

(de) formar

El molde heredado

Sofía Tarazona Rodríguez

MAESTRÍA EN CREAACIÓN ARTÍSTICA - mayo 2026

(de) formar

INFORME ESTRUCTURAL DE UNA CASA DE CINCO COLUMNAS

Contratista: Sofia Tarazona Rodríguez Año: 2026

0. ANTECEDENTES DEL PROYECTO

Antes de trazar cualquier columna, se realizó un reconocimiento exhaustivo del suelo.

El estudio geotécnico de este proyecto consistió en la revisión sistemática de un archivo fotográfico comprendido entre el año cero y el año diecisiete de vida de la contratista. Las muestras fueron recolectadas de múltiples fuentes: álbumes físicos de pasta dura guardados en closets que nadie había abierto en años, discos duros con carpetas sin nombre, celulares de distintas generaciones y memorias USB con fotos escaneadas de revelados en papel. Cada imagen recuperada fue tratada como una muestra de suelo extraída a una profundidad específica: cuanto más temprana la foto, más profundo es el estrato. Cuanto más cercana al año diecisiete, más próxima a la superficie donde empezarían las cimentaciones.

El proceso de recolección no fue inmediato. Tomó días. Algunos materiales había que pedirlos, esperar que llegaran, pedirlos de nuevo. Otros aparecieron por sorpresa en carpetas que nadie recordaba haber creado. Las imágenes fueron impresas y pegadas en las paredes del taller de trabajo, organizadas en siete estratos o secciones de reconocimiento dependiendo de la relación afectiva. La clasificación no fue deliberada al principio. Emergió sola mientras las manos iban pegando. Eso también es información geotécnica, lo que el suelo organiza por sí mismo antes de que el ingeniero intervenga.

Una vez dispuestas las muestras en las paredes, comenzó la fase de observación directa. Esta fase tomó semanas. La contratista regresaba al taller, se sentaba frente a las paredes cubiertas de imágenes, y dejaba que los datos del suelo hablaran. En los estudios de suelos se analizaron variables para el diseño como la repetición de gestos, la distancia entre cuerpos en el encuadre, la postura que el cuerpo adoptaba de manera espontánea al lado de cada persona, la sonrisa que aparecía en algunas fotos y que en otras simplemente no estaba aunque la situación pareciera feliz.

Los hallazgos geotécnicos más relevantes fueron los siguientes:

En los estratos correspondientes a la columna 1 (COL-01-P), el suelo mostró una resistencia constante y elevada. Las imágenes revelaron un patrón de abrazo que retiene, presente desde los primeros años hasta el límite del archivo. La capacidad portante de este estrato es alta, pero su rigidez es también su condición más permanente. No cede. No se acomoda. Sostiene desde una posición que no negocia su ángulo.

En los estratos de la columna 2 (COL-02-L), el suelo presentó una cohesión decreciente a lo largo de los años. Los primeros estratos, los más profundos, mostraban un material con dirección clara, con ternura medible en el encuadre. Los estratos más recientes, los más superficiales, mostraron suelo disgregado. Muchas muestras del período intermedio registraban dos cuerpos en el mismo encuadre mirando hacia la cámara, cada uno existiendo por su cuenta dentro del mismo plano. La cohesión existe, pero está comprometida.

En los estratos de la columna 3 (COL-03-M), el suelo fue el más complejo de analizar. Presentó alta variabilidad ya que se mostraban momentos de resistencia muy baja, de entrega total, alternando con capas de material más compacto y difícil de penetrar. El estudio reveló además un patrón postural inusual, en casi todas las imágenes, el cuerpo más grande buscaba refugio en el cuerpo más pequeño. El suelo de este estrato no obedece la lógica de las proporciones. Obedece la lógica del refugio.

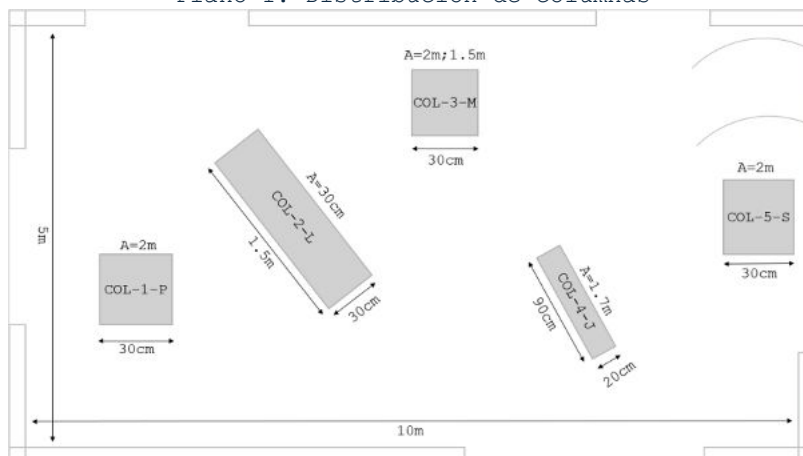
En los estratos de la columna 4 (COL-04-J), el archivo era escaso. Solo siete muestras distribuidas a lo largo de diecisiete años. La escasez de material no indicó un suelo pobre. Indicó un suelo que había migrado, que había operado a distancia, que había enviado sus señales por otros canales. Cartas de papel cuadriculado rosado escritas con marcador negro desde Santiago de Chile, llamadas por Skype desde lugares de trabajo donde no era fácil hablar, mensajes escritos en silencio para no ser descubierta. El suelo de este estrato es sólido, aunque poco visible en el registro oficial.

En los estratos propios (COL-05-S), el suelo fue el más difícil de leer, no por escasez sino por la naturaleza del cambio que documentaba. Los primeros estratos, los más profundos, los más tempranos, mostraron un material excepcionalmente vivo: una persona muy feliz y genuina, sin pose calculada, con una presencia que no se disculpaba por existir. Los estratos intermedios mostraron el inicio de un proceso de compactación progresiva. Los estratos más recientes, los más cercanos a la superficie, mostraron un material más denso, más contenido, donde la espontaneidad había cedido terreno a la forma correcta de ocupar el espacio.

La pregunta que el estudio geotécnico no pudo responder, pero que dejó formulada como condición de diseño es: ¿en qué profundidad exacta comenzó la compactación? ¿En qué estrato dejó de ser ella y empezó a seguir el mismo molde?

No hubo una respuesta con coordenadas precisas. Pero la pregunta se quedó en el suelo. Y toda la estructura fue diseñada a partir de ella.

Plano 1: Distribución de columnas



1. ESPECIFICACIONES GENERALES

Nombre del proyecto	(de) formar
Tipología	Instalación estructural de cinco columnas
Ubicación	Museo Casa Lleras, Quinta Camacho, Bogotá
Materiales principales	Cemento, lona costeña, madera aglomerada, barras de pino
Materiales secundarios	Yeso, óxido de hierro, tul, vidrio, espejos, alambre dulce oxidado
Número de columnas	5 unidades
Año de ejecución	2026
Responsable técnico	Sofía Tarazona Rodríguez
Formación base	Ingeniería Civil

NOTA: Las dimensiones de cada columna no responden a un módulo estructural estándar. Responden a la intensidad con que cada relación ha afectado la estructura de la contratista. A mayor peso ejercido sobre la persona, mayor imponentia de la columna. A mayor particularidad del vínculo, mayor especificidad de la decisión material sobre la superficie.

2. COLUMNA 1 – EL ABRAZO

ELEMENTO ESTRUCTURAL PRIMARIO / REFERENCIA: COL-01-P

Altura	2.00 m
Sección transversal	30 × 30 cm (cuadrada)
Posición en planta	Extremo opuesto a COL-05-S / primera en recibir al visitante
Estructura base	Madera aglomerada
Revestimiento	Lona costeña con doble capa de cemento (café y blanco)
Elemento adicional	Alambre perimetral no estructural
Estado	Vertical, fija al suelo
Carga simbólica	Máxima [kN]

2.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La columna COL-01-P es el elemento de mayor sección vertical de toda la instalación. Su altura de dos metros impide la visión completa desde cualquier ángulo (el remate no puede abarcarse). Esto no es un defecto constructivo sino una especificación de diseño. La imposibilidad de ver el tope de una estructura es una forma de presencia.

El proceso de aplicación del cemento se realizó en dos tiempos: 1) la adherencia de la lona costea previamente pintada con cemento 2) recubrimiento de grietas con cemento. Esta doble intervención no fue únicamente técnica. Fue una forma de insistir, de volver sobre la misma superficie, de cubrir y volver a cubrir. El resultado presenta dimensiones y texturas variables según el ángulo de observación, pero transmite en todas sus lecturas una condición constante: solidez inamovible. Algo que no cambia de lugar.

La ejecución de la parte superior requirió trabajar desde una posición inestable (subida a una silla, con el cuerpo extendido) para intervenir un elemento que permanecía firme. Esta condición de trabajo se traduce a que alcanzar la atención de esta columna cuesta. Que sostenga, que confíe, que modifique su posición, cuesta más. La columna pesa porque esa relación pesa. Es difícil de mover porque quien la representa también lo es.

2.2 ELEMENTO DE SUJECCIÓN PERIMETRAL

Un alambre rodea la columna sin atravesarla ni sostenerla. Su función no es estructural. El alambre abraza. Esta imagen emerge del archivo fotográfico donde, en casi todas las imágenes disponibles de los primeros años de vida de la contratista junto al hombre, el adulto la sujeta con un gesto de retención, como si el cuerpo pequeño fuera a escapar. Con el tiempo ese abrazo se fue suavizando en el registro visual, pero nunca desapareció. El alambre es la permanencia de ese gesto: la ambigüedad entre el afecto y el control.

3. COLUMNA 2 – LA FRAGILIDAD

ELEMENTO ESTRUCTURAL LATERAL / REFERENCIA: COL-02-L

Altura	1.50 m
Sección transversal	30 × 30 cm (cuadrada)
Posición en planta	Intermedia entre COL-01-P y COL-03-M
Estructura base	Madera aglomerada
Revestimiento	Cemento con textura de superficie en proceso de desprendimiento
Elemento adicional	Vidrio en una cara / espejos y vidrios rotos, y tul negro en el interior.
Estado	Horizontal

Carga simbólica	Media-baja / en declive [kN]
------------------------	------------------------------

3.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La columna COL-02-L es la única de la instalación que no está de pie. Descansa acostada sobre una piedra en posición lateral. En estructuras convencionales, una columna horizontal ha perdido su función, ya no transfiere cargas verticales, ya no separa el suelo del techo. En este proyecto, esa pérdida de función es precisamente la función. Las opiniones de esta relación afectan, pero ya no con el mismo peso de antes. Es el punto de algo que ya no derrumba.

La superficie del cemento está aplicada de manera que simula un proceso de disgregación. No es una ruptura única y definida sino un deterioro progresivo, algo que con el tiempo fue perdiendo cohesión sin un momento exacto en que todo se cayó. La textura no fue forzada; emergió del proceso mismo de construcción.

3.2 SISTEMA DE INSPECCIÓN INTERIOR

Una de las caras incorpora un panel de vidrio que permite visión al interior. Las paredes internas están pintadas de negro, representando la poca claridad que ha caracterizado la comunicación de este vínculo. El contenido interior incluye vidrios rotos, tul negro y espejos fragmentados.

Los espejos merecen una anotación técnica especial. Esta relación presenta un alto índice de similitud con la contratista: gustos compartidos, patrones reconocibles, momentos de identificación genuina. Sin embargo, el parecido no ha generado cercanía sino tensión. Reconocerse en otro y no poder, o no querer, sostener ese reflejo es una condición que los espejos rotos representan con precisión: el parecido existe, pero está fracturado.

4. COLUMNA 3 – LA SANACIÓN

ELEMENTO CENTRAL / REFERENCIA: COL-03-M

Altura	Asimétrica: 2.00 m (cara principal) / 1.50 m (cara secundaria)
Sección transversal	Abierta en dos lados / cerrada en dos lados
Posición en planta	Centro exacto de la instalación
Estructura base	Madera aglomerada
Revestimiento	Cemento bicromático, múltiples texturas y capas

Elemento adicional	Bandas de yeso estructural
Estado	Vertical, parcialmente abierta
Carga simbólica	Alta / en proceso de reparación activa [kN]

4.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La columna COL-03-M ocupa el centro de la instalación. Su posición no es arbitraria, es el punto de conexión entre los extremos, el lugar que absorbe cargas de ambos lados sin colapsar. Una columna central es, en cualquier sistema estructural, el elemento más comprometido y también el más necesario.

A diferencia de los demás elementos, esta columna no tiene cuatro caras cerradas. Dos lados están completamente abiertos, huecos. La cara de dos metros mira hacia COL-01-P (el abrazo), mientras que la cara de un metro cincuenta mira en dirección opuesta. Las relaciones no son parejas. Los vínculos no tienen la misma altura en todas sus direcciones.

Durante el proceso de grapado de las telas de cemento, las grapas en tres de las cuatro caras no quedaron correctamente sujetas, generando desprendimientos parciales que tuvieron que cubrirse con nueva aplicación de material. Solo la cara orientada hacia COL-01 resistió sin desprenderse. El resultado visible son grietas cubiertas con cemento adicional que aún se notan. Estas marcas no se ocultaron porque forman parte de la información estructural: hay voluntad de sanar y también hay evidencia de que las heridas, aunque tapadas, siguen siendo parte de la estructura.

4.2 SISTEMA DE BANDAS DE YESO

En lugar del alambre perimetral de COL-01-P, esta columna utiliza bandas de yeso. El yeso no abraza desde afuera, atraviesa, cruza, sujeta desde adentro. Es un material asociado a la medicina, a la inmovilización temporal que permite que algo se cure. Las bandas de yeso hablan de una relación que ha tenido fracturas pero que ha tenido también la disposición de sostenerse mientras sana. El espacio hueco interior, entre las dos caras abiertas, contiene bandas de yeso cruzadas.

5. COLUMNA 4 – LA CERCANÍA LEJANA

ELEMENTO MURO / REFERENCIA: COL-04-J

Altura	1.70 m
Sección transversal	30 × 90 cm (rectangular / tipo muro)

Posición en planta	Adyacente a COL-05-S
Estructura base	Madera aglomerada
Revestimiento	Cemento café con zonas de óxido de hierro (cara interior)
Elemento adicional	Doble cara con lectura diferenciada
Estado	Vertical, fija
Carga simbólica	Alta / afectiva / con distancia geográfica incorporada [kN]

5.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La columna COL-04-J presenta una sección rectangular de proporción 1:3, lo que la aleja de la sección cuadrada estándar de las otras columnas y la acerca morfológicamente a un muro. Un muro que se divide en dos caras. Una mira hacia la familia. La otra mira hacia la contratista. Esas dos caras no dicen lo mismo.

La textura del cemento es variada, con capas evidentes, movimiento visible, un proceso acumulado. Esta columna se construyó a lo largo del tiempo, como la relación que representa: diecisiete años de diferencia de edad, distancia geográfica (Santiago de Chile desde 2009), comunicación intermitente, y sin embargo, una de las presencias más constantes en la vida interior de la contratista.

5.2 ÓXIDO DE HIERRO – CARA INTERIOR

El elemento diferenciador de esta columna es el óxido de hierro aplicado exclusivamente en la cara que mira hacia la contratista (COL-05-S). Este pigmento (cálido, vivo, irregular) no aparece en la cara visible para el resto de la familia. La calidez más genuina, el apoyo más incondicional, la emoción por lo que la contratista ha logrado, todo eso ha existido en el espacio privado entre estas dos personas. El resto de la familia ve una cara. La contratista ve otra.

Se registra para efectos del informe que la primera comunicación documentada entre estas dos personas, posterior a la partida de COL-04-J a Chile, fue una carta escrita con marcador negro en papel de cuadrícula rosada de un cuaderno de Mafalda, doblada en tres partes, sellada con un sticker y enviada por correo postal. Dicha carta describía con detalle la ciudad de Santiago. No es un elemento constructivo, pero pertenece al expediente de la obra.

6. COLUMNA 5 – LA DANZANTE

ELEMENTO SUSPENDIDO / REFERENCIA: COL-05-S

Altura	2.00 m
Sección transversal	30 × 30 cm (cuadrada / solo aristas)
Posición en planta	Adyacente a COL-04 / próxima a salida y escaleras
Estructura base	Barras de pino (esqueleto sin relleno)
Revestimiento	Tul en capas (blanco, rosado salmón, vinotinto)
Elemento adicional	Ninguno – la ausencia es el elemento
Estado	SUSPENDIDA – no toca el suelo ni el techo
Carga simbólica	En proceso de determinación / en movimiento [kN]

6.1 DESCRIPCIÓN TÉCNICA

La columna COL-05-S es estructuralmente la más inusual del conjunto. Todas las demás están construidas sobre molde de madera cubierto de cemento: cerradas, pesadas, definidas por sus superficies. Esta no tiene superficies. Solo tiene aristas.

Las barras de pino forman los bordes de una columna rectangular conservando la geometría sin cerrarla. Las caras están abiertas, vacías, sin material que las cubra. Es el mismo molde que las demás, la misma geometría, las mismas proporciones que COL-01-P, pero donde las otras tienen masa, esta tiene aire. Es una columna que existe en sus límites, no en su interior. Una estructura que aprendió que no necesita llenarse para sostenerse.

Está suspendida. Es la única de toda la instalación que no toca el suelo. Su posición, próxima a una salida hacia el patio y a las escaleras, después de COL-04-J, la ubica en un estado de transición: al borde, cerca del exterior, como si todavía no hubiera decidido del todo dónde quedarse.

6.2 SISTEMA DE TULES

Sobre el esqueleto de barras de pino se aplicaron capas de tul en tres colores: blanco, rosado salmón y vinotinto. Las capas generan dimensiones variables según el ángulo de observación. Al estar suspendida cerca de una salida, el material responde al movimiento del aire. La columna danza.

El tul no es un material elegido por sus propiedades técnicas sino por sus propiedades de memoria. En la infancia de la contratista, el tul apareció en los momentos de mayor autenticidad, los vestuarios de danza y ballet, los escenarios donde era más genuinamente ella antes de que aprender a encajar se volviera más importante que aprender a ser. El tul en esta columna no es una referencia nostálgica. Es una reivindicación.

6.3 INCIDENCIA TÉCNICA DURANTE CONSTRUCCIÓN

Los primeros tornillos utilizados para encajar la estructura eran demasiado cortos. No sostenían. Fue necesario reemplazarlos por unidades de mayor longitud. El informe registra este hecho porque tiene resonancia con el proceso total. La contratista ha necesitado tiempo para encontrar los elementos correctos que la sostengan. La construcción de esta columna fue paralela a la construcción de sí misma.

7. OBSERVACIONES FINALES

La presente obra es un sistema de cinco elementos que se sostienen entre sí, sin tocarse, que coexisten en el mismo espacio sin fundirse, que han sido construidos con los mismos materiales base pero que son completamente distintos entre sí.

En ingeniería civil, una columna existe para transferir el peso de lo que está arriba hacia el suelo, distribuirlo, hacerlo soportable. Durante el período de vida documentado en este expediente, la contratista sostuvo cargas que no eran suyas para sostener: expectativas, moldes, versiones de sí misma construidas por otros. Este proceso fue, entre otras cosas, aprender a distinguir qué peso es propio y qué peso puede soltarse.

Sin embargo, el informe debe dejar constancia de un elemento estructural que, a la fecha de entrega de este documento, no ha sido construido. El techo.

Toda columna sostiene algo. Esa es su razón de ser, su función técnica más elemental. Una columna sin techo es una columna que todavía está esperando su carga. Es una estructura completa en sí misma, correctamente ejecutada, con sus materiales bien fraguados y sus aristas bien definidas, pero cuya función final permanece en suspenso. No por falla de diseño. Por honestidad de proceso.

El techo de esta casa no ha sido diseñado porque todavía no se sabe con certeza qué forma tendrá. No se sabe si será liviano o pesado, si será opaco o dejará pasar la luz, si cubrirá todo el sistema de columnas por igual o si se inclinará hacia alguna de ellas con más generosidad que hacia las otras.

Lo que sí puede consignarse en este informe es que las cinco columnas fueron construidas con esa espera en mente. Sus dimensiones, sus materiales, sus posiciones en planta no responden únicamente a lo que han sido las relaciones que representan, responden también a lo que esas relaciones podrían llegar a ser. Una columna bien construida no colapsa mientras espera. Aguanta.

La casa de cinco columnas no está terminada. Está en el punto exacto donde terminar y comenzar de nuevo son la misma cosa. El techo vendrá cuando la contratista sepa con la misma certeza con que supo que el cemento era el material correcto y que el tul tenía que moverse con el viento, qué quiere que esta estructura sostenga de ahora en adelante.

Hasta entonces, la obra permanece abierta al cielo. Y eso, en este caso, no es una deficiencia constructiva. Es el proyecto.

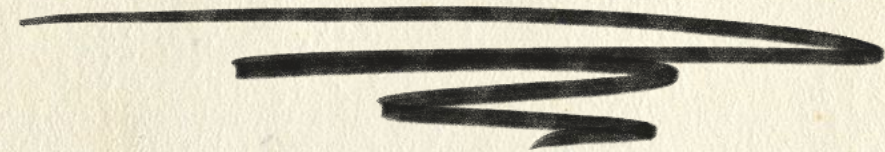
Sofía Tarazona Rodríguez

Ingeniera Civil y Artista

Bogotá, 2026

Capítulo 2

El diario de la artista



ORLAN

Para que la carne se vuelva palabra,
primero hay que aprender a desobedecer
el diseño. La sociedad nos entrega al
nacer una arquitectura prefabricada, un
contorno liso y complaciente que dicta
cómo debemos lucir, cómo debemos
movernos y qué silencios debemos guardar
para ser considerados "aceptables".

Nos educan para habitar un molde
estético y conductual, una partitura
donde la autenticidad se penaliza y la
sumisión se disfraza de gracia. Pero en el
panorama del arte contemporáneo, la
artista francesa ORLAN decidió que
su propio cuerpo no sería el templo de
los mandatos ajenos.



ORLAN es la creadora que transformó el tejido vivo, la piel y el hueso en su lienzo y su trinchera. A través de lo que bautizó como Carnal Art (Arte Carnal), se rebeló de manera radical contra lo que denomina "el pensamiento fabricado", esa red invisible tejida por la supremacía masculina, la religión y el racismo que pretende guiar los cuerpos hacia una simetría dócil.

Ella entendió que la belleza no es un valor inocente, sino una ideología dominante, una trampa cultural diseñada para que las mujeres actúen y se contemplen a través de los ojos del opresor, encajando en un libreto que mutila su diferencia.

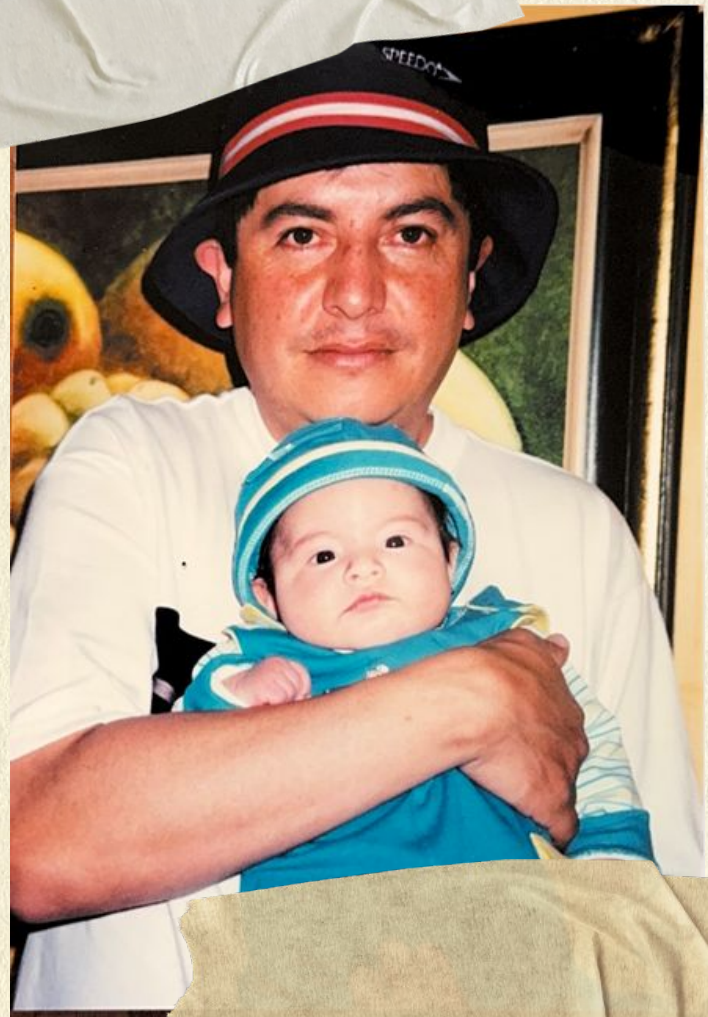
Su salida del molde fue una incisión quirúrgica transmitida al mundo. En la década de 1990, convirtió el quirófano en su taller de arte y las operaciones estéticas en performances místicas y profanas. Mientras permanecía despierta bajo anestesia local, leyendo textos filosóficos vestida con trajes de alta costura, desafió la lógica médica del cirujano. Ella no se operaba para aproximarse al ideal, sino para sabotearlo.

Al pedir los atributos de las mujeres de la mitología, la frente de la Mona Lisa, la barbilla de Venus, los pómulos implantados en las sienes como protuberancias alienígenas. ORLAN desfiguró el canon occidental. Se apropió de la violencia del bisturí para demostrar que su rostro no pertenecía a la herencia del espectador, sino a su propia soberanía.

Más tarde, su práctica expandió sus límites hacia la hibridación digital, mezclando sus facciones con máscaras africanas y esculturas mayas, rompiendo el molde eurocéntrico para declarar que la identidad nunca es una línea pura, sino un territorio mutante, un collage que respira.

ORLAN demuestra que el dolor del desprendimiento es necesario cuando el molde aprieta. Su obra es un manifiesto vivo ya

que no estamos obligadas a ser una obra terminada por los ojos de la familia, el género o el Estado. Al hacer su propia carne y colgar sus transformaciones en los muros del museo, ORLAN demostró que la única forma de ser verdaderamente libres es tomar el control de nuestra propia estructura, desarmar la ideología que nos deforma y empezar a esculpírnos, por fin, bajo nuestras propias reglas.

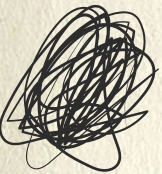


Familia de alquiler



En los días que estuve revisando las imágenes que documentaban celebraciones, viajes y dinámicas cotidianas, surgía una contradicción evidente entre la aparente armonía de las capturas y la desconexión real de los sujetos. Fue el visionado de la película *Familia de alquiler*, de la directora Hikari, lo que estructuró de manera definitiva mis reflexiones previas a la construcción tridimensional.

La película expone la realidad de una industria en Tokio dedicada al alquiler de personas para interpretar roles biográficos específicos: padres, hijos, acompañantes. Este concepto operó como un marco que me permitió reinterpretar mi propio álbum familiar.



Al contrastar la ficción cinematográfica con mi archivo, comprendí que la dinámica en mi hogar funcionaba bajo una lógica similar de suplantación y cumplimiento de roles preestablecidos. Las fotografías dejaron de ser registros de memoria espontánea para revelarse como la documentación de una puesta en escena institucionalizada.

En la película, el protagonista experimenta una crisis de identidad al mimetizarse con los personajes que interpreta por contrato.

En mi caso, identifiqué que durante años asumí conductas y decisiones profesionales (como estudiar ingeniería civil) para cumplir con las expectativas del sistema familiar y evitar el conflicto. La máscara de la "hija funcional" anuló temporalmente mi propia voz, generando las crisis de ansiedad y depresión que equivalen al colapso del

sistema cuando la actuación se vuelve insostenible. Las imágenes del archivo muestran una insistencia en la sonrisa y el encuadre correcto, ocultando el aislamiento de los miembros de la familia: la simulación es válida mientras el exterior la valide.

Comprender que mi historia familiar compartía las mecánicas de una agencia de acompañantes me llevó a la necesidad de la tridimensionalidad.



Demian (Hermann Hesse)

La literatura de Hesse operó como un modelo de interpretación psicológica sobre mi propio álbum familiar. Al revisar el archivo bajo la teoría de los "dos mundos" expuesta en el libro, comprendí que las fotografías no registraban la realidad espontánea de los vínculos, sino la documentación metódica de lo que el autor define como el "mundo luminoso": un territorio ordenado, limpio,

correcto y sancionado por la norma. El mandato de estudiar ingeniería civil, asumir el rol de la hija funcional y mimetizarme en conductas diseñadas para no incomodar correspondían a este espacio de luz artificial, cuyo fin último era sostener la estabilidad del diseño original de la casa.

En la novela, el colapso de Sinclair ocurre al descubrir que el orden oficial de su hogar depende de la negación de un "segundo mundo" que habita en la sombra (el de las zonas grises), el aislamiento, la imperfección y el conflicto. Mis diarios evidenciaron esa misma fractura. El archivo fotográfico operaba como un mecanismo de control visual donde la sonrisa obligada funcionaba como el filtro que ocultaba la soledad de los miembros de la familia, quienes en realidad existían

cada uno por su lado.

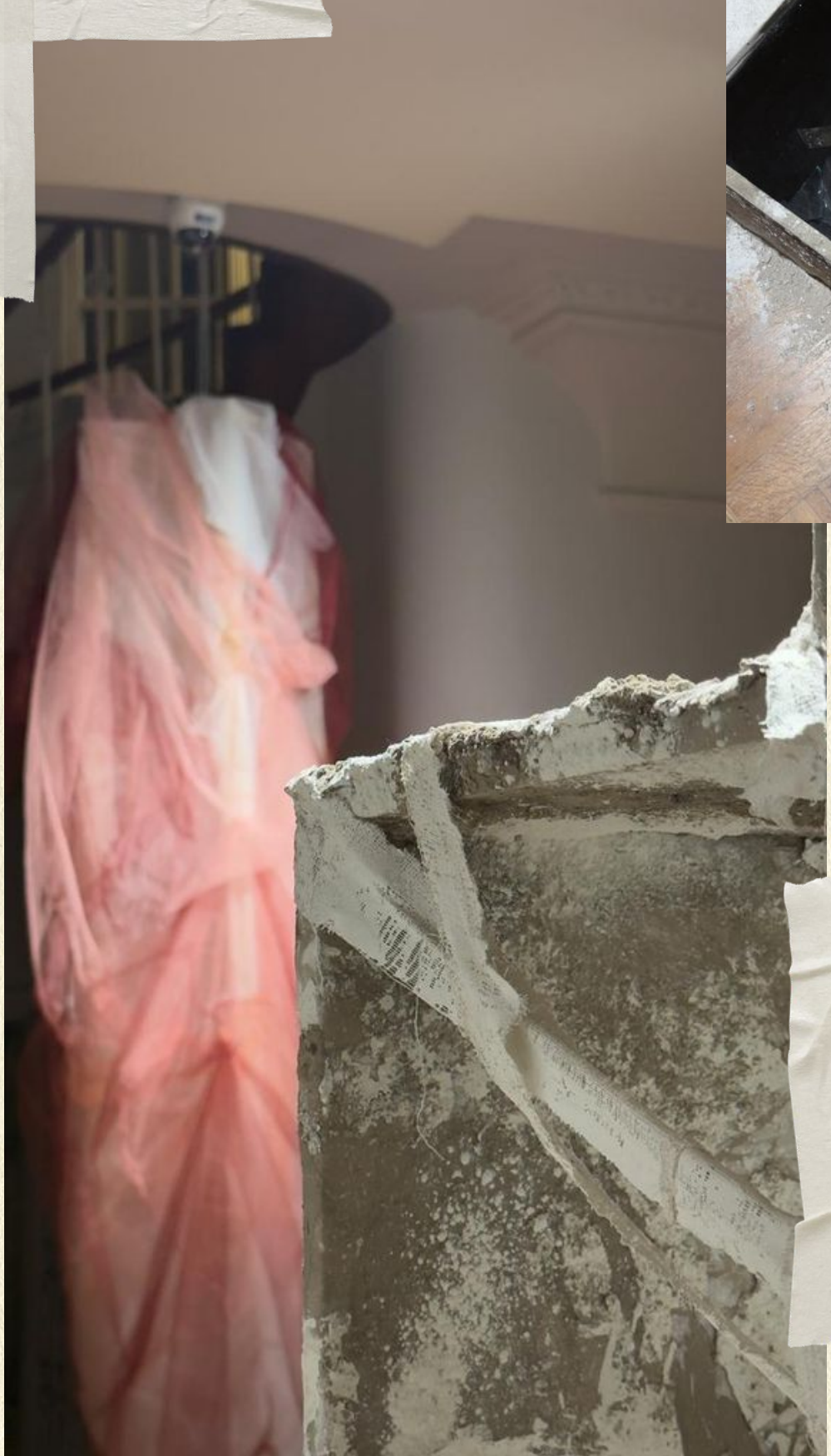
La lectura de Demian me permitió entender que lo que mi entorno catalogaba como "el camino correcto" constituía en realidad una mutilación de mi autonomía. La exigencia implícita de no "estorbar" y de cumplir expectativas ajenas generaba una tensión intolerable entre lo que sentía y lo que debía ejecutar.

El colapso de mi salud mental no fue un fallo del sistema, sino el indicador de que la máscara de la perfección institucionalizada se había vuelto biológicamente insostenible. El concepto del huevo que debe romperse para que el individuo pueda nacer modificó el estatus de mi archivo. Las imágenes dejaron de ser testimonios del pasado para convertirse en la representación del cascarón rígido que debía fracturarse.

Bajo esta luz, reinterpreté la salida de mi hermana Johanna hacia Chile no como un abandono, sino como su propio acto de ruptura del molde.

Este análisis preliminar demostró que el soporte bidimensional del archivo fotográfico y el texto ya no eran suficientes para contener la magnitud del problema. La comprensión de que mi historia familiar estaba atrapada en la rigidez de un mandato moral y geométrico me llevó a la necesidad de la tridimensionalidad. ♡





2001: A Space Odyssey

Hay imágenes que no se buscan. Que llegan cuando uno ya lleva suficiente tiempo mirando hacia adentro y de repente, sin aviso, la pantalla se convierte en un espejo.

Eso fue 2001: A Space Odyssey para mí.

Cuando el Monolito apareció en la pantalla, negro, perfecto, hermético, inmóvil, no pensé en filosofía ni en cine.

Pensé en la columna de mi padre. Esa presencia vertical que obliga a mirar hacia arriba, que genera dimensiones distintas según desde dónde se mire pero que en todas sus lecturas transmite lo mismo: la certeza inamovible de algo que no va a cambiar de lugar. Kubrick usa el Monolito para representar una fuerza que dicta las leyes sin explicarlas, que transforma sin pedir permiso, que existe con la convicción absoluta de su propia verdad.

Eso es lo que construí sin saber que lo estaba construyendo.

Mis primeras cuatro columnas son monolitos. Son el cuerpo físico de las fuerzas que me formaron, de los roles repartidos sin que nadie los eligiera conscientemente, de los vínculos que abrazan reteniendo, que se desmoronan en fragmentos, que se dividen en dos caras para sobrevivir al diseño original.

Las construí de cemento porque el cemento era el único material honesto para hablar de algo que se presentó a sí mismo como ~~el~~ inamovible.

Pero la quinta no podía serlo.

HAL 9000 entró en crisis porque se le exigía la perfección de un algoritmo mientras se le obligaba a sostener una mentira. Dos instrucciones contradictorias habitando el mismo sistema hasta que el sistema colapsó.

Yo conozco esa fractura desde adentro. La depresión y la ansiedad no llegaron de la nada. Llegaron porque en el fondo sabía lo que quería y no era capaz de decirlo. Porque estudié lo que debía estudiarse. ejecuté el guion correcto. aprendí a sonreír en los momentos exactos. y todo ese tiempo había una distancia creciendo entre lo que mi corazón quería y lo que mis manos hacían.

Ver a HAL desconectarse fue ver algo que ya había vivido. Las tarjetas de memoria removidas una a una. La voz que se ralentiza. La programación que se apaga hasta que solo queda la canción original. la primera. la que existía antes de que alguien le enseñara a ser una máquina perfecta. Eso fueron las semanas en el taller. el diario privado donde los pensamientos podían existir sin tener que justificarse para nadie.

Fue una desconexión manual. Tuve que apagar las voces heredadas para escuchar la vibración original de una niña que bailaba libre antes de aprender a encajar.

Pero fue el final de la película el que completó lo que yo no sabía que me faltaba.

Dave Bowman envejece atrapado en una habitación de corte clásico. Un decorado perfecto del pasado, una escenografía de lo correcto, un molde.

Y dentro de ese molde envejece, se desintegra, muere. Para renacer. No como máquina, ni como ingeniera, ni como la persona sin fisuras que el sistema necesitaba. Renace como el Star Child: un feto de luz pura, suspendido en el vacío, flotando libre de la gravedad y de todo mandato terrestre.

Cuando vi esa imagen entendí, por primera vez con total claridad, por qué mi columna no podía tocar el suelo.

El suelo es el territorio del cemento. Es el lugar donde se anclan las expectativas, donde se asienta el peso de lo que se supone que hay que sostener. Mi columna no pertenece ahí. Tenía que estar colgada porque está en tránsito, porque todavía no ha decidido del todo dónde quedarse, porque aprender a existir fuera del molde no es un destino sino un movimiento continuo.

El tul blanco, salmón y vinotinto que se mueve con el viento cerca de la salida no es una columna incompleta. Es el Star Child habitando el espacio del museo. Es materia que ha soltado el lastre para aprender, de una vez por todas, a respirar.

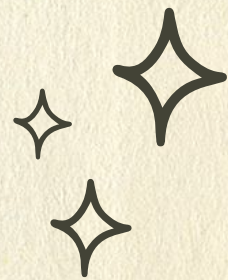
Lo que 2001 le dio a esta obra no fue una referencia ni una cita visual. Le dio la imagen que le faltaba.

Yo sabía que las primeras cuatro columnas
hablaban de fuerzas externas, de estructuras
que otros construyeron y que yo aprendí a
habitar y a cargar. Pero no terminaba de
entender qué era exactamente lo que mi
columna proponía frente a ellas. No era solo
ligereza en contraste con el peso. No era
solo movimiento en contraste con la rigidez.
Era algo más radical, era un renacimiento.

La película me mostró que la estructura existe
para ser superada. Que el molde puede
conservarse en la memoria de la forma sin
necesitar llenarse de cemento para existir. Que
hay una manera de reconocer todo lo que te
formó y aun así transformarse en algo que
ninguna de esas fuerzas pudo prever.



Mi instalación siempre fue el retrato de los
vínculos que me construyeron. Pero 2001
me reveló que también es el escenario de mi
propio nacimiento, el instante exacto en que
una columna de aristas y tul decide soltar
la gravedad, flotar cerca de la salida, moverse
con el viento, y descubrir que eso,
precisamente eso, también es una forma de
sostenerse.





La Fragilidad del Mundo de Joan-Carles Mèlich

Habia algo que las columnas sabian antes que yo.

Las construí sin tener el lenguaje para explicarlas del todo. Sabia lo que sentia, sabia lo que queria decir, pero entre el sentir y el nombrar habia una distancia que ninguna palabra mia alcanzaba a cruzar. Por eso llegué a los materiales.

El cemento, el tub, el yeso, el óxido de hierro. Los dejé hablar cuando yo no podia.

Entonces llegó La Fragilidad del Mundo de Joan-Carles Mèlich, y el lenguaje apareció. No como una explicación de lo que ya estaba hecho, sino como el reconocimiento de algo que habia estado presente todo el tiempo sin que yo supiera nombrarlo.

Melich dice que la tradición filosófica de Occidente ha operado siempre desde una lógica binaria: lo correcto y lo incorrecto, el orden y el caos, lo humano y lo que no alcanza ese umbral. Una lógica que define, que fija, que cierra. Y que todo lo que no encaja en esa definición queda afuera como resto, silenciado, disponible para ser eliminado con tranquilidad de conciencia.

Yo crecí dentro de esa lógica sin saber que tenía nombre. El molde que heredé

operaba exactamente así: en pares, en extremos, sin zonas intermedias. Lo que se debe estudiar y lo que no. Lo que se puede ser y lo que debe tenerse en silencio. La hija que encaja y el resto que sobra. Durante años fui ese resto sin que nadie lo dijera en voz alta, porque el molde no necesita palabras para funcionar. Se hereda como una gramática, se aprende como una postura, se vuelve tan propio que en algún momento deje de saber que era ajeno.

Las columnas nacieron de ahí. De la necesidad de hacer visible esa arquitectura invisible que nadie eligió conscientemente pero que todos habitamos.

Pero me faltaba algo. Me faltaba saber por qué mi columna tenía que ser diferente a todas las demás.

Melich propone lo que llama una razón desvalida. No una razón débil, sino una que ha renunciado a la pretensión de solidez definitiva. Una razón encarnada, que duda, que titubea, que no ha superado la provisionalidad porque superarla es imposible. Una razón que necesita la metáfora para sobrevivir porque hay verdades que el concepto no puede sostener sin aplastarlas.

Cuando lei eso entendí por qué el tul. No fue una decisión puramente estética ni puramente conceptual. Fue la única respuesta honesta a la pregunta de qué forma debía tener mi columna. Las otras podían ser cemento porque representaban fuerzas que se habían presentado a sí mismas como definitivas, como verdades inamovibles. La mía tenía que ser lo que soy en este momento: algo que conserva la forma pero ha soltado el peso, algo que existe en

sus límites y no en su interior. La razón desvalida no es una razón que ha fracasado en volverse sólida. Es una razón que ha entendido que la solidez era siempre una mentira bien construida.

Mi columna es eso. Una estructura que aprendió que no necesita llenarse para sostenerse.

Hay un momento en el capítulo 2 que lo cambió todo. Melich habla de la angustia, no como tristeza ni como miedo a algo concreto, sino como la sensación de quedar de repente fuera del hogar. Usa la palabra alemana unheimlich: el mundo que se suponía que era tuyo deja de ser habitable. No porque algo haya ocurrido, sino porque en algún punto te das cuenta de que el hogar que te construyeron tenía bordes que cortaban, y que tú llevabas años sangrando

sin nombrarlo.

Eso es lo que sentí durante mucho tiempo sin poder decirlo. Habitar un espacio que no había sido construido para lo que yo era. Encajar en el molde y sentir los bordes. Sonreír en las fotos y al mismo tiempo hundirse, porque la depresión es exactamente eso, una fractura entre lo que se muestra y lo que aplasta, entre la superficie y lo que la superficie oculta.

Y las columnas hablan de eso. De las grietas cubiertas con más cemento que aún se notan. De la columna acostada que ya no sostiene hacia arriba pero sigue existiendo. De los espejos rotos que reflejan algo reconocible pero fracturado. De la distancia entre ellas, que no necesita explicación porque ya es, en sí misma, todo lo que hay que decir.

Melich le dio a esta obra el permiso de existir en la provisionalidad sin que eso sea una falla. El permiso de hablar desde la fragilidad sin que eso sea una debilidad. El permiso de construir algo que no resuelve, que no cierra, porque la vida que intenta decir tampoco lo hace.

Luego llegó el capítulo 3.

Melich define un sistema simbólico como un orden estricto y coherente que ofrece seguridad y sentido a cambio de clasificar el mundo: de decidir qué encaja y qué no, de establecer, sin que nadie lo diga en voz alta, lo que es normal y lo que sobra. Y lo más importante, ese orden no se siente como una imposición. Se siente como la naturaleza de las cosas.

Eso fue el molde. No hubo un decreto, ni una conversación, ni un momento exacto en que todo se decidió. El molde operó a través de gestos repetidos, de expectativas acumuladas, de un lenguaje cotidiano que nadie eligió conscientemente pero todos reproducimos. La hija correcta. La profesional exitosa. La persona sin fisuras. No era un orden. Era simplemente la manera en que las cosas eran.

Hasta que construí cinco columnas y me di cuenta de que no.

Las columnas son ese sistema hecho materia. Cada una tiene el peso exacto que tuvo sobre mí la lógica que representaba. La primera mide dos metros y no puede abarcarse desde ningún ángulo, porque así es una figura que cree que su camino es el único que lleva a algún lugar.

La tercera tiene grietas cubiertas con más cemento que aún se notan, porque así es el amor que también carga el peso del sistema que habita. La segunda se deshace y está acostada, porque así es una relación que perdió cohesión sin un momento exacto en que todo se cayó. La cuarta tiene dos caras, porque así es quien aprendió a moverse entre dos mundos sin que el sistema lo notara.

Y la propia. Hecha de aristas y tub. Sin cemento. Sin superficies cerradas. La única columna del espacio que ha renunciado a reproducir la lógica del sistema.

Melich describe también el mecanismo más cruel del sistema, siempre produce un resto. Para funcionar, todo sistema necesita excluir algo. Necesita decidir qué pertenece y qué sobra. Y ese resto no se elimina con violencia visible. Se silencia. Se le enseña a

ocupar menos espacio, a tener vergüenza, a pedir perdón por existir de la manera en que existe.

Yo fui ese resto durante mucho tiempo. La artista que no debía ser artista. La persona con trastornos mentales que debía tenerlos en silencio. La que preguntaba cuando no se le había dado permiso para preguntar. Nadie me lo dijo. No hacía falta. El sistema tiene su propia gramática y yo la aprendí

Tan bien que en algún momento empecé a aplicármela yo misma, antes de que nadie más tuviera que hacerlo.

Las columnas no son una acusación. Son el gesto contrario al silencio. Son la decisión de hacer visible el mecanismo, de mostrar los bordes que cortan. No para destruir lo que representan, sino para dejar de cargar ese peso sin nombrarlo.

Melich habla del sistema que combate la incertidumbre a través de la velocidad y la ligereza: todo rápido, todo sin duración, todo consumible. Y dice que esa ligereza no es inocente, es la estrategia para evitar que la gente se detenga a preguntarse demasiado. Mi proceso fue exactamente lo contrario. Semanas sentada frente a las fotos sin hacer nada más que mirar. Un diario donde los pensamientos podían existir sin justificarse para nadie.

La construcción lenta y física de estructuras que pesan, que cuestan, que no pueden consumirse en un instante. Mi obra es densa en un mundo que premia la ligereza. Y esa densidad, entendí después de leer a Melich, no es un defecto de la obra. Es su posición.

El capítulo cierra con una imagen que no pude soltar. Platón expulsa a los poetas de la ciudad porque su presencia introduce el

placer y el dolor donde deberían reinar la ley y la razón. Melich invierte eso completamente, las sombras no son el error, son la condición de la existencia. Expulsar a los poetas es expulsar a quienes tienen el único lenguaje posible para hablar de la fragilidad y la ambigüedad.

Yo fui expulsada de la ciudad ordenada
mucho antes de saber que lo era. Ser
ingeniera era habitar el centro. Ser artista
era quedarse en las sombras. Y durante
años intenté hacer ambas cosas a la vez,
disculpándome por una mientras ejercía la
otra, sin saber que la tensión entre las dos
no era un problema para resolver sino la
materia misma de lo que tenía que decir.

El cemento es mi formación técnica. El
tal es lo que el sistema quería que callara.

Mi obra existe en el lugar donde los dos
se encuentran. En las grietas entre lo que
se supone que debo ser y lo que realmente
soy. En el espacio que Platon quería dejar
vacío y que Melich dice que es el único
espacio verdaderamente habitable.

No salí de la caverna hacia la luz.

Me quedé en las sombras y aprendí a
construir dentro de ellas.

Eso son las cinco columnas.

