muchas veces a los nietos de la hija irresponsable—trabajaba vendiendo comida y sacaba las labores de cuidado adelante, todo esto bajo los prejuicios que se le otorgan a una mujer que nunca aprendió a leer ni a escribir.

Quiero ser empática con todas las ausencias que se destienden en esta historia, y hoy día puedo comprender la pérdida que hay en el sacrificio que implican los roles adquiridos para las mujeres de mi familia, pero no dejo de lado que el sistema siempre ha funcionado para mantener cautivas a las mujeres, sobre todo cuando son madres y cuidadoras del hogar. Se necesita toda la fuerza del mundo para alimentar sola a tus hijos y nietos, pero ¿de dónde sacas esa fuerza cuando lo único que necesitas es el derecho básico a la alimentación? Por habilidad, talento y necesidad, mi abuela se hizo una gran cocinera. Al llegar a Cuernavaca instauró un negocio de pozole, gorditas y pancita al estilo guerrerense, que fue su sustento de vida hasta el día de su muerte. Nunca descuidó un solo día su negocio, todas las veces que la iba a visitar y me despedía, me daba la bendición cristiana detrás de su comal caliente.



En las primeras etapas de este proceso, la labor de reunir el archivo familiar fue leída como una tarea de salvaguarda: clasificar para conservar. Pero mis nociones sobre el archivo, la memoria y el cuerpo aún estaban rígidas. Percibía la imagen como algo estático, como si las personas y los lugares retratados fueran fijos en el tiempo. Sin embargo, conforme me adentré en ellas, comencé a escuchar una resonancia en todo el cuerpo: las imágenes también hablaban de mí.

Entendí que mi necesidad de *hacer memoria* era también una búsqueda de identidad, quería saber de dónde vengo. ¿Por qué abrir un álbum familiar resultaba casi imposible? No solo me encontraba archivando, estaba abriendo un hueco entre la historia olvidada y mi propio cuerpo. Así, Tilzapotla deja de ser únicamente un lugar de asentamiento para convertirse en una *roca madre*, un punto de origen simbólico desde el cual se articulan memoria, cuerpo y territorio. En esta intersección, el archivo se expande más allá de lo visual: hay ecos en estos relatos, hay surcos que ya fueron trazados, hay movimientos del cuerpo que resurgen cual relámpagos, es un camino de ida y regreso, voy redescubriéndome en todas las capas que conforman mis imágenes.

"Para recordar

tuve que partir"

—Cristina Peri Rossi
























Expolio de memoria (y fragilidad religiosa)

El deseo de trazar el pasado y no poder nombrar los rostros y territorios que conforman esta historia fue el punto de partida para nombrarme desde la ausencia. Para esto es necesario entender desde dónde le di valor a esa ausencia, y todo comenzó cuando al intentar leer cualquier libro o relato de memoria, ancestría, linaje familiar o archivo personal que se me presentara, me di cuenta de la facilidad con la que los autores hablan sobre datos específicos, no solamente del relato hablado, sino la viva materialidad del objeto: la herencia de una casa, los títulos académicos, el cofre del tesoro, dinero transformado en capital cultural, el baúl de las fotografías de las vacaciones de los abuelos en el extranjero, etc. Las historias de vida de los artistas están cargadas de este tipo de vivencias y privilegios. La cultura visual nos enseña que es normal saber con tanta seguridad del pasado de alguien, cuando en su mayoria no es así. La pregunta genuina por la ausencia de información familiar me llevó a hacer un análisis crítico sobre la realidad social que atravesó mi familia para llegar a ser lo que es: una familia sin recuerdos tangibles.

A inicios del siglo XXI, hubo un auge en la transmisión de la fe católica a evangélica en distintos puntos del país. Adventistas, pentecostales y hasta los "sin denominación" crecieron fervientemente en comunidades vulnerables. No es casualidad que en los pueblos más marginados encuentres cinco iglesias evangélicas. Entre esas vastas familias que habían decidido renunciar a su fe católica se encontraba la mía. De pasar a tener una biblioteca con los tomos del Manifiesto del Partido Comunista —porque a mi abuelo le interesaba tanto que hasta nombró a uno de sus hijos "Lenin"—, pasamos a almacenar varios tomos de la Biblia en su versión Reina Valera 1960.

Antes de este quiebre, la casa de mi abuela funcionaba como un espacio devocional y de cuidado. En ella convivían imágenes de santos, objetos rituales y materiales utilizados en prácticas de sanación heredadas de generaciones anteriores. Estos objetos eran la forma más íntima que tenían mis abuelos de relacionarse con el

mundo, un mundo que ya no existia debido a la herida del despojo, la muerte prematura, la violencia machista y un sin fin de desgracias que atraviesan a las familias migrantes.

Quiero imaginar que el expolio, que es la forma en que llamo a ese despojo material y simbólico de un mundo que dejó de existir, fue algo gradual, pero la vehemencia con la que se me cuenta me parece todo lo contrario. Hoy día los expertos en trauma religioso llaman *delirio místico o religioso* a la alteración mental que involucra someterse a una creencia irremovible, en este caso, la religión. En uno de esos episodios, cuya autora que lo propició no revelaré por derecho a su privacidad, insistió en quemar los santos de mi abuela fallecida porque se le había revelado en un sueño que estaban llenos de carga maligna. Santos, imágenes, libretas con anotaciones, remedios y otros materiales fueron recolectados y posteriormente quemados en una hoguera. Así, el rastro de mi abuela se convirtió de un día a otro en cenizas.

Este acontecimiento lo comprendo como un proceso de e*xpolio de memoria*, una forma de desposesión que no se limita a lo material, sino que afecta directamente las posibilidades de transmisión de saberes y experiencias. El expolio y violencia involucrada marcaron e interrumpieron mi genealogía. Se me negaron las prácticas y conocimientos que estas contenían. Se borró una línea de saberes vinculados a las mujeres de mi familia —curanderas, cuidadoras y portadoras de conocimiento ancestral— cuyas prácticas fueron deslegitimadas bajo un nuevo marco religioso.

Escribo esto con coraje y dolor, porque en esos momentos yo no tenía agencia para defender su legado. Aún siento como si su voz se retorciera en las llamas de esa hoguera, destellos y gritos, aferrándose a seguir existiendo sin ningún rumbo más que en el polvo de esa casa, que años después también sería derrumbada. Sin embargo, en el presente, la escritura se convierte en una forma de resistencia, nombrar la violencia es también una manera de resistir su desaparición total.

El expolio está cargado de implicaciones ideológicas, políticas, simbólicas e incluso emocionales. Sin embargo, es inevitable negar la crianza religiosa que tuve y hoy día me doy lugar para reformular mis más arraigadas creencias, desde entender que —como la fiel creyente cristiana que fui— mi lectura de la vida se ha regido desde la poética. La palabra como imagen ha trazado mis más profundos temores y asombros por la vida, así como la fe que algún día tuve sobre la escritura sagrada y el Dios cristiano. Frente a la imposibilidad de recuperar los objetos destruidos, mi producción artística se posiciona como un espacio de reactivación simbólica, una práctica que me permite crear dispositivos para imaginar e invocar aquello que me fue arrebatado.

En este punto, mi noción de "devoción" se desplaza. Si antes estaba dirigida a objetos religiosos específicos, ahora la oriento hacia las imágenes y las huellas que aún persisten. Declararme devota de las imágenes es una toma de postura afectiva y política frente al expolio. Implica reconocer que desde la práctica artística se pueden abrir espacios donde lo perdido adquiere nuevas formas de existencia y también de justicia a hacia mis ancestras.

"Cuando me vaya pal' monte

me empacaré mi lenguaje

y el recuerdo que no tengo

de los cantos de mi abuelo"

— Laura Isabel Ramírez Ocampo


ABUELITA

Cuando mi abuela falleció en 2005.
Mis tías que habían adoptado la religión (dogma cristiano), optaron por deshacerse de todas los objetos religiosos de mi abuela. Los remontaron en su antigua casa & los quemaron en una hoguera. Con esa hoguera se fueron todos los vestigios de su práctica de curanderismo. Esta fotografía es la prueba de la materialidad de su fe.

así dibujaba las ventanas de niña



Altar de mi abuela Maria.



Ciren 1985. Tilzapotla, Mor.

- "Recuerdos de mi madre"
- Dos muelles, un techo.
- Mantel de yerga.
- Cuadros con sus respetivos marcos & cubiertas de tela.
- Vasos con plantas (cravero)
- ¿Quiénes son esas imágenes?





Mis bisabelos María & Celestino, ambos eran huérfanos cuando se conocieron. Es un caso raro de matrimonio sin evidentes violencias. Se casaron tres veces, en la misma iglesia del pueblo & se fueron a la tumba juntos. ¿Cuántas personas veran a sus bisabelos amarse & demostrarlo?





María Agustín Bogás

"Con tus remedios y raíces

curabas nuestros cuerpos

paladeabas las molleras para juntarlas

dones y ángeles

jarilla, lengua de vaca, rezos, hierbas, limpias

juntabas los ovarios

y hacías posible la vida"









María Agustín Bayas

8 de marzo 1914 – 6 de enero 2004

Curandera del pueblo de Tilzapotla, Morelos con sus remedios curaba cuerpos, cuántos dones y cuántos ángeles, jarilla, lengua de vaca, limpias, rezos, sobar, bajar el pelso, juntaba las ovarios de las mujeres & hacía posible la vida. Manos fuertes, manos de fuego, manos con magia.

Piscis: intuición poderosa sabiduría sensible

fotografía de mi abuelo
año desconocido

té de canela a la tarde

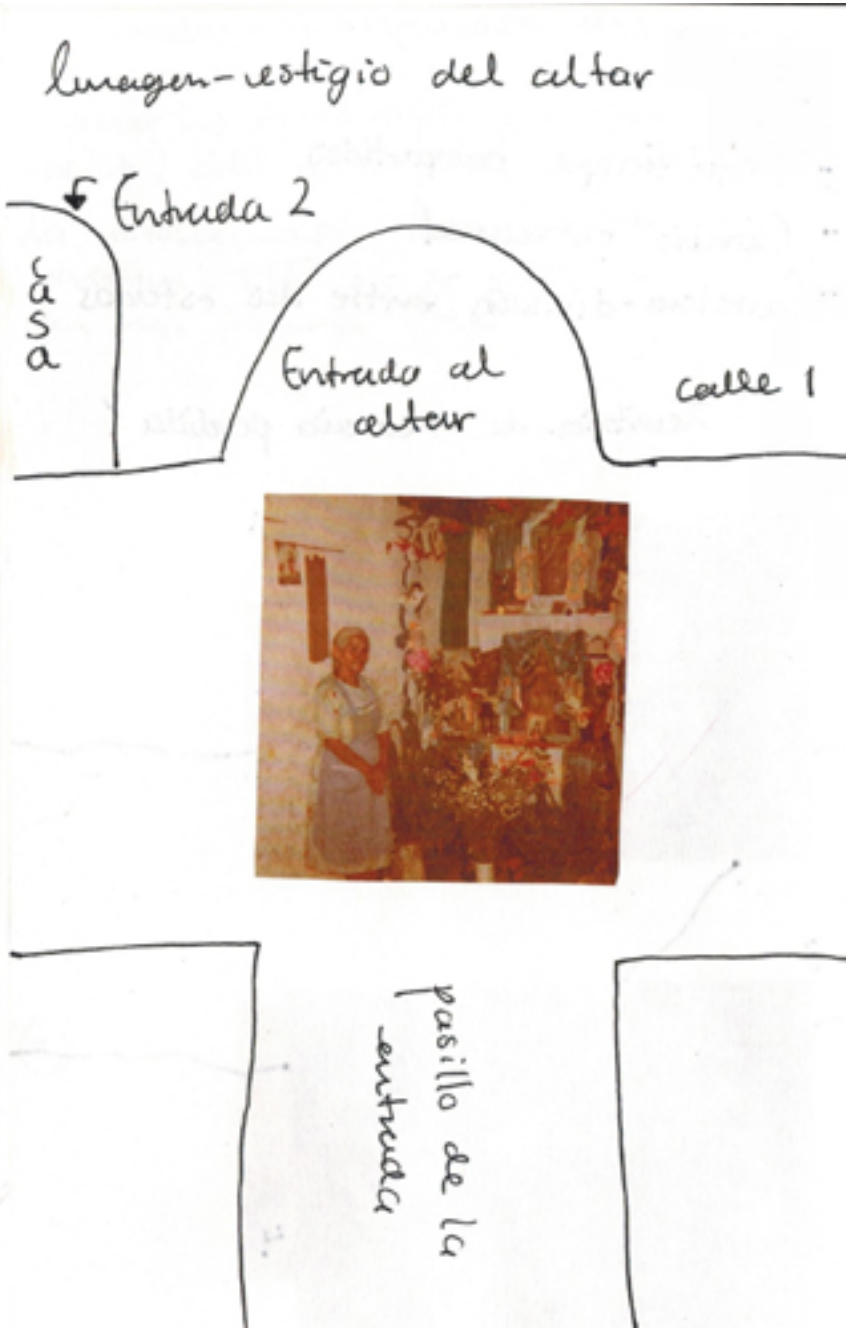
Rebozos →

Tortillas a mano →



64

Imagen-testigio del altar



65

Un río que lleva al mar: Agua del Perro

El deseo de volver al origen se puede materializar desde la capacidad de imaginar, ya que implica enfrentarse a su imposibilidad. Agua del Perro, comunidad rural del municipio de Acapulco, aparece en esta investigación como un territorio fundacional del exilio que aconteció en mi familia, un lugar al que nunca he tenido acceso directo. De acuerdo al folio 13 del Códice Mendoza, Acapulco es una palabra de origen náhuatl, sus raíces son *acatl* (carrizo), *poloa* (destruir o arrasar) y *co* (lugar), su significado es: "lugar donde fueron destruidos o arrasados los carrizos", esta etimología resuena con las historias de desplazamiento que atraviesan mi genealogía, estableciendo un vínculo entre el territorio y la experiencia de la pérdida.

Las primeras imágenes que construí sobre este lugar no provienen de mi experiencia directa, sino de la tradición oral de mis alrededores. Crecí escuchando que mi bisabuela Anastasia Reynoso Arcos†, cuyos rizos y morfología se cuenta que heredé, transportaba agua del río a su hogar en grandes cubetas que cargaba sobre sus hombros. Me la imagino como una mujer con un profundo respeto a su territorio y que, pese a las circunstancias del exilio, siempre manifestó el anhelo de regresar a él. En uno de esos relatos, y estando ya muy enferma y próxima a fallecer, expresó en sus deseos de sepultura: —Quiero que me entierren con un vestido rosa que tejí y también con esta almohada que bordé— una almohada rellena de su cabello, largo, canoso y rizado, que fue almacenando a lo largo de sus últimos años de vida.

Acercarme afectivamente a su ritualidad implicó abrir la mente y despojarme de prejuicios sobre mi entendimiento de la muerte. Entiendo el bordado de su almohada como un ritual de preparación física para su descanso eterno; un punto de encuentro con la vida, un artificio de su estancia en la tierra. Nunca bordé con mi abuela, nunca aprendí de ella sus ritos, pero ahora quiero bordar a través de estas páginas su legado que, aunque inmaterial, es valioso para mí. Mi abuela me enseñó que hay dignidad al morir, que el

miedo nunca será un impedimento para sostener las múltiples formas de soberanía que tiene el cuerpo, el primer hogar que sostuvo su vida y que hoy forma parte del ciclo perfecto de la Tierra. Desgraciadamente, debido al exilio, mi abuela no pudo ser enterrada en Agua Del Perro, pero yo decido devolverla en este escrito, retomando conscientemente los ecos de su presencia fugaz y eterna en mi vida. A partir de esto, comencé a guardar mi cabello como ritual, trayéndola constantemente a mi presente, como si de repente nos pudiésemos comunicar por este, y muchos medios que a continuación relataré.









Agua del Perro es una población campesina del municipio de Acapulco, una comunidad rural también conocida como ranchería o lugar de paso de poco menos de 100 habitantes. Dentro de los muchos ánimos que tenía por pisar ese lugar, se atravesaba una circunstancia aún mayor: el control territorial y la inseguridad debido al crimen organizado que azota las comunidades periféricas de Acapulco. Es aquí cuando surge otra pregunta central de la investigación: ¿Cómo acceder a la memoria de un lugar que nunca se ha habitado?

Aquí comienza mi indagación para cimentar un archivo íntimo a partir de realizar *derivas virtuales* a una página en Facebook que encontré en medio de mi rumiación por legitimar mi desarraigo. En esta página, la comunidad de Agua del Perro documenta su cotidianidad, pude recopilar imágenes que mostraban celebraciones conmemorativas donde la comida, el baile y las tradiciones alrededor de la religión y el territorio, actúan como pruebas suficientes para enunciar ese lugar que nunca dejó de existir. Muchas de las personas que interactúan con estos espacios digitales ya no habitan el territorio, pero mantienen un vínculo nostálgico con él. Este archivo digital no responde a una lógica institucional ni a criterios archivísticos tradicionales.

> En las tardes, después de las jornadas laborales, los jóvenes juegan basquetbol en la cancha comunitaria, los adultos se reúnen para platicar, otros se acuestan (tienden) en la hamaca para descansar, ver televisión o tomar el café (merendar) con la familia.
>
> —Fragmento encontrado en la página oficial de la comunidad de Agua del Perro, 2025.





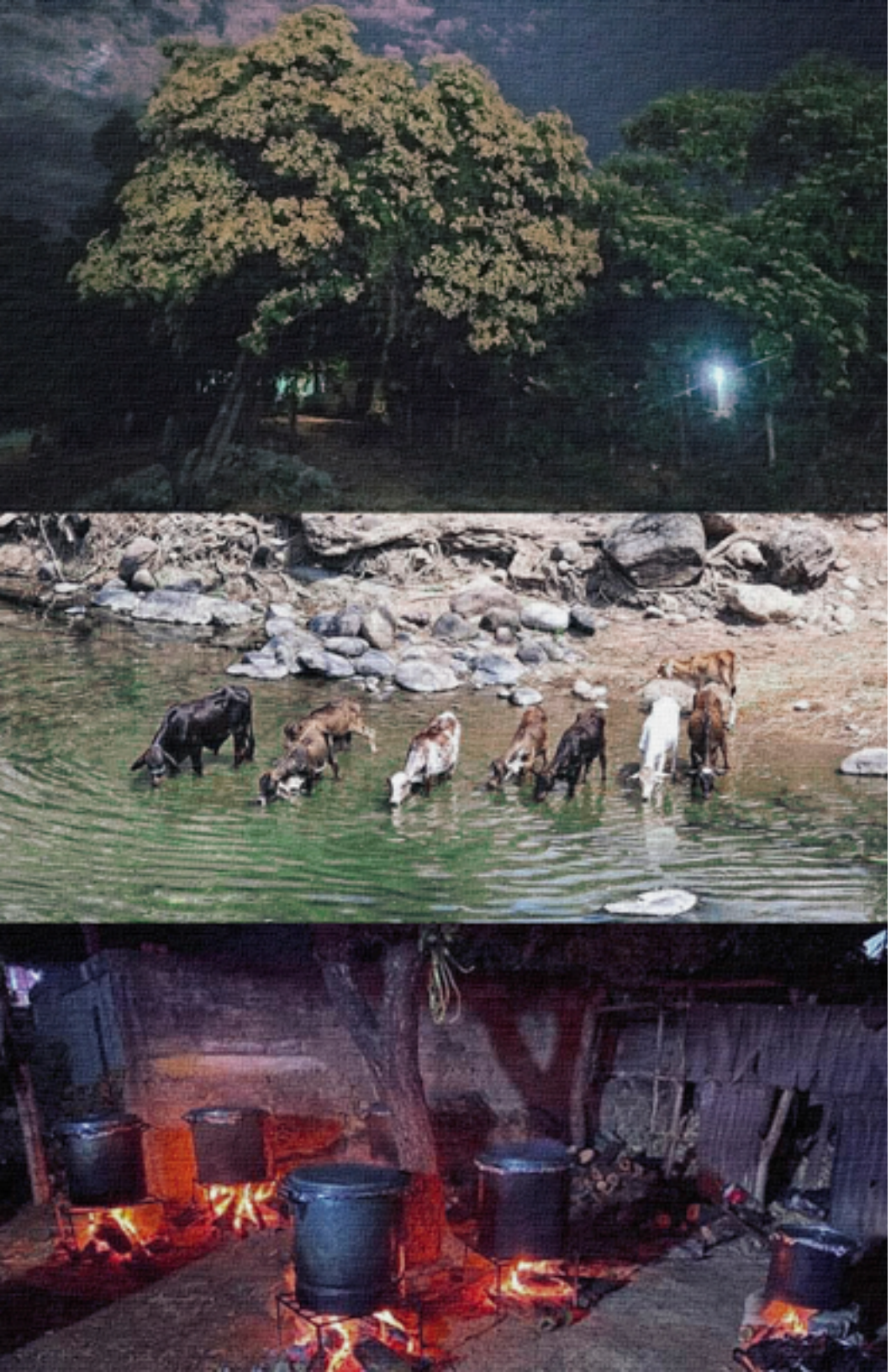


La metodología para *hacer contacto* con esas imágenes inicia con la urgencia de salvaguardar la memoria sin ser extractivista de la mirada. Esto quiere decir que desde el proceso de investigación busco cuidar la identidad y la vulnerabilidad de quienes aparecen en esos archivos, mostrando únicamente imágenes de la iglesia, la cancha de básquetbol, las calles vacías en el atardecer, el ganado en el río, las ollas de pozole hirviendo, el altar a la Virgen María, por mencionar algunas. Al sentir que archivar no era suficiente para hacer contacto, se materializa el siguiente paso de mi búsqueda: ¿Qué pasa con la imagen cuando la intencionas de movimiento? ¿Qué pasa con la imagen cuando la ensamblas en distintos tiempos y territorios?

La idea de crear GIF's surge en el momento de intentar hacer contacto con ese pasado, compilando una tipología de imágenes desde su similitud iconográfica. Así, a través del movimiento del GIF ensamblé los territorios de Jiutepec, Tilzapotla, Agua del Perro y Cuernavaca. El GIF introduce una temporalidad cíclica que dialoga con la noción de memoria como proceso no lineal, sino espontáneo y espiral. No se fija un momento, sino que se produce un efecto de retorno. Paralelamente, recurrí a herramientas digitales y de acceso público para seguir explorando mi genealogía. Haciendo posible reconstruir parcialmente mi árbol genealógico, revelando información que hasta ese momento permanecía desconocida.

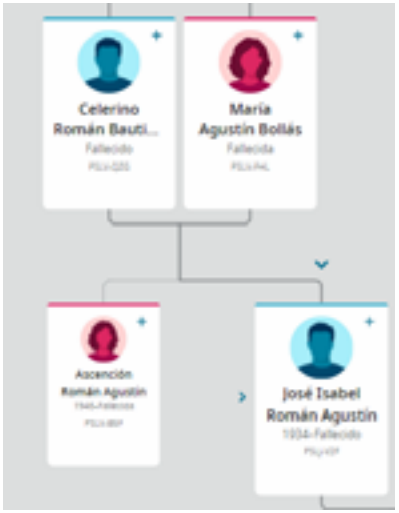
El hallazgo de mi tía abuela Ascención Román Agustín†, la aparente hermana de mi abuelo José, cuya existencia hasta ahora desconocía, evidencia las fisuras en mi memoria familiar. Crecí con la noción de que mi abuelo fue hijo único, siempre hubo una distinción entre su esposa, mi abuela, que era la mayor de sus hermanos y todos los roles que se le fueron asignados —mujer, hija mayor, esposa, madre, cuidadora— y el posible privilegio de mi abuelo al haber crecido sin hermanos en esos tiempos.

Abrir esos archivos que habitaban en un lugar desconocido y profundo de internet me arrojó esto: Mi tía abuela Ascención Román Agustín†, nació el 22 de agosto de 1946, hermana menor



de mi abuelo José, fue registrada con éxito y su acta se aloja en el Archivo Estatal del Registro Civil del estado de Guerrero. Mi madre se enteró de su existencia hasta el pasado 25 de mayo del 2025, cuando desmenucé el laberinto familiar desde una investigación genealógica en línea. Hasta ahora, los bordes de mi memoria familiar se desdibujan todo el tiempo, como cuando te despiertas y abres los ojos unos segundos antes de llevar tus lentes a tu rostro, ese espacio donde reconocemos la falta, la enfermedad, la añoranza de la claridad, la visión singular, heredada o no, de un cúmulo de personas e historias que nos hacen ser.

Este descubrimiento no solo amplía mi genealogía, sino que también pone en cuestión la idea de una historia cerrada. La memoria aparece como un campo inestable, susceptible de ser reconfigurado a partir de nuevas apariciones. Mi relación con Agua Del Perro se construye a partir de fragmentos de relatos, imágenes digitales y derivas virtuales. Es así como convertí la práctica artística en un espacio donde estas capas pueden desmenuzarse. La imagen deja de ser únicamente un documento para convertirse en un *dispositivo mnemónico:* un espacio de producción de vínculos entre territorios y cuerpos de distinta temporalidad.



La estrella: Macaria Tagle Reynoso

La muerte, cuando irrumpe en la infancia, no se comprende del todo, pero deja marcas persistentes en la forma de percibir el mundo. En mi caso, la ausencia de mi abuela Macaria se convirtió en una presencia constante, una figura que, aunque desdibujada por el tiempo, continúa operando en mi cotidianidad y en mi práctica artística. Cristina Rivera Garza señala que la muerte violenta y el duelo colectivo transforman las formas de ancestralidad. Retomo esta idea para situar mi experiencia con el duelo: la pérdida de mi abuela no solo implicó atravesar un proceso afectivo, sino que también reconfiguró mi relación con el pasado y con mi propia identidad.

Sabía que de alguna manera, duelar la muerte de mi abuela durante tantos años afectaría mi percepción de la realidad, fue en la transición a mi adultez cuando los comentarios del parecido físico con ella se hicieron constantes, ninguna de sus nietas tenía el cabello rizado ni la nariz chata-respingada, y me gusta pensar que ninguna de sus nietas la extrañaba tanto como yo. El siguiente fragmento forma parte de un archivo íntimo del duelo, construido a partir de la necesidad de sostener su presencia desde la palabra escrita:

> "Abuela: Cuando moriste yo recién te estrujaba entre mi voz, repetía cánticos que no entendía, pero que amoldaban mi corazón, mi fe era tan grande que creía que esta vez también te quedarías, pero no fue así. En ese año empezaba el viaje a mis adentros, ese donde tu figura se borraba constantemente, donde te redibujaba sin darte una forma. He hablado con muchas personas sobre la última vez que te vi, cada tanto trato de escribir ese momento, no quiero olvidar detalles y siento que también he agregado nuevos. No sé si estarías feliz de saberme así, con mi cuerpo lleno de defectos, con mi mente que ha visitado lugares que no cabían en nuestros pensamientos, no sé si te caería bien y la verdad no quiero profundizar en ello".
> —Un día del 2020.

La noción de constelación surge como una herramienta conceptual y metodológica para pensar estas relaciones con el pasado. A partir de un ejercicio realizado durante el posgrado —basado en el método paranoico-crítico— se me asignó al azar la carta XVII del Tarot Rider-Waite para trabajar durante un semestre:

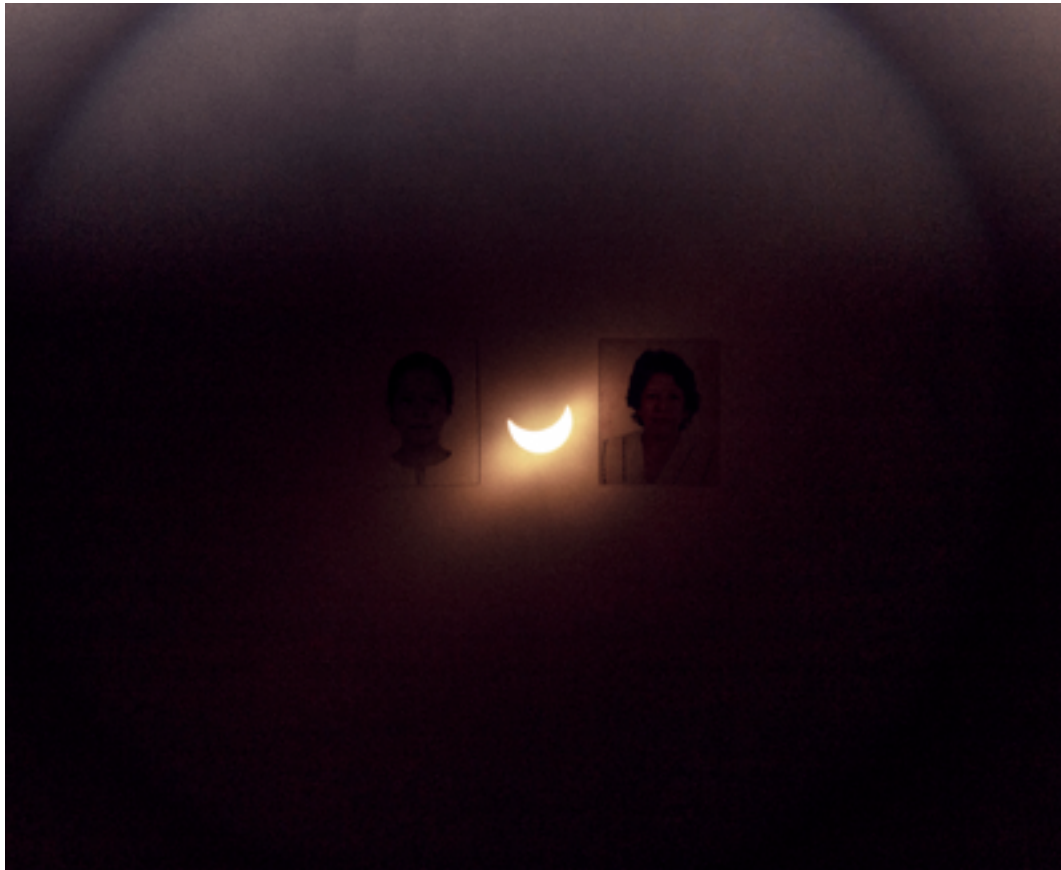
☼La estrella☼



Al realizar un análisis iconológico de la carta, pude ensamblar varios elementos que guardan relación con mi práctica artística actual, desde el agua, la tierra, el cielo y el autorretrato como conceptos recurrentes en mis composiciones visuales. Poco a poco fui desentrañando el significado de la carta para llegar a conclusiones no definitivas: la mujer en el agua soy yo, las estrellas en el cielo son mis ancestras, ellas me guían mediante la intuición y la fe. Con mis manos saco el agua para regar mis recuerdos, con mis manos trazo instantes que funcionan como constelaciones, como vínculos atemporales y cíclicos que especulan sobre la memoria.

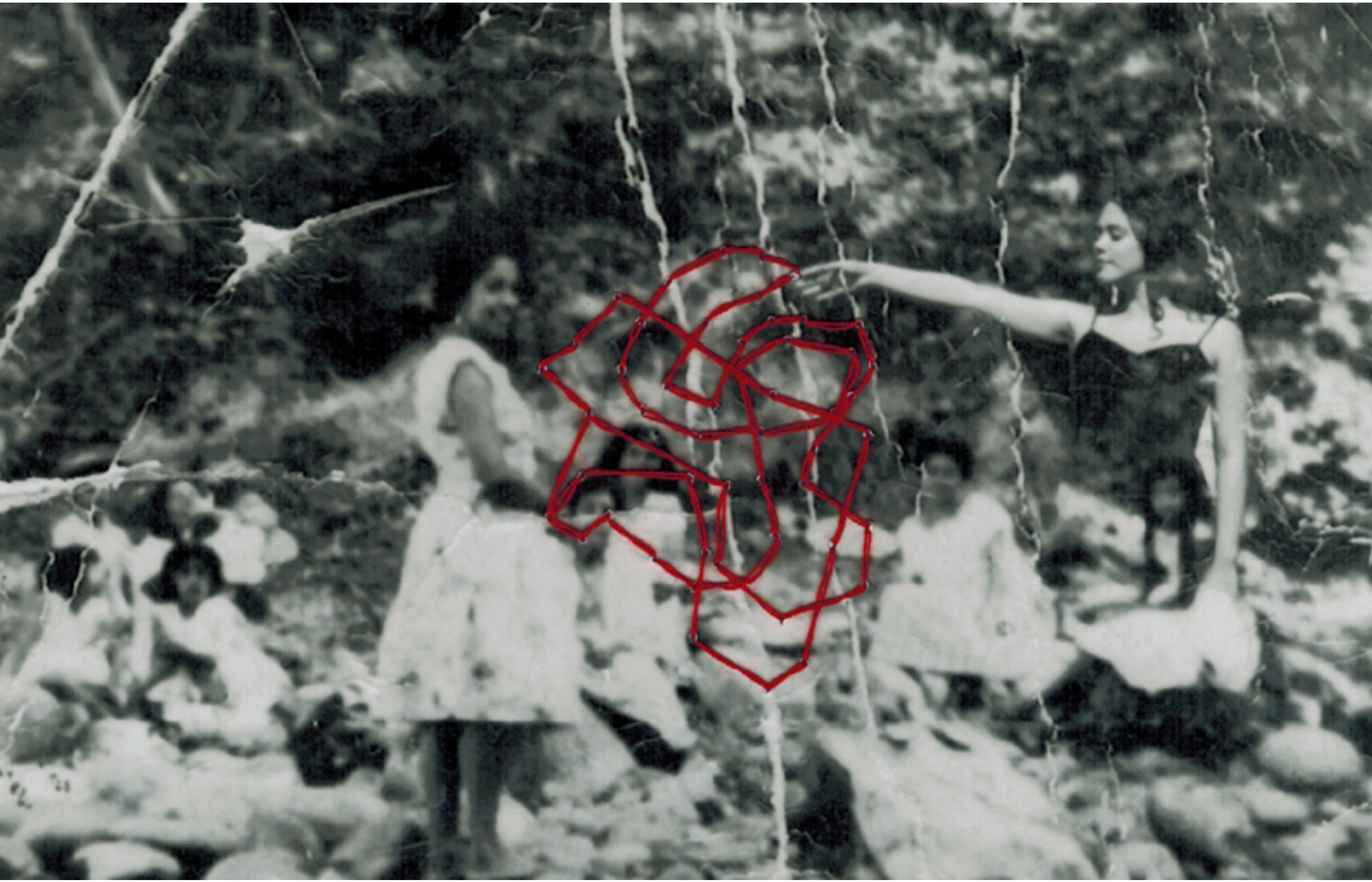
Las constelaciones funcionan como traducciones visuales de narrativas, una narrativa que abre puntos de anclaje mediante ejercicios especulativos en mi quehacer artístico. Algunas de esas constelaciones son de una lectura más próxima a lo que es un mapa —que así como el archivo— no es una estructura cerrada, sino un sistema abierto y en constante resignificación.

Mi primer acercamiento al acto de constelar se materializó en un ejercicio visual realizado durante el eclipse solar del 8 de abril de 2024, cuando en un intento de *hacer contacto*, utilicé el collage, fotografías tamaño infantil y una foto del eclipse que tomé en la zona arqueológica Teopanzolco. La imagen resultante actúa como una herramienta afectiva y de pensamiento.









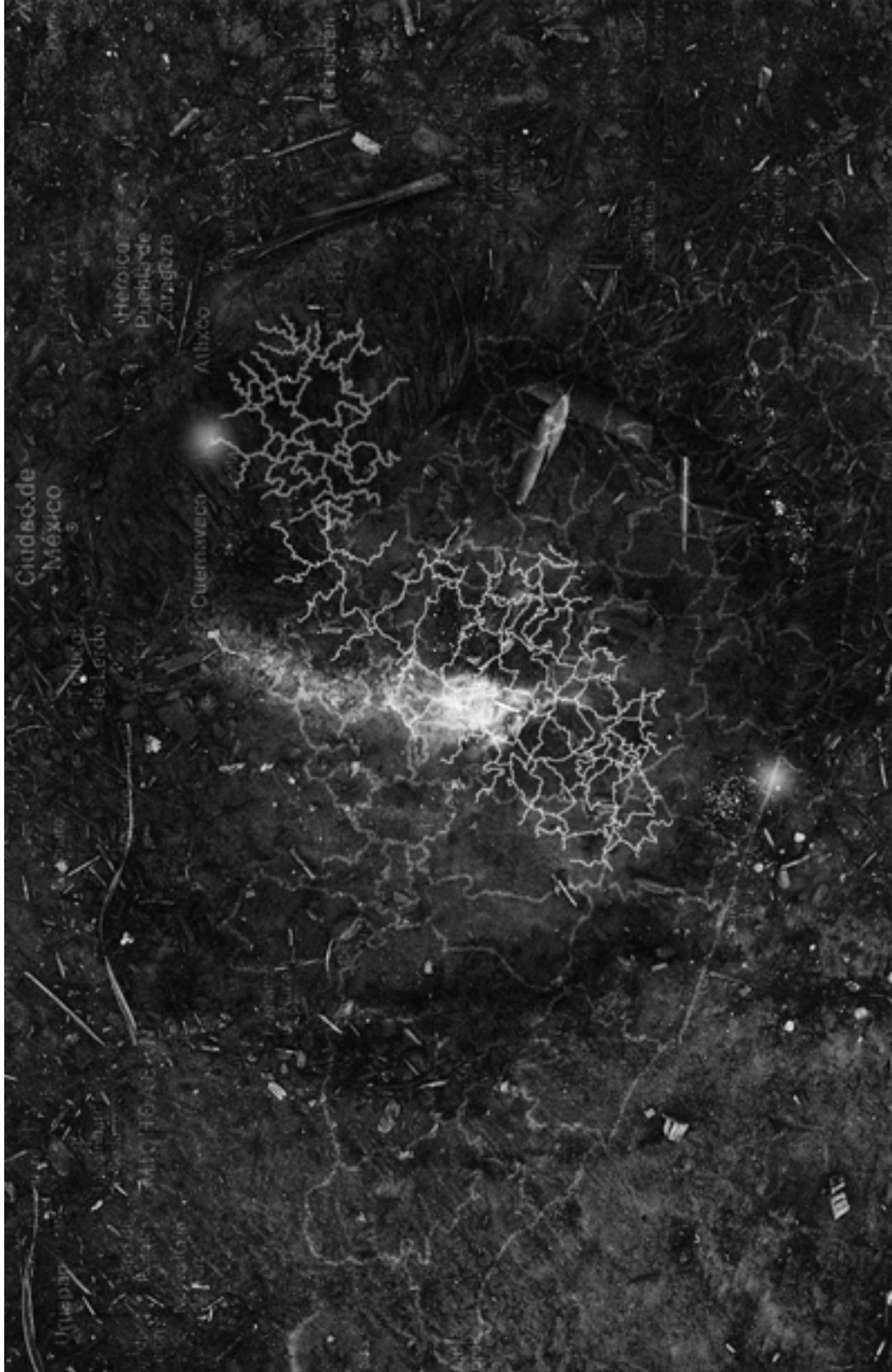




Anteriormente mencionaba que el GIF se volvió una herramienta archivística necesaria para situar la ausencia de los territorios, personas y prácticas que he nombrado, colocando puntos de anclaje entre sí, un ejemplo de ello es la imagen que relato a continuación.

Se trata de una fotografía que tomé en 2024, cuando el huracán Otis tocó las playas de Acapulco en categoría 5, en ella se ve un hueco ligeramente profundo que dejó una palmera al ser arrancada por los fuertes vientos de más de 270 km/h. Pienso que, así como llegó el huracán de improvisto, así también transcurrió el exilio, únicamente dejando huellas de lo que fue. Posteriormente, me enteré que en esa misma playa donde tomé la foto era donde mi familia solía ir los fines de semana a nadar y pasar el rato. —Las conexiones de la memoria—pensaba. Entendí que mi cuerpo se mantenía expectante ante los ecos del pasado. Voy trazando el legado de mis muertos, sus huellas forman índices en mis constelaciones, puedo volver a esos lugares desde mis *conjuros* con la imagen.

"La imagen va trazandose a sí misma, como una constelación que espera a sus próximas estrellas"



En otro ejercicio especulativo, encontré unas imágenes de una visita al campo en 2021, en el lugar donde alguna vez estuvo la casa donde habitaban mis abuelos en la temporada de siembra. El plan de la visita consistió en que mi familia y yo nos dispusimos a ir al panteón de Tilzapotla donde se encuentran mis abuelos. La travesía fue propuesta por mi tío Misael, quien migró hace más de 25 años a Houston, Texas, y recientemente había podido arreglar sus documentos de visado para así regresar después de tantos años a México. Volvímos a estos lugares con la intención de conmemorar y cerrar un pasado donde él no pudo estar: la muerte de sus padres y abuelos.

Abrimos la palabra hacia los que ya no están en cuerpo, pero estoy convencida que nos pudieron escuchar, tocamos la tierra que algún día hicimos crecer. Dar sepultura a algo, enterrarlo, cavar la tumba, cubrirse de tierra. Fue un momento clave para entender mi relación con el territorio y la importancia de ritualizar la vida cuando hay tantas ausencias alrededor.









A partir de aquí comienza un proceso exploratorio que concluye en la constelación de imágenes que conforman la estructura central de mi producción actual, ellas hablan de la complejidad del desplazamiento familiar y los efectos transgeneracionales en el presente. La lectura de estas imágenes no necesariamente es lineal, pero sí requiere una atención específica a los elementos que intencionalmente se resaltan o se ocultan. El proceso de creación de estas imágenes comenzó con el archivo familiar previamente resguardado y tipologizado en las siguientes categorías: personas, territorios, actividades cotidianas y objetos importantes.

Posteriormente me adentré a documentar afectivamente el territorio de Tilzapotla, tratando de hacer contacto con el archivo familiar, interpretando las capas de sentido que conforman los elementos en común entre las imágenes, los territorios que han cambiado, las personas que se han ausentado, la forma de vida que ha evolucionado. A la par, comencé a registrar datos a modo de bitácora, de escritura reflexiva, de investigación teórica e incluso desde la poesía, todas estas prácticas me ayudaron a sostener mi transitar, pero mi cuerpo también comenzaba a manifestar el deseo de hacerse presente en esta historia, más allá de ser fotógrafa o mediadora de la memoria.

Primero contemplé la utilización de la puesta en escena o ficcionalización de escenarios para evocar aquellos que eran de difícil acceso, si mi cuerpo no podía trasladarse de manera física, lo podía hacer desde la intervención, la afectividad y la imaginación. Así fue como comencé a ejercer mi derecho al archivo, y al mismo tiempo, mi derecho a compartirlo.

Regresé muchas veces a mis imágenes, me metí entre las fisuras del archivo, desentrañé las capas que se me fueron revelando, ahí pude darle sentido a una parte de mi historia a partir de su rescate. Entendí que la imagen puede actuar como centro de discusión y como objeto de estudio atemporal para hablar del pasado y del presente en simultaneidad, pero también se convirtió en un lugar que habito desde mi cuerpo, por ello necesitaba entender sus efectos sobre mí.

Visualizar las imágenes ya no era suficiente para acercarme a ellas, necesitaba desarmarlas, olerlas, tocarlas, desfragmentarlas y volverlas a construir, pensar las imágenes desde sus infraestructuras, desde el corazón que las hace palpitar.
















CORREGIDORA
45 F CASTREJON
PACHECO
23




INSEN
INSTITUTO NACIONAL DE LA SENECTUD
No. EXP. 3237047 B
NOMBRE (H)
MACARIA TAGLE REYNOSO
FECHA DE NACIMIENTO 10-Marzo-1939
DIRECTOR GENERAL

Conjurar para proteger

Como en todo proceso de creación, hay momentos donde se necesita dar un giro, en mi caso, un *giro archivístico*. Es entonces cuando surgen nuevos cuestionamientos para entender la materialidad como espacio sensible de mis imágenes. La filósofa Andrea Soto Calderon dice que quienes crean imágenes establecen familiaridades entre elementos extraños, analogías ocasionales, bajo la fraternidad de metáforas nuevas, investigando materiales y haciéndolos dialogar.

Estos materiales son rastreables en sus efectos: las capas de transparencias, opacidades, texturas mixtas que surgen de la experimentación en el ámbito de lo expandido. Esta necesidad de expansión abre camino hacía lo territorial y hacia mis adentros, teje un vínculo con los objetos que alguna vez se perdieron en el desplazamiento, pero también habla sobre la metáfora traslúcida que es trabajar con los efectos de la memoria.

Hace dos años, cuando me encontraba haciendo labores de investigación sobre el creciente genocidio en Palestina, di con estas palabras de la escritora chileno- palestina Lina Meruane: *"Como el trauma que se hereda de generación en generación, la materialidad de la experiencia abre surcos en la garganta, impone cierta ligereza a las manos, se carga de modos determinados sobre la cadera"*. Aquí hago dos conexiones importantes en mi práctica: la de resignificar el objeto perdido por el desplazamiento mediante la creación de *dispositivos mnemónicos* y la de elaborar prácticas de exploraciones rituales desde el cuerpo. Mi cuerpo y el objeto hacen contacto desde una premisa de expansión que sólo la materialidad sensible puede efectuar.

Querer conjurar un tipo de contacto con el pasado requiere que haya ecos en la corporalidad del presente, en mi caso, entiendo a mi cuerpo como la herencia viva de las mujeres que estoy nombrando, y nombrar su resistencia al borrado de su subjetividad es mi forma de llamar a la reparación memorística.

Mi abuela Macaria, a pesar de haber vivido la mayor parte de su vida fuera de su lugar de origen, jamás perdió su marcador etnoracial, su acento acapulqueño se hacía presente cada que usaba su voz. Tejer puntos de encuentro entre las cuerpas racializadas de mis ancestras y mi propia *cuerpa* es esencial para nombrar las formas de entenderme en el mundo. Estos puntos de encuentro o formas de hacer contacto operan desde la ritualidad. Entiendo el ritual como aquellos actos que reparan y reconectan la memoria. Para ello, el cuerpo no es mera materia, sino como dice Judith Butler: *el cuerpo es una continua e incesante materialización de posibilidades.*



Para entender la dimensión ritual que sostiene mi memoria familiar, traigo un pedazo de una crónica de Rafael Miranda Castrejon, cronista de Tilzapotla, donde menciona el rol de mis bisabuelos en su comunidad:

"(...) otras personas religiosas como el caso de la difunta Doña María Agustín (Doña Mary) quien fue mi vecina y llegó a vivir a Tilzapotla proveniente del Edo. de Guerrero y que con mucho entusiasmo hacía una gran y vistosa ofrenda a sus muertos en un altar que conservaba de manera permanente en un lugar especial de su hogar. Nueve días antes del primero de noviembre nos invitaba todas las tardes a pasar la novena a los fieles difuntos, donde recordaba en el rezo el nombre de sus seres queridos a quienes le pondría la ofrenda, ella hacía sus propias velas, tlaxcales de maíz horneado, figuras de semilla de calabaza, pipián convertido en masa para jamoncillo (pipián molido con leche de vaca, canela y azúcar) este era un dulce de jamoncillo tradicional en la región sur de Morelos y norte de Guerrero y no debía faltar en las ofrendas, además doña Mary elaboraba previo a colocar la ofrenda mole verde de carne, consomé de guajolote y mole rojo de guajolote, ella criaba gallinas y guajolotes y que comentaba a las personas que la visitábamos y la acompañábamos a las novenas que el mole verde y el mole rojo eran los platillos tradicionales en las fiestas de los pueblos campesinos y que los fieles difuntos vendrían la noche del primero de noviembre a una fiesta, decía que será el único día que Dios les daba permiso de ir a visitar a sus familiares.
Don Celerino Agustín, su esposo, era un viejito muy trabajador y un gran artesano, vivián ambos de las manos de Don Celerino, hacia cestería de otate y carrizo: chiquihuites, canastos para el pan, escobas para barrer las casas, además de cultivar sus tierras de labor y contribuía con su esposa Doña Mary, trayéndole flores del campo silvestre para adornar la ofrenda, así como el copal e incienso de los copales que se daban en la región (sierra de Ocotlán y sierra de tlatzulo) Doña Mary bordaba y conservaba por años las servilletas dedicadas a cada uno de sus difuntos para colocarlas en su ofrenda."
Antecedentes históricos de las ofrendas y rituales de los muertos en México.

Es así como la imagen adquiere un poder transmutador, porque está imantada de ritualidad. Esta ritualidad puede ser invocada mediante gestos, mis dispositivos mnemónicos y performatividades afectivas que activan la memoria contenida en la imagen. No se trata únicamente de lo que las imágenes muestran, sino de lo que evocan: un entramado de presencias que persisten y se reconfiguran en cada encuentro. Estas imágenes sostienen mi arraigo.

Funcionan como un espacio de co-presencia entre tiempos, cuerpos y territorios. Toda imagen es también gesto: gestos poéticos que performan una historia. Performar implica encarnar, activar y desplazar los sentidos sedimentados en la imagen. La función performativa, entonces, tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto desde el cuerpo. En ese desgarramiento emergen otras formas de ver y de conectar. Toda epistemología visual es también una configuración política, en ella se disputan los modos de mirarnos.



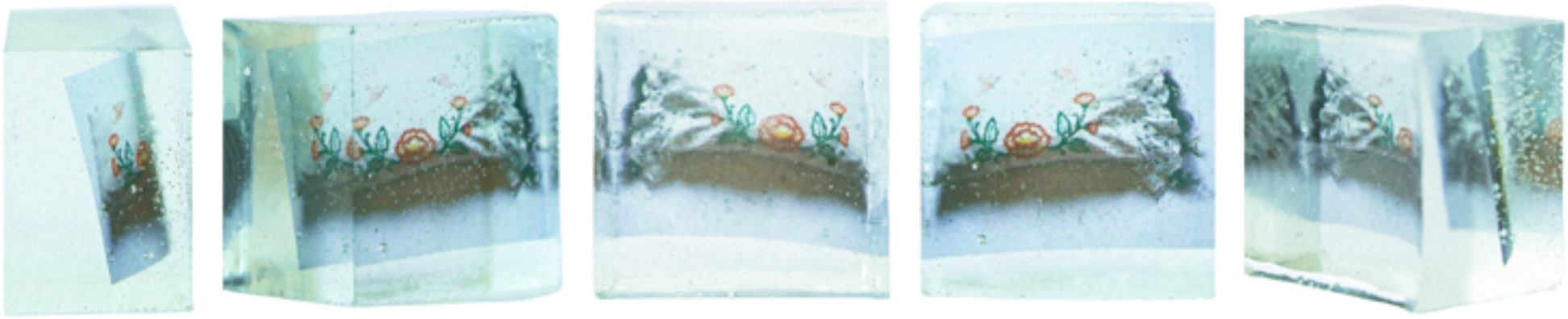


La creación de estos dispositivos con resina surge de la necesidad de hacer de mis imágenes pequeños tesoros que pudiera abrazar con la palma de mi mano, ponerlas bajo la almohada o colocarlas en mi altar. El contacto de la resina con la tinta del acetato crea un efecto de craquelado que resulta en formas infinitas, me remite a un micelio que se expande en búsqueda de nuevas conexiones. La opacidad que imposibilita la nitidez es parte de las múltiples formas que tenemos para leer la memoria. Este proceso de producción resulta en la creación de aproximadamente 10 dispositivos mnemónicos que trazan un giro en mi entendimiento de la expansión de la imagen, además de que mi acercamiento con la materialidad se vuelve afectivo.













Imágenes geológicas

Realicé esta pieza haciendo funcionar su lógica desde las capas de imágenes y el potencial de sus transparencias, es un ensamblaje de fotografías tamaño infantil de mi linaje materno y al apilarlas se forma un solo rostro, la disposición es variable y se puede activar desde distintos ángulos. Así, este dispositivo mnemónico es un pronunciamiento tangible de mi intención de hacer contacto desde las imágenes y la materialidad afectiva. Nombrar los rostros de las mujeres de mi familia, sostenerlos en la palma de mi mano, acomodarlos por edades, son procesos que cargan de intención esta pieza.





Esta casa ya no existe

Con el fin de seguir explorando en la materialidad afectiva, esta pieza surge de la necesidad de evidenciar el expolio que ocurrió en mi familia, un despojo tanto material como afectivo, que conformaba las prácticas identitarias en el territorio de siembra en Tilzapotla.

La nombro como una foto escultura y está elaborada con material acrílico intervenido con el archivo fundacional de mi abuelo. Aquí se abre un camino en mi práctica artística que busca explorar las posibilidades escultóricas e instalativas desde la imagen, abrir espacios para nombrar lo ausente.





La casa que construyo

A partir de realizar foto transferencias a una tela de manta, esta pieza evoca un atlas de la memoria, funciona como una instalación que fue activada en un momento cotidiano muy específico, con el fin de nutrir la pieza elaboro este fragmento que es prueba tangible para hacer contacto con un momento del pasado:

Cuando era niña construía fuertes con los cojines de la sala de mi abuela, jugaba con mi primo a hacer la muralla más resistente y ganaba la que se sostenía pese a los múltiples intentos de derrumbarla, se resistían a las fuerzas de dos pequeños cuerpos que imaginaban batallones enteros y misiones de espionaje en una sala de 3x3. En esa época vivía en el sótano de la casa de mi abuela paterna, era un cuarto compartido con mis papás donde al fondo se percibían los tubos del único baño que usábamos las ocho personas que ahí habitábamos (si, se escuchaba cuando el agua bajaba). A los siete años nos mudamos y tuve mi propio cuarto, fue de los días más felices de mi vida. En ese cuarto tuve revelaciones y versiones de mí que ya no existen, mi memoria a corto plazo fue capaz de elaborar una larga lista de sueños que a la fecha puedo recordar. Uno de los apartados de esa lista contiene todas las casas que visité y que nunca he visto (o tal vez si):

•La casa que tenía paredes color menta donde solo podía ver a través de la manija rota de una puerta. (Tenía 5 años)

•La casa que tiene puertas y pasadizos secretos que visito cada cierto tiempo y que nunca termino de explorar, poco a poco voy armando su estructura. (Tenia veintipocos y a mis 27 he soñado al menos dos veces con lo mismo)

•La casa que supongo es de mis abuelos y que hay un cuarto al cual no se me permite pasar pero insisto en querer entrar porque ahí se guarda un tesoro (también es actual, aún no averiguo cuál es el tesoro).



Río de memoria

Esta pieza consiste en una activación performática para hacer mover pequeñas botellas de vidrio con el caudal del río de Las Fuentes, un río que es crucial en mi entendimiento del territorio. Dentro de esas botellas se guardan postales que incluyen imágenes del archivo familiar y constatan una cotidianidad que ya no existe, un territorio que ya no se habita, un tipo de trabajo que ya no se ejerce. Cada postal funciona como un objeto-archivo poético que invita a pensar en la memoria, el despojo, la herencia, el cuerpo y la relación con la tierra. Pueden parecer enviadas desde un "no-lugar" (cualquier cuerpo de agua), como si fueran cartas desde un pasado suspendido o un lugar imaginado. La activación funciona como una metáfora del desplazamiento que ocurrió en mi familia y las postales actúan como dispositivos poéticos que activan la reflexión personal desde el hallazgo fortuito, un juego entre espacios atemporales, entre cuerpos que conectan con el pasado.





Cartografía de memoria corporal

Es un ejercicio performático que consiste en utilizar la piel como un medio transcriptor de la memoria personal y colectiva, se configura otra forma de leer el archivo a partir de imágenes representativas de mi linaje femenino (mis bisabuelas, mi abuela y mi madre) que se enlazan con experiencias sintomáticas de distintas zonas corporales (corazón, vientre, cadera, piernas) donde cada zona representa un acercamiento para hacer contacto con mi ancestría a partir de relatos corpóreos de mi historia familiar.

Ejemplo: En mi vientre identifico el espacio donde se forma la vida, es una experiencia que decidí no experimentar entendiéndome como un cuerpo gestante, en esa zona hago la transcripción de una imagen de mi mamá en su juventud, antes de que decidiera ser madre.
Ejemplo: En mi brazo izquierdo coloco la imagen de mi bisabuela María que era curandera, identifico mi fuerza y conocimientos compartidos a partir de mi experiencia sobando y sanando otros cuerpos.









Genealogía de una huella

Una de las pautas del tercer semestre del posgrado consistió en desplegar nuestra producción artística para llevarla a un espacio público y abierto como exposición colectiva en Cuernavaca. Las instalaciones que se plantearon para ser intervenidas fueron los jardines del Centro Cultural Jardín Borda, la curaduría incluía una sala con las bitácoras de los procesos creativos, y también se colocó un mapa del lugar que permitiera visualizar el recorrido general de la muestra. Para esta exhibición, me interesaba crear una pieza que me permitiera atar nudos conceptuales desde un proceso escultórico para entender cómo el territorio queda marcado en su materialidad por la violencia, y a través de ella explorar: ¿Cómo traducir una geografía subjetiva del desplazamiento?

Para ello, mi objeto de estudio fueron los remanentes del archivo de mi abuelo, específicamente la materialidad con la que se construyeron los objetos que involucran cotidianidad, desde el trabajo en el campo, hasta el descanso en el hogar, algunos de esos remanentes no eran visuales sino latentes en oralidad. Me interesaba seguir trabajando con la idea de las capas como hacedoras de sentido y materia. También con las transparencias como dispositivo visualizador de memoria.

En ese conjunto de objetos latentes se encontraban las camas de otate que mi bisabuelo elaboraba artesanalmente, la troje de barro donde almacenaban el maíz, los petates donde solían descansar después de las largas jornadas en el campo, el artilugio de bejuco que usaban para hacer velas de cebo y la casa donde vivían en la cosecha.

El primer acercamiento con la materialidad fue a través de la exploración escultórica con acrílico termomoldeable. Mediante la utilización de una pistola de calor hice surcos hasta dar forma a un tótem que actúa como una conjunción temporal del pasado y presente. Es ahí donde se inaugura la intención de rellenar ese tótem con materia sensible. Existe en este gesto un punto de encuentro

con la idea de almacenar desde lo que Úrsula K. Le Guin denota como el primer artefacto cultural y tecnológico de la humanidad: el recipiente.

"Creamos la herramienta que lleva energía a casa".

Ubicar los cuerpos y objetos que habitan en la memoria es también reconocer que la Tierra no es solo un territorio físico, sino una genealogía compartida, el primer gran archivo que existe. El cuerpo la habita, la trabaja y se alimenta de ella. La carga ontológica que albergan esos objetos es clave para el entendimiento de la relación que mis ancestros tenían con la tierra, siempre desde la devoción y el cuidado.

> Si es humano poner algo que quieres, porque es útil, comestible, o hermoso, en una bolsa, o un cesto, o en un poco de corteza enrollada o en una hoja, o en una red hecha con tu propio pelo, o lo que sea, y luego llevártelo a casa, siendo la casa otro tipo diferente de saquito o bolsa, un recipiente para personas, y más tarde sacarlo y comértelo o compartirlo o guardarlo para el invierno en un contenedor más sólido, o ponerlo en el botiquín o en el altar o en el museo, en el lugar sagrado, en el área que contiene lo sagrado, y luego al día siguiente probablemente hacer más de lo mismo — si hacer esto es humano, si esto es lo que se pide, entonces, resulta que sí soy humana, a pesar de todo. Completamente, libremente, alegremente, por primera vez.
> (Le Guin, 2019, pp. 7-8)

En septiembre del 2025 realicé una deriva hacia el cerro de Ocotlán junto con mi madre y una tía. El paisaje se conservaba verde y la tierra de la riolita remarcaba su rojez debido a la humedad de la temporada. El recorrido consistió en subir y bajar el cerro como lo hacía antes mi familia, el ritual de los domingos para despejarse entre las piedras cubiertas de musgo y los árboles espinosos, cazahuates y huizaches. Con la ayuda de mis primos y con todo el cuidado y respeto hacia el cerro, pude recolectar tierra que se desbordaba de

un pequeño surco, esto con la finalidad de observar, tocar y oler la tierra más de cerca. Entiendo que hay una reflexión crítica que involucra el extraer materia de un lugar que no me pertenece, pero siempre vuelvo a la sustancia crucial de este proyecto: Mi herencia está inscrita en piedras que son verbos viejos, capas de tierra que se cristalizan cada tanto, canteras de yeso, riolita, piedras con pelaje verde que me hablan de la fertilidad que propiciaba alimento en las bocas de mis ancestros, un territorio que conocieron como la palma de su mano. El fenotipo que se anida en esos cuerpos no solo está en la imagen, sino que sigue siendo racializado desde mi corporeidad. El trauma complejo, según la epigenética, sí puede alterar la expresión genética de las generaciones venideras.

La siguiente parte del proceso consistía en argumentar material y simbólicamente las capas de sentido que conforman la pieza. Al ser temporada de cosecha, en mi familia y alrededor de mi lugar de origen había mucho rastrojo, mismo que fui almacenando y triturando hasta tener una porción adecuada para su utilización. Posteriormente y en un acto constante de situarme, decidí hacer otra deriva por el cerro donde actualmente vivo: La Sierra Montenegro. Este lugar comparte flora con el Cerro Frío, ya que es la misma cordillera la que los une. También de ahí recopilé otro puño de tierra con distintas tonalidades de café. Cristina Rivera Garza, en su ensayo "Escrituras Geológicas", utiliza la operación desedimentativa como acto de rememoración constante entre las personas y su territorio:

> ¿Cómo es que nosotros estamos aquí, en este punto del territorio y otros no?, ¿Qué fuerzas los arrancaron de aquí o qué imanes los trajeron a otros sitios del orbe? (..) Al levantar las capas de experiencia y las capas textuales que encubren el trauma - y el geotrauma- del desastre, la reescritura interrumpe, así, esa retirada inmaterial y, desde el presente, se apresta a resignificar.

> Como el trauma que se hereda de generación en generación, la materia de la experiencia abre surcos en la garganta, impone cierta ligereza a las manos, se carga de modos determinados sobre la cadera. Decimos: te pareces tanto a tu abuela, sin poder definir exactamente en qué reside la similitud. Eso que se niega a morir, ese ritmo que no controlo y noto menos, es la carga genética del sonido en migración. Como no hay una casa adónde volver, quiero pisar al menos los caminos por los que pasaron sus pies. No queda nada ya de los abuelos paternos: alguna fotografía, dos o tres rumores, el nombre de un pueblo. Pero queda el recorrido. Queda a su manera de migrar, que fue su modo de sobrevivir. (Rivera Garza, 2021, pp. 13-14)

Es así como *genealogía de una huella* se configura como un dispositivo ritual que propicia un espacio de contemplación y reflexión en torno a la experiencia del desplazamiento y el desarraigo territorial e identitario. A partir del acomodo de petates de fibras naturales y materiales geológicos contenidos en un objeto totémico, la instalación evoca el ciclo de siembra y cosecha mediante capas de vestigios que sostienen la cotidianidad del campo.

La pieza se plantea como un espacio umbral, un punto de convergencia entre la fragilidad y la permanencia, lo visible y lo invisible, el descanso y la resistencia. Desde este lugar de memoria, se busca entretejer una conexión entre el pasado y el presente, transmutando y constelando las huellas de quienes nos antecedieron y de quienes aún permanecen.

Todo el tiempo, la creación deviene ejercicio de memoria, una constelación entre imagen, cuerpo y territorio, mediante la escritura como acto creativo realicé un poema que relata esa geografía simbólica del desplazamiento:

He recolectado tres puños de tierra
roja, cafe & negra
las tres cargan historias de sangre y dolor
las huellas del andar,
no se hacen visibles
pero están
pesan.

He recolectado tres puños de tierra
busco entre los escombros mi lugar,
el nido sagrado del origen,
pero no encuentro nada
solo vestigios de lo invisible.

He recolectado tres puños de tierra
si las juntas se vuelven
[memoria]
si decides guardarla es tuya
moldeala o deséchala
es igual,
"la memoria donde se la toque, duele", leí
"la Tierra guarda la memoria de quien la surcó", leí
recordar o reconstruir
da lo mismo,
imagen o lenguaje
no hay escapatoria

He recolectado tres puños de tierra
no sé si untarla o beberla
no se que sembrar con ella
ni siquiera sé si sea fértil
o árida
o ácida
o baldía
u ocupada

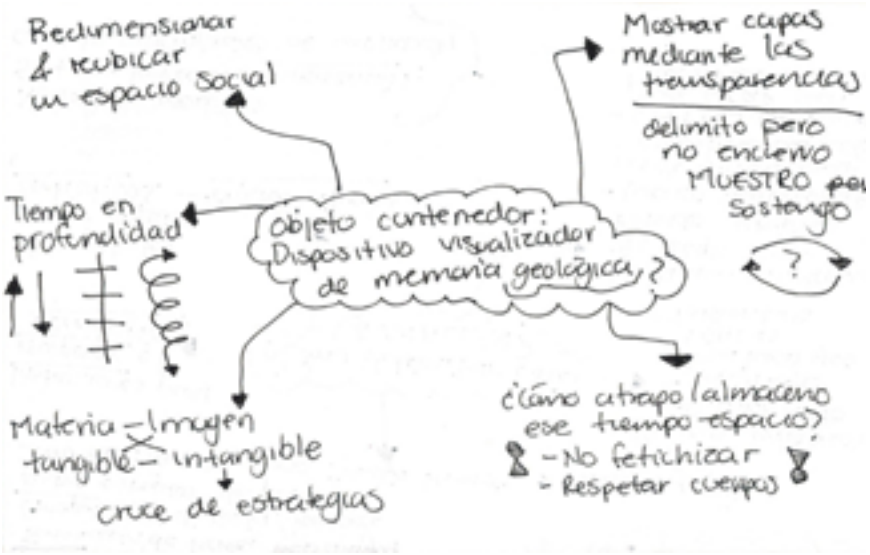
He recolectado tres puños de tierra
son mi más grande tesoro
te invito a abrir el baúl
y que imagines las manos de quienes la araron.

—Poema detonante de la pieza: Genealogía de una huella —



colorimetría de la nadita de Tilzapotla.

¿Cómo se ensamblan esas capas para hacer sentido, cómo se sedimentan & qué encontramos en ellas?





Durante el periodo que estuvo activa la instalación vi una variedad de cosas que movieron muchos de mis sentires: desde cómo las personas tomaban los petates para descansar, para sentarse a consumir sus alimentos, niños jugando alrededor de los pilares, señores acercándose con curiosidad, jóvenes diciendome que parecían árboles.

Todo propició un ambiente reflexivo y de desconexión con el bullicio de la ciudad. Cuando la curiosidad ganaba algunas personas leían la ficha técnica, se disponían a oler el romero que planté en uno de los troncos, a tocar el relieve desmedido de la estructura.

Considero que la instalación no solo cumplió con su objetivo sino que abrió un eje crucial en lo que conformará mi práctica artística en el futuro, pude consolidar el trabajar con materialidades que nunca había usado pero que siempre estuvieron ahí, pude trasladar mis imágenes a un espacio construído desde el respeto por estos cuerpos y territorios que atraviesan lo fundamental en mi creación.



Conclusiones

Todas las labores realizadas en esta memoria de trabajo surgen de la necesidad de arar un camino que fue borrado. El borramiento de las distintas capas que componen el núcleo familiar toman diferentes nombres en este escrito: expolio de memoria, borrado archivístico, o los efectos de la violencia intergeneracional.

Al enunciar los nombres de mis ancestros, cuyos cuerpos yacen en lo profundo de la tierra, mi labor como artista, archivista e investigadora se activa a través de sus ecos, sus huellas y la herencia que abre surcos en mi corporalidad. Desarchivar no solo implica categorizar la memoria y sus remanentes, sino que involucra escuchar con todos los sentidos posibles, hacerle caso a la intuición, entender que mi cuerpa es una herramienta sensible para llevar a cabo la justicia epigenética que busco y decido alcanzar, liberando conscientemente la memoria de quienes habitaron esta tierra antes que yo, otorgando así un sentido de libertad memorística, que si bien es muy diferente a la libertad que yo vivo, es fundamental como proceso personal y colectivo.

A través de este proceso de indagación-creación busqué transformar mi entendimiento del archivo fotográfico, no como un depósito del pasado, sino como un dispositivo que tiene la capacidad de transformarse desde el presente. El proceso de indagación me permitió comprender que la memoria no es acumulativa ni fija, sino cíclica y profundamente corporal. Trabajar constantemente con la imagen me posibilitó reconfigurarla para convertirla en artificio: un punto de encuentro donde se abre, se destella y se reestructura mi modo de mirar y de narrar a los otros.

En términos metodológicos, este proyecto me confirma que la práctica artística no es un complemento del pensamiento o simple estrategia estética, sino una forma de producción de conocimiento en sí misma. Abrí cuestionamientos que van desde mi forma de entenderme en el mundo, de situar mi historia familiar, de acercarme a los otros desde el respeto y dignidad que conlleva el hablar desde su ausencia.

En el consecuente arado de ese camino pude experimentar con distintas materialidades afectivas que devienen también de una estética que se configura desde los archivos mismos. Es así como nace el fruto de desfragmentar la imagen en su soporte hegemónico. Los dispositivos mnemónicos los entiendo como ensamblajes de imagen, materia, cuerpo y acción, funcionan como formas de pensamiento íntimo y especulativo, que no podrían emerger desde un enfoque exclusivamente objetivo. Intervenir, tocar, fragmentar, rastrear, excavar, constelar y performar se vuelven procesos para pensar y producir desde las imágenes.

Otro punto crucial en la realización de este proyecto fue trabajar activamente desde el territorio. Pude evidenciar cómo el despojo y la violencia no son eventos aislados, sino procesos cíclicos que continúan activos para quienes habitamos en las periferias. La imagen se posiciona como herramienta crítica: visibiliza las condiciones materiales e históricas que atraviesan mis territorios y mis corporalidades aquí mencionadas, todas ellas racializadas. Desde esta perspectiva, ejercer mi derecho al archivo implica también ejercer mi derecho a existir. Frente a las políticas de invisibilidad que atraviesa el mundo actual, desarchivar y volver a mirar se convierten gestos políticos y afectivos que disputan los modos en que las historias familiares han sido silenciadas.

La imagen sostiene mi arraigo

La imagen exige contacto

La imagen es un territorio en disputa

Y en ese territorio, mirar se convierte en una forma de hacer memoria, pero también de transformarla. Decido creer que este proyecto hace contacto con las miradas de los aquí mencionados, que mis palabras hacen justicia al borramiento de sus cuerpos, que mis imágenes evocan gestos que parecían imposibles, que mis rituales son una forma de devolverles su poder sobre la Tierra y que mis dispositivos son la confirmación de que su paso efímero en la vida fue transformador en mi mirada.

Estoy segura que logramos hacer contacto, aunque sea un instante, aunque no me lo hayan pedido, ahora yacen en lo profundo del universo, a modo de estrellas que día a día destellan en mi presente.



Bibliografía

Aguilar, Y. (2021). La sangre, la lengua y el apellido. Almadía.

Anzaldúa, G. (2016). Borderlands/La frontera: The new mestiza. Aunt Lute Books.

Azahua, M. (2019). Archivo agonía. Antílope.

Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Ítaca. (Obra original publicada en 1940)

Butler, J., & Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista, 18. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Mil mesetas (J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980)

Eliade, M. (1973). Lo sagrado y lo profano. Guadarrama.

Fanon, F. (2009). Los condenados de la tierra. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961)

Fernández, N. (2019). Voyager. Literatura Random House.

Fries, C., Jr. (1960). Geología del Estado de Morelos y de partes adyacentes de México y Guerrero, región central meridional de México (Boletín del Instituto de Geología, No. 60). Instituto de Geología, UNAM.

Huicochea Vázquez, A. (s. f.). Cápsula informativa: Tilzapotla. https://tilzapotla.wixsite.com/tilzapotla/tradiciones

Le Guin, U. K. (2019). La teoría de la bolsa de la ficción. En Contar es escuchar. Círculo de Tiza.

Lehrner, A., & Yehuda, R. (2018). Cultural trauma and epigenetic inheritance. Development and Psychopathology, 30(5), 1763–1777. https://doi.org/10.1017/S0954579418001153

Mbembe, A. (2021). El poder del archivo y sus límites. En Políticas de la enemistad. Ned Ediciones.

Meruane, L. (2014). Palestina en pedazos. Literatura Random House.

Miranda Castrejón, R. (2025). Crónica del día de los muertos y las ofrendas tradicionales en la región sur poniente de Morelos y región norte de Guerrero [Documento no publicado]. Tilzapotla, Morelos.

Muñoz Sánchez, C. (2025). Mi madre Estela. Ausencia como punto de partida. H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte, 21, 25–41. https://doi.org/10.25025/hart.12399

Paz, O. (2016). Prólogo. En A. Pizarnik, Poesía completa. Lumen. (Texto original publicado en 1962)

Peri Rossi, C. (2003). Estado de exilio. Visor Libros.

Pizarnik, A. (2016). Poesía completa. Lumen.

Rico Bovio, A. (2010). El patrimonio biocultural de la selva baja caducifolia, Sierra de Huautla, Morelos. Inventio. La génesis de la cultura universitaria. https://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/24/685

Rivera Garza, C. (2022). Escrituras geológicas. Almadía.

Soto Calderón, A. (2020). La performatividad de las imágenes. Metales Pesados.

Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Vázquez Astudillo, B. A. (2011). Estudio etnobotánico de la flora medicinal utilizada en el control de la diabetes tipo 2 en la comunidad de Agua de Perro, municipio de Acapulco de Juárez, Guerrero, México [Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana]. https://doi.org/10.24275/uami.9019s269z

Weil, S. (2014). Echar raíces. Trotta.



Cuernavaca, Morelos, a 17 de agosto de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de despacho de la Dirección de la Facultad de Artes UAEM

PRESENTE

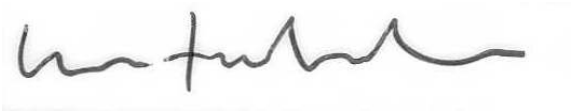
Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria** presentada por el o la estudiante **FRIDA ALIN PÉREZ ROMÁN**, con número de matrícula **10004153** para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida basando mi decisión en los siguientes criterios:

- Interpretación adecuada de la narrativa familiar y la elaboración del archivo.
- Relato minucioso y profundo de los procesos creativos.
- Utilización correcta de herramientas de análisis.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **APROBATORIO SIN CONDICIONES**.

ATENTAMENTE



Dra. Larisa Itzel Escobedo Contreras

Nombre y firma del lector(a) del proyecto

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 ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LARISA ITZEL ESCOBEDO CONTRERAS | Fecha:2026-08-17 14:21:07 | FIRMANTE

VvxKE8E95zINoIwhv7rQ30OvVss6JzcQZTZ5MJGgHI8YncS0/QQDOL/uG0Y+8/+VTozJ1vz0++nFQRG7A09KphlLWeg9mw57pi2kzyqMTVNrOLxw5M5NpnEbtlWZSdYcSPrO4h8B6pxxYvsSETDRWlHN1xBCjtsK5FhdX0AAmlma9O7g9dOkkV/41G7bep8r5pLfVPwWAFixhzWLjdSMceYMU7LzhhvMqcV06adJUveO7rQrnZ6zJlp9oC16o8FEHj0DstYEW5Oy+iUDW9QR2GZiqE+PH92gYuiZriM//EVHk2teev/3TDSP7TmzMiAZDu8DVjQPsqTx+19eeUe8Ow==

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

vlUTkAjfn

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/KUgPfGYvJQxIEVeAW3M2XKq8LsxS8iGo

Cuernavaca, Morelos, a 21 de agosto de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho
Dirección de la Facultad de Artes
UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria**, presentada por la estudiante **Frida Alin Pérez Román**, con número de matrícula **10004153**, para obtener el grado de Maestra en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida satisfactoriamente, basando mi decisión en los siguientes criterios:

- El documento da cuenta del proceso de trabajo seguido por la estudiante a lo largo del Programa y es claro resultado de su práctica artística.
- Las imágenes y textos manuscritos se entrelazan con la escritura de manera destacada, reforzando acertadamente la propuesta visual.
- Desde el archivo fotográfico recuperado por la autora, el documento se resuelve como un producto editorial que reconstruye con gran sensibilidad el relato familiar.

Por las razones antes expuestas y sin otro particular, doy mi **VOTO APROBATORIO SIN CONDICIONES** con el fin de que se pueda proceder a la defensa de la Tesina.

ATENTAMENTE

Dr. Gerardo Suter Latour

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 ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

GERARDO SUTER LATOUR | Fecha:2026-09-10 13:54:07 | FIRMANTE

SuuGdNgsEFwaSTV8MM/6J/B4pSNSu/Eq5dTTV7hqWyMD9FXPH4nlVfquGmBjzXGr+qgnvLqUWnbxoky75piu+L0pD5Sz7MAAmTdmeVd0e/dti2rFD2w7k2CZ1WDOd/REzdg92/
DPTx8k7Q4CfzOU4lk/UDuBQchxC/sLtIX95yEu1n+ityvR1SxvHqLlHSiFwGBSD+QZTbc+RB9ahvUwaN8R1oD2xJtMvH4ZfbwI6HXr4iPUnTnAVdEzqDTtDH/iahtdT1os7MB2lvcIyz
pbaMNykw3sLRlCLJNMY2jl2rcAjxGrIzmGqffTXKU7OvvIJjQUxlGjXEHSLhwxO3X1/g==

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

Pqme9pIMn

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gtaN3a4tmJT8KJrswT05OAL3RgNUvSlI

Cuernavaca, Morelos, a 28 de julio de 2026

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de despacho de la Direción de la Facultad de Artes UAEM

PRESENTE

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria** presentada por la estudiante Frida Alin Pérez Román, con número de matrícula 10004153 para obtener el grado de Maestro en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida basando mi decisión en los siguientes criterios:

- Investigación artística satisfactoria en torno al territorio, la genealogía familiar y la memoria.
- Producción artística coherente con la temática y con la elección adecuada de materiales.
- Reflexiones pertinentes que contribuyen en el desarrollo y crecimiento de su práctica artística.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **APROBATORIO SIN CONDICIONES**.

ATENTAMENTE



Mtro. Reynel Ortiz Pantaleon
Nombre y firma del lector(a) del proyecto

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 ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

REYNEL ORTIZ PANTALEON | Fecha:2026-08-18 00:17:17 | FIRMANTE

dkppLdgoL3q16jY/Vi15z72ovxGKz61eHIet1a4tRSns9t2gTNQjTTvr4W1e5DZd1ldaNIlzbY8PEKhOz5tUO8cADB58Dt5r4FGOhpw+BLk4wss8B01LGhbXj+i2zpzNX0Vnl4SSeGrocmU4UGi6z/G5tFD2SpK3HS92X/S8MizmkAfG63nmhB+EFytM5HDmkD3qPzyRHQ6S4/F19Iaqh+6yy335cq+66+AfYs6Bz4XMCzaB71+30Z4dp0SmC3cfXwWcxhSIG56JZp+e3UTjS9pbBx3LK2dmw0RhRZ0saZhQFP8EcSf96xB3nQDe6dQAtOJ9P237cEu5WVApDA19Ig==

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

bKEV51uHm

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/pEqhVupsXh4Ni2bCZDWgQyczCLXjNhHY

Cuernavaca Morelos a 10 de septiembre 2026

Dra. Martha Gabriela Mendoza Camacho
Secretaria de Investigación
de la Facultad de Artes UAEM
P R E S E N T E

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la **Tesina Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria** presentada por la estudiante **FRIDA ALIN PÉREZ ROMÁN,** con número de matrícula **10004153** para obtener el grado de Maestra en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida satisfactoriamente, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** con el fin de proceder a su defensa.

Baso mi decisión en los siguientes criterios:

- El documento en relación con los objetivos y metas del programa, lo ejecuto de manera coherente.
- Excelente reflexión, crítica y proceso creativo.
- El diseño editorial cierra perfectamente la indagación.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es aprobatorio sin condiciones y la tesina puede pasar a los lectores asignados.

Atentamente

Por una Humanidad Culta

Dr. Elias Paracelso Xolocotzin Eligio
Revisor de la Tesina

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 ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ELIAS PARACELSO XOLOCOTZIN ELIGIO | Fecha:2026-09-10 10:35:58 | FIRMANTE

pKivQtZYUsRAk+vA/Q8E7d+wC0V71oBKapjIMZuJ4MV222rT5ObPLmcgrM90zRz5zmtQkmjXvsJaKmaEOhSTGIGRcnx9yGzsCFVE2TQjM3hCBldl4zoeE5IQezx5T0NQpIVl2QKZCQ5f7vGNJR3k929JQWAlTw7AXzENBaZAGMfDDcHji1oIdvyTT0AG3Yg2UTO6UR6wQXbJVMTUCzgsu8+Vi8tl7vxt2sdEfSc3jshLoxIcQ51kvimBGOvkXMBU01qvL44TcHDROfx+pgjWF1oL00RJDLoasu3h5UuaXHF6pqFUpMo6UjPZJ8goPTxP4WJwNhBU5C1ceEzS6cqjJQ==

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

b1E02hU5N

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/skFempUovogUPaQwZgXWuXWT1MmFOjYb

Cuernavaca, Morelos a 07 de julio de 2026

Dr. Elías Paracelso Xolocotzin Eligio
Encargado de Despacho de la Dirección
de la Facultad de Artes UAEM
P R E S E N T E

Por medio de la presente comunico a Usted que he leído la Tesina **Esta casa ya no existe: Contra archivos para desmenuzar la memoria** presentada por la estudiante **FRIDA ALIN PÉREZ ROMÁN,** con número de matrícula **10004153** para obtener el grado de Maestra en Producción Artística.

Considero que dicha Tesina se encuentra concluida satisfactoriamente, por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** con el fin de proceder a su defensa.

Baso mi decisión en los siguientes criterios:

- Coherencia del documento en relación a los objetivos y metas del programa.
- Balance adecuado entre reflexión, crítica y proceso creativo.
- La solución editorial del documento elaborado.

Por lo anterior, el sentido de mi voto es **aprobatorio sin condiciones** y la tesina puede pasar a los lectores asignados.

ATENTAMENTE

Dra. Zaira Eréndira Espíritu Contreras
Directora del proyecto

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 ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ZAIRA ERÉNDIRA ESPÍRITU CONTRERAS | Fecha:2026-07-07 19:44:44 | FIRMANTE

fzsKXczwk9EzTS7qbK3p/qhXZEDqsuLsFyTNaaRMz7FFo+6d8p7Q3JIrB0rumMNj+loOgLBIJ/EB10JiVwGFg4/gQrHBKZMRSREnn9MnxqGiTi6SpQo9Q9Rx89bfGFlsC+TsCNj/MHM55Hn2muvxQu3NXLgYvsknwz8xAgHB4rg5gdJGMYOPrRYOqOGkQTTcchPLiG1+sJ6ggTWaqGMIrn1ZxKg2YoBYqso1JcBk6bIaXyae2dKQN2A/AzmHF2DEYDtGi/ejEoetBwV52C50yNKaHffX3QifkgvkQrupON5Vk8VXqnFOjX5GLPCfqxsO2B37XLpUjJOXgzbaBv3Z3g==

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

vb3VGF4Ja

https://efirma.uaem.mx/noRepudio/TD7HZFVgaQcCZ24VEZMoBXNSwkweUDW8