

ERASE

Justo Pastor Mellado

En las notas que me presentó Michelle Letelier sobre su trabajo hay unas palabras que fijan aún más que tengo por su trabajo. Desde hace unos dos o tres años sigo la evolución de su investigación de campo. Las palabras a las que me refiero provienen del léxico industrial: “tortas de material estéril”, “depósito”, “proceso de extracción”. Y cuando hablo de investigación de campo asocio esta situación a mi descubrimiento, en los años 80, de un material documental que fuera publicado a inicios de los 70’s, pero que no había adquirido la menor importancia entre la gente que se ocupa del arte. Se trata de las primeras fotografías realizadas en el Norte Grande por William Oliver, a mediados del siglo XIX. La idea que tuve entonces respecto de la introducción de la fotografía en Chile fue que ésta coincidía con el comienzo de la gran acometida tecnológica de las industrias extractivas. En definitiva, tanto la fotografía como la industria del salitre eran dos tecnologías de excavación. Por esta razón, si la primera incursión de William Oliver, fotógrafo, pero además, ingeniero de minas, significó medir la intensidad, pero sobre todo, la dimensión de la intervención tecnológica, en fotos en las que los operarios eran nada más que un patrón de referencia para señalar el tamaño de la maquinaria, la campaña de restitución que emprende Michelle Letelier, como artista visual que reside durante una década en un campamento minero emblemático adquiere valor de síntoma, no solo para señalar su posición en un espacio de producción de obra sino también para indicar la extensión de un modelo de encubrimiento específico y sus efectos en lo que se ha denominado “deseo de casa” del arte chileno.

El proyecto de Michelle Letelier se titula ERASE y proviene de una ácida consideración sobre el doble sentido de la palabra. Por un lado se puede entender como el comienzo de una fórmula canónica en los relatos: “érase una vez”. Por otro lado, remite al inglés “borrar”. Justamente, su trabajo se concentró en la “borradura” de un lugar familiar en el que se instaló la posibilidad de pronunciar la frase “érase una vez”. La fábula puesta en función nos obliga a preguntarnos por las condiciones de habitabilidad de un campamento. Probablemente, el campo del arte, en Chile, no sobrepasa la fase del campamento, como modelo de concentración institucional. Es decir, lo que no alcanza a constituirse en ciudad del arte. Más aún, cuando el modelo referencial del campamento se ve afectado en su materialidad por una decisión que pone en juego su permanencia. Las “tortas de material estéril” cubrirán las instalaciones urbanas. Los trabajadores han sido trasladados. Las instalaciones básicas, como viviendas y hospital, ya están siendo cubiertos por toneladas de material. Michelle Letelier ha hecho del registro de encubrimiento un trabajo ejemplar. Los estudios de arte le proporcionaron las herramientas que le permitirían regresar para intervenir la memoria de una ocupación, no para documentar un desplazamiento.

Es en este marco que Michelle Letelier realizó varias “campanas” de registro, de intervención, y, de “registro de intervención”. En el entendido que el registro ya constituye una primera intervención que modifica las condiciones de percepción estable de una memoria urbana precarizada por el alcance estratégico de un dispositivo de producción. Pero la perversidad del proceso de registro se verifica en el hecho de que la monumentalidad de la operación de sepultación de un campamento pone en movimiento unas fuerzas desconsideradamente monumentales frente a lo que, desde el espacio artístico chileno es posible concebir como “intervención del paisaje”. Es lo que se puede apreciar cuando toneladas de material estéril cubren la edificación del hospital, para posteriormente, proseguir con el encubrimiento de las casas de los operarios. Es en una de esas casas, la que fuera su casa familiar en el campamento, la casa signada con el número 47, la que Michelle Letelier “invade” para realizar el rito de despedida, mediante una “performance” en la que su cuerpo valida su presencia nada más para reflejar la sombra sobre el muro de un espacio completamente vacío y oscurecido por láminas de calamina que han sido instaladas para bloquear el acceso a la vivienda de visitantes inoportunos. La presencia de la propia artista deviene inoportuna, puesto que su verificación sanciona el registro de la retirada institucional de la empresa. Ella debía registrar su “última vez” en la escena desmantelada de la que fuera su vivienda con el propósito de “recoger” el último aliento del espíritu del lugar. Para ello debía marcar mediante signos gráficos que denotan la “culpabilidad” del “pueblo elegido”. Al final de una historia de producción, la culpabilidad se aloja en la posibilidad de convertir eso en residuos de “conciencia laboral”. La memoria de la casa Es lo único que puede resistir al encubrimiento, y en tal medida, el segundo acto de registro consiste en realizar el inventario de los artefactos domésticos, en su estado de inutilidad máxima: jaboneras, lavaplatos, grifos, interruptores, etc. Es decir, artefactos que denotaban el funcionamiento de flujos. Hoy, objetos secos. Condenados al encubrimiento total. Descontinuados en su función de reproducción de la habilitación básica. Y finalmente, Michelle Letelier convierte la casa en un mirador. Puesto que el cierre de calaminas produce el efecto de irregulares celosías a través de las que resulta posible fragmentar la mirada sobre el entorno, desde el vacío de una vivienda sellada, como si fuese un fortín, un dispositivo de vigilancia que ya no sirve para resguardar nada, porque no hay nada ya que resguardar, solo la memoria diferida de la espectralidad.