

LEPPE O LA CARNE DE LA TRANSFORMACIÓN*

María Elena Muñoz

El momento al fin llega. La mayoría de los presentes en la inauguración del tercer período de la exposición "Chile, 100 años de Artes Visuales", no había tenido la oportunidad de presenciar las legendarias performances que Carlos Leppe realizó hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, algunas en Chile, otras en el mundo. Ser testigos de su cuerpo intervenido, mutado y significativo, era la expectativa compartida que tensaba el ambiente.

De pronto, en medio de un gran despliegue físico y mediático, un modesto taxi se detiene a la entrada del Museo. Emerge de él un personaje, la encarnación de un mendigo errante, ciego tal vez, que carga con sus excesos, sus tesoros y sus harapos. Es Leppe, con su voluminosa figura, representándose como despojo humano. Desde el vehículo de alquiler se oye un bolero, y el pesado y humillado cuerpo se hinca para avanzar de rodillas, dificultosamente hacia la puerta del edificio, al tiempo que con voz quejumbrosa comienza a gritar: ¡la gruta, la gruta!

*Performance: "Los zapatos de Leppe" Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Octubre 2000.

Con evidente dificultad, el personaje logra ascender por las gradas sin descuidar el acarreo de su vieja maleta, amarrada con huinchas y cordeles para asegurar su contenido. De su cuello cuelga una ramita de ruda (por protección, dice la creencia popular) y una pequeña pizarra, donde sobre el fondo negro se lee escrito con tiza y letra infantil manuscrita, la frase: "Yo soy mi padre"¹. A medida que sube penosamente las escalinatas del solemne edificio, Leppe solloza, se queja, pero como buen penitente que se acerca al santuario, mantiene viva la esperanza del milagro. Al fin hace su ingreso. Grita aún más fuerte: ¡la gruta!, ¡la gruta! Se desplaza arrastrándose por una sala donde cuelgan pinturas de selectos artistas chilenos. Gime...como era de esperar.

Su peregrinaje se detiene junto al gran montículo de pelos que constituye el centro de la instalación que lo representa en la muestra. Es un cerro, un cúmulo piloso coronado por una réplica en yeso de la Virgen del Cerro San Cristóbal. En ese momento, se empieza a escuchar una grabación con la voz de su madre. Ella relata, lastimeramente, su experiencia de abandono. Habla de su sufrimiento, de su sacrificio. El harapiento personaje se sienta a los pies del cerro de la Virgen y oye a su madre ausente. Se escucha gritar: ¡mamá!, ¡mamá! Lloro, gime, otra vez. Luego, se serena.

¹ El recurso bien parece ser un préstamo magritteano. En la obra del pintor belga "Los dos misterios" (1966) aparece una pizarra escolar que cita a su propia obra anterior "La traición de las imágenes" (1928), más conocida por la leyenda inscrita que dice "Esto no es una pipa". De ser así, la frase afirmativa "Yo soy mi padre" estaría también operando como juego lingüístico, donde lo que se busca es la generación de una ambigüedad, a partir de la negación implícita en la frase.

El hijo de la costurera² se afana en desatar el embalaje de su maleta. Bebe de una botella, luego, se rocía la cara con agua. Comienza a sacar objetos; una flor artificial, una bobina de hilo. La madre cuenta acerca del primer cumpleaños de Carlitos. Describe su estrecha relación filial. El hijo sigue extrayendo cosas de su comprimido equipaje; ramitas, palos, un mirlo disecado, figuras de yeso. “El suicidio no conduce a nada”, se oye decir a la madre muerta. Leppe saca un espejo, se contempla en él con curiosidad.

“El nació el 9 de Octubre de 1952, diez para las siete de la mañana”. Mientras su madre relata las dificultades del parto y lo indecible de su sufrimiento, Leppe desempaca unos zapatos, esmeradamente envueltos en papel de diario. Grita: “yo voy a encontrar a Ramírez!”. Luego, desempaqueta algo que parece ser un trozo de vasija de terracota, tal vez una auténtica reliquia precolombina. Toma otro paquete y empieza a gritar: ¡caca!, ¡caca! Extrae el excremento de su envoltorio plástico, lo pone en el hueco de la vasija, le agrega agua para hacer la masa más dúctil, más plástica. Espolvorea sobre la mezcla un polvo blanco. Entonces, se pone el pedazo de vasija invertido, el cual cala sobre su cabeza como un *kippah*³. Sobre éste esparce la caca. Saca un objeto envuelto en un trapo: un falo de cerámica, fragmento de un huaco precolombino. Lo

² La madre de Carlos Leppe, señora Catalina Arroyo, ejerció entre otras opciones para ganarse la vida, el oficio de costurera.

³ Toca ceremonial con que los judíos se cubren la cabeza en lugares sagrados o dondequiera que suponga la presencia de Dios.

coloca sobre la vasija; la caca actúa como pegamento. Así aperado, y con actitud reposada, mastica ruda y borra la leyenda escrita con tiza sobre la pizarra: El ritual ha vuelto innecesaria la ilusión del lenguaje. Vuelve a gritar : ¡la gruta!

“Mis zapatos son como dos pequeños ataúdes, diría Nicanor Parra”. ¡Caca, caca, caca! Aúlla como un animal salvaje y solitario mirando hacia el gran cerro de pelos. Se acuesta boca abajo. “Dicen que el amor acorta la distancia”. Ella, la pobre madre, no lo cree. Alguien le saca el aparato de la cabeza. Otro le quita la pizarra con el borrón, entre varios lo voltean y comienzan a arrastrarlo de los brazos hacia la salida del Museo. Lo introducen en el mismo viejo taxi. Se va.

En el contexto de la parcializada muestra de los últimos veinticinco años de arte chileno, Leppe hizo una pretenciosa y comprensiva cita de su trabajo. Pero, en el re-actuar su vida y sus propias performances, de paso puso en escena la historia social, la historia de las creencias, la historia de la institucionalidad, la historia del arte, del psicoanálisis, la historia de Chile.

Para urdir estas historias, Leppe se hace personaje, se hace ilusión. Carne que encarna. Transformista que al ponerse la máscara, al esconderse tras el disfraz y al desplegar sus preciadas pertenencias, se potencia como material revelador de sentidos. Su caracterización y el arsenal de objetos acarreados, el Museo, la voz en off, las citas, los gestos, son todos elementos de representación, que articulan la ilusión que Leppe hace de sí mismo. La idea del cuerpo, del propio, como ilusión ha sido la clave central del trabajo performático de

Leppe.⁴ También sus previas acciones y montajes objetuales, son convertidos en materia prima de una nueva operación de representación; en el camino recorrido, los objetos y otras hierbas han perdido largamente su condición originaria, dada en el reino de la necesidad, para transmutarse en elementos de articulación simbólica.

La complejidad de elementos que Leppe pone en juego confronta cualquier facilismo efectista que pudiera ser supuesto. La mayor parte de ellos son parte de su inventario personal y han intervenido en previas performances e instalaciones. La narración que hace la madre —sufriente y casta— era la misma que en 1980 fue emitida por un monitor de televisión en el montaje de la Galería Sur, Sala de Espera; el cuervo es una recurrencia en su obra tanto como objeto real o como representación pictórica. La maleta fue pieza clave en la performance *La Escuela*, realizada en Perú en 1982, y en la instalación *La casa de Troya* montada en Madrid en 1987, con ocasión del evento “Chile Vive”. Los lentes de ciego también llevaba en la citada performance en Perú y en la acción *Siete acuarelas*, realizada también en Madrid el año 1987.

El cerro de pelos con la Virgen del San Cristóbal

⁴ En la acción realizada en 1980, Sala de Espera, Leppe explota esta idea al presentarse todo cubierto por una carcasa de yeso (del cuello hasta los pies) que metaforiza la concepción de cuerpo-carcelario (cuerpo, cárcel del alma) un cuerpo que encarna la negación; supone que existe un yo oculto, que el cuerpo impide ver. El propio cuerpo se expuso entonces, como entidad engañosa, ocultadora del verdadero ser, el cual sólo empezó a develarse cuando la matriz de yeso se perforó en las zonas de pechos y vientre, haciendo efectivo el simulacro de “dar a luz” a la verdadera identidad sexual.

en la cima se encontraba entre el conjunto de objetos de *La casa de Troya*, y formaba parte del imaginario que Leppe le dedicó a su madre en el montaje *Cegado por el Oro* (Galería T. Andreu, 1998) donde una serie de otros elementos y articulaciones citaban su presencia (instrumentos de costura, preferentemente). El falo precolombino que coronaba la cabeza de Leppe, en el acto en que encuentra simbólicamente a su padre, también circulaba en aquel montaje.

Los zapatos descalzados, esos pequeños ataúdes, fueron los recipientes donde Leppe mezcló una infusión de pigmentos de acuarela que bebía y luego escupía estrepitosamente sobre un lavatorio en la citada performance *Siete acuarelas*. Aquel colorido vómito era vertido en un recipiente en el cual Leppe engujaba unas gasas con las que luego vendaba sus piernas.

Con todo, algunas preguntas parecen pertinentes. ¿Qué significa que Leppe muestre un trabajo, el que, aunque desconocido por muchos, igual se inscribe dentro de lo ya visto? ¿Qué significa hacer hoy una performance cuando el género, por así decirlo, ya ha sido acogido por la institución y salvo para algunas narices muy sensibles, ya no tiene el efecto de choque que en principio tuvo?, ¿por qué se supone que el efecto de choque, el escándalo es el único criterio de valor que se le puede aplicar?

Tal vez ocurre hoy con la performance, algo parecido a lo que en su momento ocurrió con la pintura: se la dio por superada. La idea de progreso en el arte instalada por la vanguardia histórica e

históricamente continuada por la neo-vanguardia, todavía pesa en nuestras conciencias, aunque la posmocultura nos machaque la idea de que hoy todo es posible.

Sin duda, la performance no puede hoy fundarse como una mera estrategia subversiva contra el sistema, la institucionalidad o las convenciones artísticas. Tal base es la que no admite ya más insistencia. Ojalá, ninguna experiencia performática pecara de tal ingenuidad, especialmente hoy en día, cuando el fuera de contexto es un lugar cada vez más difícil de hallar. El trabajo de Leppe, fue profundamente subversivo durante los setenta. Ya no, naturalmente. Y, si es que algo le queda de provocador, fundamentar su interés en la facultad provocativa sería, más que reducirlo, condenarlo. La performance "Los zapatos de Leppe" no encuentra justificación en la simple pataleta; es una apuesta en extremo compleja, donde la trama de significados y de instrumentos de representación constituye un trabajo de recolección muy preciso y de elaboración muy cuidada, que nada tiene que ver con el berrinche.

Como lo demostró en su montaje *Cegado por el oro*, a Leppe no lo anima invalidar la representación ni sus mecanismos; por el contrario, sobrecarga sus posibilidades, no escatimando medios ni soportes. Dejando atrás el problema sobre la pertinencia y vigencia de uno u otros elementos significantes, lo que él hace es aprovecharlos todos. Y es que Leppe opera como un alquimista. Como *El Mago*, manipula los elementos y los recursos para crear otros nuevos. Es el transformador que sabe combinar los medios, los materiales, la historia, el mito, la

biografía, los objetos, los símbolos, los ruidos y su propio cuerpo. Su obra vive y se potencia en la certera mezcla, la cuidada articulación, la exacta combinación de materias orgánicas, de artefactos culturales, de las citas a sus previas acciones, de las citas a otros artistas, todos los cuales son los elementos e instrumentos de su proposición: creación que es transmutación, generada a partir de lo ya existente.

El Mago, primer arcano del Tarot, tiene por misión ser un intermediario entre la tierra y el cielo; su función primordial es materializar en la tierra las fuerzas del cosmos. El sombrero que corona su cabeza actúa como una antena que le permite conectarse con el infinito, al mismo tiempo que sus pies se apoyan firmemente en el suelo: es un canal de energía. En el acto final de su representación, Leppe se corona también con un sombrero, claro que aquí las uniones cósmicas son evocadas por el relato biográfico y su historia de filiación; el recipiente cerámico (madre) se une al falo que apunta al cielo (padre) por medio de la caca del hijo.

El interés de su presentación no pasa por la originalidad del asunto, tampoco por la de los medios, sino por la notable cantidad de sugerencias que la combinación de sus significantes convoca. El dato biográfico —narcisista, si se quiere— es sólo una de estas sugerencias. Las claves de su trabajo apuntan también en otras muchas direcciones: la historia del arte, el lugar del arte chileno, el papel de su institucionalidad; el estigma social del huacho y su sitio en nuestra cultura, el problema de la marginalidad social; la religiosidad

popular —y también, la otra—. En otro orden, la referencia a culturas originarias, la relación de éstas con la materia, la mezcla de la tierra y la materia fecal en la acción de moldear y purificar. Su transformación con el agua, con el fuego. El balbuceo, el gemido, el llanto, el aullido: todo lo que precede al lenguaje articulado. Santiago, sus anónimos habitantes, el taxi, el cerro que toca el cielo, su blanca matriarca...

En su performance, Leppe trabaja con la materia orgánica, con la materia social, con la materia arquetípica, con la materia del arte (el propio y el de otros). Su acción resume el cuerpo de su obra, pero también es la fusión transformadora de toda ella en una nueva encarnación : una verdadera alquimia de símbolos.