

CARLOS LEPPE, EL DÍA MÁS HERMOSO



**CARLOS LEPPE
EL DÍA MÁS HERMOSO**



ÍNDICE

- 7 Presentación, Varinia Brodsky
11 *Carlos Leppe, el día más hermoso*, Amalia Cross

Ejercicios de memoria

- 27 *Exteriores*, Catalina Arroyo
31 *Primera persona*, Nelly Richard y Carlos Leppe

Libretos de obra

- 42 *Happening de las gallinas*
58 *Acción de la estrella*
70 *Las cantatrices*
84 *El día que me quieras*
94 *Épreuve d'artiste*
110 *El ruiseñor y la rosa*
118 *Siete acuarelas*
136 *La Escuela*
146 *Cirugía plástica*
160 *Los zapatos*

Textos performáticos

- 177 *La cordillera de Los Andes*
179 *María Dávila*
183 *Yo la ilusión marina de las Bellas Artes...*
187 *Yo a este hombre lo recogí...*
191 *¡Déjà vu!...*
193 *El sueño de Diego Rivera*
197 *Hipócritas hermanos mirones inalterables...*



PRESENTACIÓN

Varinia Brodsky Zimmermann

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

La programación de exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes durante 2024, especialmente en el primer semestre, proyecta poner el foco en la producción de artistas mujeres y disidencias que hicieron de la *performance* y el uso del cuerpo su soporte y acción como acto de resistencia en el Chile de los años 70 y 80, también sumándose a las corrientes del arte en un mundo en crisis.

De los exponentes de la *performance* y trabajo del cuerpo, uno de los más icónicos en Chile es sin duda alguna Carlos Leppe. Su obra como acción política está arraigada a una fuerte e íntima confrontación con su propio cuerpo; un cuerpo que transgrede, denuncia y transmuta. Una disidencia rabiosa que se traviste en un medio represivo y censurador desafiando la norma y el encasillamiento social de las identidades, negando la diversidad en plurales sentidos. Fue pionero en Chile de las teorías queer, del uso performático del cuerpo como un soporte cuestionador de género y del uso del registro audiovisual y fotográfico, que tal como Lotty Rosenfeld, nos permite en la actualidad acercarnos a su obra y darla a conocer a las nuevas generaciones.

Es por ello que inaugurar este ciclo con la exposición, organizada por D21 Proyectos de Arte y financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, *Carlos Leppe, el día más hermoso* en sala Matta es un orgullo y al mismo tiempo una oportunidad que nos permite insistir, por un lado, en la escena de los 70 y 80 como un tiempo crucial para un período donde el arte político de denuncia a los atropellos de la dictadura se expresó fuertemente, pero también para abordar los prejuicios morales y culturales de la época, y así problematizar aquello otro que estuvo en la oscuridad.

Como estudiante de la Escuela de Bellas Artes, Carlos Leppe tuvo una primera relación con este Museo en un momento de apertura a prácticas artísticas disruptivas y experimentales a principios de los años 70, tiempo en que bajo la dirección de Nemesio Antúnez se realizaron las obras de Juan Pablo Langlois *Cuerpos blandos* (1969), o la intervención *Claraboya* de Gordon Matta-Clark (1971), entre otras, hasta la llegada del fatal golpe de Estado. Recién en el año 2000 expuso en el MNBA, en la

muestra Chile 100 Años de Artes Visuales. Tercer Período (1973 - 2000) Transferencia y Densidad bajo la curatoría de Justo Pastor Mellado, con la obra *La Gruta* y en cuya inauguración realizó la acción corporal *Los zapatos*. Cabe mencionar que existen tres obras de su autoría en la colección: *Las cantatrices*, que es parte de la presente exposición; *Piernas vendadas* y la obra de la serie *Cuerpo/bandera*, adquiridas entre 2006 y 2016. Junto con lo anterior, también es relevante destacar que desde el año de su muerte (2015) a sus 63 años, no se ha realizado una exposición individual.

Todo lo anterior confirma que la realización de esta exposición en el MNBA, que cuenta con una selección de diez obras -o registros documentales- efímeras o inmateriales, articulada bajo la mirada curatorial de la historiadora del arte Amalia Cross y la co-investigación de Vania Montgomery, además de la edición de video y diseño de María Fernanda Pizarro, no es solo pertinente, sino que se funda en la importancia de visibilizar problemáticas vigentes que viven y habitan las corporalidades que se mantienen en la lucha reivindicativa de la identidad. Seguramente la propuesta museográfica que ofrece el arquitecto Smiljan Radic va a lograr conectar con nuevos públicos a través de una experiencia sensible cruzada por la interacción del cuerpo, el testimonio del dolor y la sentimentalidad del bolero como tiempo remoto.





Catalina Arroyo y su hijo en el Parque Bustamante, fotografía de cajón, 3 de octubre de 1956.

CARLOS LEPPE EL DÍA MÁS HERMOSO

Amalia Cross

CURADORA

No sé decirte cómo fue
No sé explicarme qué pasó
Pero de ti me enamoré.

Ernesto Duarte Brito / Benny Moré

El cuerpo (...) habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, máquina deseante, depositario de memoria, actor en representación de poder, trama de afectos y sentimientos...

Nelly Richard

EL DÍA MÁS HERMOSO ES EL DÍA EN QUE UN HIJO NACE

Carlos Leppe nació el 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana, en Santiago de Chile. Pesó cinco kilos al nacer, creció sin padre, como hijo único, en una familia de clase media. Su madre, Catalina Arroyo, fue su eterna compañera y figura recurrente en sus obras como símbolo de la creación.

Leppe estudió arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a principios de los setenta, durante la Unidad Popular, cuando ser gay y hacer la revolución eran simplemente incompatibles por la homofobia de los partidos políticos de izquierda. En la Escuela «la vida de Leppe se llevaba marginada, solo compartida por aquellos amigos cómplices de su marginalidad» y por sus profesores Sergio Mallol, Rodolfo Opazo y Adolfo Couve. Sin embargo, en oposición a la Escuela, estaba el Museo Nacional de Bellas Artes que, bajo la dirección de Nemesio Antúnez, se había transformado en una «esperanza revitalizadora para el arte chileno». Las experiencias que tuvieron lugar en ese espacio significaron, en palabras de Leppe, «reevaluar

tanto la enseñanza como la producción artística chilena desde un punto de vista crítico¹. Allí Leppe vio, en vivo y en directo, la exposición «El arte del surrealismo» con obras de Man Ray y Marcel Duchamp, la exposición «Road Show» de arte conceptual inglés, los primeros *happenings* en Chile, y allí, también, conoció a Nelly Richard.

Tras el golpe de Estado de 1973, el escenario cambió drásticamente. En dictadura, Leppe formó parte de la llamada «Escena de Avanzada», colaborando en la creación de obras, exposiciones, publicaciones y nuevos espacios para el arte con otros artistas como Carlos Altamirano y Juan Domingo Dávila, y con Nelly Richard, cuya escritura crítica –cómplice y fundamental– es parte indisociable de la obra de Leppe.

Desde entonces, su obra implicó un fuerte cuestionamiento del cuerpo: el cuerpo social, los cuerpos disidentes y, por supuesto, su propio cuerpo bajo la represión de la dictadura cívico-militar. En este sentido, «la obra de Leppe apunta a la constitución de un sujeto productivo capaz de reconocer en su propio cuerpo los conflictos sociales que lo atraviesan y que conforman la sociedad²».

Para ello Leppe encarna, en sus obras, diferentes figuras marginales –un vagabundo, un ciego con lazarillo, un vendedor ambulante o una vedette– al mismo tiempo que se maquilla y peina como Gertrude Stein, Marcel Duchamp, José Feliciano o Carlos Gardel. Con sus «diferentes técnicas de travestismo», Leppe se opone «a la tiranía de los procedimientos de enrolamiento social y sexual que obligan a las identidades a permanecer iguales a sí mismas según el modelo socialmente prescrito³». Y lo hizo antes de que Pedro Lemebel y Francisco Casas conformaran el colectivo de las Yeguas del Apocalipsis y antes, también, del arribo de las teorías queer a la escena local⁴. De hecho, cuando irrumpen las Yeguas⁵, a finales de la década del ochenta, Leppe comienza a alejarse del arte dedicándose, principalmente, a la publicidad y la

1 Nelly Richard, «Carlos Leppe, retrato de un artista», *Bravo*, año 3, nº5 (1979), p. 104.

2 Fernando Balcells, citado en: Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* (1986), Santiago: Metales Pesados, 2007, p. 81.

3 Nelly Richard, *op. cit.*, p. 89.

4 Sobre este tema, ver: Justo Pastor Mellado, «El verbo hecho carne. De la vanguardia genital a la homofobia blanda en la escena plástica chilena», en Juan Vicente Aliaga. *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 2009, pp. 73-91.

5 A diferencia de Leppe, la irrupción de las Yeguas se produce fuera del espacio artístico y en relación con el activismo político y organizaciones de la sociedad civil. Ver: Fernanda Carvajal, *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. Santiago: Metales Pesados, 2023.

B R A V O

FORMAS

CARLOS LEPPE: RETRATO DE UN ARTISTA

En 1972, cinco desnudos rosados (esculturas de terracota esmaltada, plumas, espejo, strass) introducen el *Kitsch* en el Museo, desafiando la tradición de las Bellas Artes; cinco desnudos rosados que otorgan a Carlos Leppe el Primer Premio del Salón de Alumnos de la Universidad de Chile, sacudiendo definitivamente del anonimato y perfilándolo en el futuro como personaje clave del arte chileno.

Alumno de Sergio Mallol, Rodolfo Opazo, Adolfo Couve, etc. entre los años 72 y 75 en la Universidad de Chile, Leppe recoge de su pasada por la Escuela de Bellas Artes la siguiente experiencia: «Pese a haber cumplido en óptimos términos con las tareas universitarias, tuve siempre la claridad suficiente para saber que no formaban la base de un desarrollo creativo. Claridad también para no valerme del mero manejo de un oficio o de una artesanía. Creo que las clases más fecundas eran aquellas experiencias de vida acompañadas de tics de Opazo, de las biografías inventadas de Couve, etc. Los grandes cuadros no se pintaban, sino se relataban en los pasillos de la Escuela como grandes duelos oníricos y mitomaniacos. Paralelamente, otro sector de la Universidad, dejando a Magritte de lado, concentraba sus trabajos no en los sueños sino en la realidad¹. Tal vez hayan sido mayores las huellas dejadas por Leppe en la Universidad que las dejadas por la Universidad en Leppe: su conducta percibida por muchos como agresiva, sus intervenciones polémicas, en las clases y fuera de las clases, su entrega desafinante de una información acumulada por él fuera de la Escuela, su irreverencia hacia los trabajos sobreestimados por sus autores según criterios ya caducos, sus estímulos dispensados a los compañeros rebeldes, convirtieron a Leppe en un personaje cuyo paso por la Universidad modificó notoriamente la conducta de sus compañeros. En aquella primera etapa de su desarrollo creativo, Leppe se caracterizó por la exacerbación de una sensibilidad sucesivamente alimentada por referencias trágicas: los ataudes y las muertes absurdas, los matrimonios imposibles, las infancias perversas y desconsoladas, las vejez solitarias y clausuradas en las casas de la calle Catedral. Tal como lo señala el catálogo de la exposición de Collages y Esculturas de 1973, «Leppe nació un 9 de octubre y se crió flotando entre nichos y cintas²». Una obra nostálgica de encajé, terciopelo y flores marchitas que impregna el arte chileno de amargura. Una obra cuya nostalgia desborataba, invadía la vida misma, dejando que flotara en las salas de exposiciones la memoria de Leppe, de sus niños adultos y viejos lactantes. La vida de Leppe se llevaba marginada, sólo compartida por aquellos amigos cómplices de su marginalidad: Francisco Smythe y sus obsesiones urbanas encarnadas en personajes de bares y de calles, Nelson Sepúlveda y la extravagancia de su vida, Mario Richeda y su mirada Pop, Luz Donoso y su misterio aún indescifrable, Juan Dávila y el escándalo hecho pintura («Desde siempre intuí que el mérito de la obra de Dávila la situaba en primera plana de la pintura latinoamericana»).

Primeras experiencias culturales; el Museo

Dentro de las experiencias artísticas vividas paralelamente a los primeros trabajos públicos de Leppe, están los contactos con el Museo de Bellas Artes: «Con Dávila, éramos eternos rondan-

104

tes en búsqueda de una mirada que supiera de nosotros. Nuestro primer logro fue la invitación oficial de Antúnez a participar en la exposición anual de arte (1972). El Museo constituyó entonces para nosotros la única esperanza revitalizadora para el arte chileno. Los contactos más enriquecedores que he tenido, en vivo y en directo, como el arte contemporáneo, se deben a las exposiciones internacionales presentadas por el Museo en aquellos años: la retrospectiva internacional del Surrealismo y mi primer desconcierto de comprobar la presencia de una obra tantas veces catalogada como el *Énigma de Isidore Ducasse* de Man Ray, la exposición 'Road Show' de arte conceptual inglés, y mis primeras observaciones a partir de formas de arte tan ajenas a las heredadas por la tradición del arte chileno. Este conjunto de manifestaciones significó para mí la necesidad de re-evaluar tanto la enseñanza como la producción artística chilena desde un punto de vista crítico. El Museo ofrecía entonces para los artistas jóvenes tal cantidad de estímulos tanto a nivel de difusión como de creación, que atraía irresistiblemente nuestros pasos y nuestras miradas, sólo puedo lamentar el vagar eterno de los artistas de hoy, sin lugar que concentre sus intereses al igual que antes el Museo».

La segunda gran aparición pública de Carlos Leppe coincide con el *Happening* de las gallinas, presentado en la Galería Carmen Waugh en 1974. Dicho *Happening* constituyó en Chile primera experiencia colectiva de obra artística cuyo curso podía ser modificada por los espectadores durante la inauguración. Una obra infinitamente melancólica, austera, que consumía el argumento de una situación-vida como parte de su estructura en blanco y negro. El *Happening* de las gallinas señala la necesidad del artista de apoderarse de un lugar físico, saturando su atmósfera en vista de estimular la penetración del espectador en ella.

Del cuerpo privado al cuerpo público

El *Percherón* mostrado en 1975 por Leppe en la Galería Módulos y Formas marca un hito en la tradición de las artes visuales en Chile: la obra está compuesta por una estructura de

«Gertrud Stein: Sustituciones Man/Ray» (1976). N.º 1



Carlos Leppe, retrato de un artista, Nelly Richard, *Bravo*, año 3, nº5, 1979.

NOTIFICACION

VICTOR SAAVEDRA Y FRANCO TOSSELLI, DIRECTORES DE LAS GALERIAS QUE HAN REPRESENTADO LA OBRA DE LEPPE DESDE HACE AÑOS EN BARCELONA Y MILAN, HACEN PUBLICO SU HONDO PESAR DEL TRAGICO ACCIDENTE QUE EL DIA DE AYER LE COSTARA LA VIDA, JUNTO A CUATRO PERSONAS MAS QUE LE ACOMPAÑABAN.

ALFONSO PARRENS OLIVERA, PRODUCTOR DEL ARTISTA HA HECHO EL COMUNICADO.

EN EL PARTE POLICIAL CONSTA QUE CON FECHA 5 DE ENERO DEL AÑO 2000, EN EL KILOMETRO 753 DE LA CARRETERA AL SUR, EL AUTOMOVIL MARCA HONDA, PATENTE KA 8992, CON DOMICILIO EN AV. SUECIA 1870, COMUNA DE PROVIDENCIA, DE PROPIEDAD DE CARLOS FRANCISCO LEPPE ARROYO, CON CEDULA DE IDENTIDAD 6.053.836-4, CONDUCIDO POR SU PROPIETARIO, VOLCO VIOLENTAMENTE, POR RAZONES QUE AUN SE DESCONOCEN, CERCA DE LAS 14.47 HORAS APROXIMADAMENTE, FALLECENDO INSTANTANEAEMENTE CON SUS ACOMPAÑANTES, MARIA DEL PILAR CHECURA ZEGERS DE 56 AÑOS, PABLO ANDRES GARCIA MOLINA DE 61 AÑOS, TERESITA GARCIA CHECURA DE 17 AÑOS DE EDAD, Y EL JOVEN ALFREDO BARRIOS FERNANDEZ, DE 29 AÑOS. SEGUN CONSTA EN EL PARTE DE CARABINEROS DE CHILE Y DEL INSTITUTO MEDICO LEGAL.

LEPPE DEBIA PARTICIPAR EN LA MUESTRA MAM CHILOE 2000 JUNTO A OTROS ARTISTAS CHILENOS, SEÑALA ALFONSO PARRENS.

LA MUESTRA PERMANECERIA ABIERTA HASTA EL MES DE MARZO.

PARRENS EXPLICA QUE EL ARTISTA VIAJABA JUNTO A SU AMIGO ALFREDO PARA SUPERVISAR PERSONALMENTE EL MONTAJE DE UNA INSTALACION TITULADA "LOS LICEOS FISCALES. PADRES Y APODERADOS".

EN EL AUTOMOVIL EN QUE SE DIRIGIAN A CASTRO, LLEVABAN CASI LA TOTALIDAD DE LA OBRA. LAS ESTRUCTURAS MAYORES, HABIAN SIDO ENVIADAS CON ANTERIORIDAD VIA AEREA SANTIAGO - PTO. MONTT AL DIRECTOR DE DICHO MUSEO SEÑOR EDUARDO FEUERHAKE.

EN EL INTERIOR DE LA CAJA MALETA DEL AUTOMOVIL SE ENCONTRARON ALGUNOS DE LOS OBJETOS PERSONALES DE LEPPE.

CONSTA EN EL PARTE POLICIAL , QUE CARABINEROS RECOGIO EN UN AMPLIO PERIMETRO DEL ACCIDENTE OBJETOS QUE SE DETALLAN SIN MAYOR PRECISIÓN.

UN PERRO EMBALSAMADO (DESTRUIDO).

UN BUSTO DE YESO DE GABRIELA MISTRAL (DESTRUIDO).

NUEVE CAJAS DE CARTON CON TIZAS BLANCAS (DESTRUIDAS).

UNA PINTURA DESTRUIDA.

UN CAJON VIEJO DE MADERA.

UN ALARGADOR.

DOS CAJITAS CON VIDRIOS. (DESTRUIDAS), UNA DE ELLAS CON UNA FOTOGRAFIA POLAROID PORNOGRAFICA, LA OTRA CON UN TEXTO.

UNA GRABADORA MARCA AKAI CON UNA CINTA DE AUDIO. (DESTRUIDAS)

UN PAR DE ZAPATOS DE NIÑO.

UNA FOTOGRAFIA CIBACHROME DE UN GRAFFITI POPULAR. (DESTRUIDA)

UN CRISTO DE MARMOL.

UNA FOTOGRAFIA DE SU MADRE PEGADA A UNA BOTELLA

CON UN LIQUIDO NO PRECISADO EN SU INTERIOR.

UNA BOLSA PLASTICA CON CABELLOS HUMANOS.

UN PAR DE LENTES OSCUROS.

DOS GALONES DE PINTURA NEGRA PIZARRA. (DESTRUIDOS)

UNA ACUARELA DE JAN KNAPP. (DESTRUIDA)

UNA CAJA CON FOTOGRAFIAS FORMATO 9X12. COLOR.

(INTERIORES Y MODELOS).

EN EL INTERIOR DE SU MALETIN DE MANO SE ENCONTRARON REVISTAS VARIAS

WORLD OF INTERIORS, VOGUE, GARDENS, EL PASEANTE Y REVISTA DE LA CRITICA CULTURAL.

EL LIBRO EL MUNDO SEGUN GARP DE JOHN IRVING. LENTES OPTICOS. DOS LAPICEROS.

UNA BILLETERA NEGRA. INVITACIONES DE LA MUESTRA. UNA CAMARA CONTAX.

UN MARCO DE CUERO CON LA FOTOGRAFIA DE DOS PERROS. UN RELOJ DE VIAJE.

LEPPE TENIA SOLO CUARENTA Y SIETE AÑOS, SU CUERPO SE ENCUENTRA EN SANTIAGO.

televisión. Famosos son sus trabajos, como director de arte, en las telenovelas de TVN y Canal 13⁶.

Al mundo del arte Leppe no volverá hasta el nuevo milenio y lo hará reivindicando la objetualidad de su obra pictórica en relación con sus acciones corporales y textos performáticos. Entre ellos, cabe destacar, el simulacro que hizo de su propia muerte en un accidente automovilístico en la carretera al sur en enero de 2000. Se trata de una pieza textual (o texto-performance) que relata el acontecimiento a modo de parte policial con el inventario de todos aquellos objetos que llevaba consigo como si fuera el listado de una exposición póstuma por montar. Objetos con los que armó, por más de treinta años de trayectoria, sus instalaciones como puestas en escena para la acción.

Leppe murió en 2015 a los 63 años. Y aunque es considerado un pionero del arte de la performance en Chile y Latinoamérica, no ha habido una retrospectiva que haga justicia a su obra. Cuando pienso en ello, creo que tal vez mi verdadera intención con este proyecto es recuperar su figura para despertar las fuerzas dormidas del arte de la performance en las nuevas generaciones. El desafío, entonces, es reactivar estos recuerdos y archivos presentando el cuerpo de Leppe ante nosotros: de nuevo o por primera vez.

EL DÍA MÁS HERMOSO ES EL TÍTULO DEL BOLERO QUE ACOMPAÑÓ SU PRIMERA PERFORMANCE

Cuando vi por primera vez una serie de fotografías en blanco y negro del Happening de las gallinas de 1974 quedé sorprendida⁷. La escena era sobrecogedora: Leppe estaba sentado en la sala de una galería de arte con una enorme corona de flores alrededor de su cuello, interpretando una extraña ceremonia fúnebre. Se me erizaron los pelos (o se me puso la piel de gallina) al pensar que esta acción corporal, la primera de su carrera, tuvo lugar solo diez meses después del golpe de Estado y a doscientos metros del Palacio de La Moneda en ruinas. *El día más hermoso* es el título de un bolero de Ramón Aguilera dedicado a las madres. Una canción que sonó sin parar

⁶ Entre sus producciones hay que destacar *Machos*, de 2003, la primera telenovela en Chile con un personaje protagónico homosexual. Sobre esta y otras historias, ver: Oscar Contardo, *Raro: una historia gay de Chile*. Santiago: Editorial Planeta, 2011.

⁷ Agradezco el trabajo previo de investigación que realizaron Justo Pastor Mellado, Mariairis Flores y Catherina Campillay, en 2017, para la página web <https://carloslepe.cl/>

durante la acción, y que, al final de la noche, hizo bailar (como parte de la obra) a un grupo de espectadores antes de que se apagaran las luces de la galería.

Esta es una de las diez performances que he seleccionado para la exposición. Una selección que se basa, principalmente, en dos ideas: la sentimentalidad de Leppe y la forma en que se transmiten en el tiempo esos afectos, emociones y sentimientos.

Por un lado, Leppe siempre actúa para la cámara y detrás de la cámara siempre hay un otro⁸. La gran mayoría de las veces son sus parejas, amantes, amigos o amores platónicos los que miran e imprimen un afecto en el registro. Un registro sensible (también fotosensible) que nos habla del deseo de capturar un cuerpo como la impresión que nos queda de otro cuerpo después de bailar con él.

En Leppe existe una conciencia temprana y lúcida por el registro. Una necesidad quizá motivada por la ausencia de un álbum familiar o por el afán de que algo de él lo sobreviviera⁹. Al respecto, Diamela Eltit, recuerda que: «La propuesta de Leppe era distinta a la propuesta de los demás. Lo de Leppe era más inasible, de un alto riesgo, [en este sentido] el registro en video era estratégico para él¹⁰».

Por otra parte, todas estas acciones fueron concebidas con una dimensión sonora, en la que la música popular y romántica desempeñó un papel importante. La educación sentimental de Leppe ocurre a través de la radio que permanece prendida en la cocina de la casa mientras su madre trabaja para alimentar la boca de su único hijo. Esta música ayudó a formar una personalidad enamoradiza, que podía ser tan posesiva como indiferente en los afectos de un cuerpo deseante, y que rápidamente se forjó como el principal soporte de su obra. Al respecto, Leppe escribió: «Creo haber descubierto joven que tenía una inmensa capacidad para amar, pero luego fue pasando la vida, hasta ir convenciéndome que mis relaciones amorosas no tenían grandes destinos (Yo no nací para amar, nadie nació para mí, como dice Juan Gabriel, el cantante mexicano). Era el tiempo de mi desborde corporal, tuve que enfrentarme a mí mismo y asumir que no iba jamás a relacionarme con la cultura del narcisismo del cuerpo; entonces operé con mucho dolor la inversión: puse todo mi odio en el cuerpo del espectáculo de la performance¹¹».

8 Sobre la relación entre documentación y performance, ver: Simon Baker y Fiontán Moran (Eds.), *Performing for the camera*. London: Tate Publishing, 2016.

9 Ver: Rita Ferrer, «El mundano, el casero, el salvaje», en: Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&TI, 1998, pp. 56-59.

10 Diamela Eltit, en: Robert Neustadt, *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto propio, 2001, p. 95.

11 Carlos Leppe, Op. Cit., p.12. Ver p.36 de este libro.

¿Qué es una fotografía?

Infancia feliz, infancia maravillosa; momentos inolvidables que pasé con mi hijo en aquellos años que no volverán. Formábamos una pareja.

Nacieron justo en primavera, en el periodo de las flores; de la esperanza, en que la naturaleza revive y proyecta la alegría y las ansias de ver días mejores.

Quise perpetuar esos momentos en fotografías para recordar aquellos que disfrutamos juntos; tantas lindas fotografías que ya no se encuentran en nuestro poder.

No tenemos álbum.

Esas fotografías que formaron parte de esos años más felices; perdidos en la noche del tiempo; fueron arrancados violentamente de mi casa por el padre de mi hijo.

Hoy los anoro y quisiera que en la eterna descendiente de mi vida; me sirvieran como remango en esta angustiosa vida.

‘El se las llevó y me dejó sin tí’

Catalina Arroyo G., Madre de Carlos Leppe

El de Leppe es un cuerpo que ama, que se arrastra por el suelo, un cuerpo herido, que se cubre de vendas, un cuerpo amamantado por otro cuerpo, por el cuerpo de su madre, un cuerpo que come hasta el hartazgo y baila hasta vomitar. Mientras de fondo suena el tango *El día que me quieras* de Carlos Gardel, el Mambo N°8 de Pérez Prado, el vals peruano *Nostalgia* de Manuel Donaire y las voces femeninas desgaradas de las óperas trágicas de Strauss, Verdi y Puccini, interpretadas por María Callas.

Pero, entre todos estos estilos musicales, es el bolero el que configura mejor una poética de los afectos¹². Al respecto, el poeta (y también autor de boleros) Waldo Rojas escribe que: «las letras del bolero favorecen con frecuencia un cierto tipo de narración performativa en la que el hecho de contar/cantar equivale a revivir sentimientos o emociones, reactualizados en su intensidad primigenia¹³».

Esta capacidad mnemotécnica de la música, de encarnar y revivir en el cuerpo los recuerdos suscitados por ella, es altamente poderosa. Y en el caso de Leppe es reforzada por el archivo. Nos aproximamos al archivo de sus performances siguiendo el ritmo, dejándonos llevar por la música, ya que al ver los videos vemos suceder las acciones frente a nosotros, «reactualizadas en su intensidad primigenia» y desprendiendo en nosotros nuevos sentimientos o emociones.

La particularidad en Leppe es que sus afectos homoeróticos eran reprimidos socialmente. Sobre este punto, en una conversación entre Federico Galende y Francisco Brugnoli, Galende observa la falta de militancia política de Leppe, a lo que Brugnoli repara en un punto que me parece clave: «Si por militancia entendemos un compromiso profundo con la vida, creo que a Leppe se le puede asignar una militancia gay, algo que él trabaja tempranamente como artista. Hay que considerar que es el primero en exhibir artísticamente en el país esa condición [sic]¹⁴». Haya sido el primero o no¹⁵, lo cierto es que en un contexto social represivo el bolero –y la

performance, por extensión– podían ser una válvula de escape, ya que permite «la inversión genérica, si no transexual, de aquellos roles y funciones¹⁶».

Al seleccionar las obras por su formato y privilegiar el registro audiovisual de sus acciones corporales, es inevitable que muchas otras obras (igual de relevantes) queden fuera de esta exposición. En este sentido, el trabajo curatorial en lugar de abarcarlo todo, intenta ser similar al ejercicio de hacer una buena lista de reproducción o *playlist* para una fiesta.

EL DÍA MÁS HERMOSO ES EL DÍA EN QUE OCURRE UNA PERFORMANCE: ALGO ÚNICO, EFÍMERO E INOLVIDABLE

En la década del sesenta, en paralelo al desarrollo de la performance en el arte, la antropología cultural comenzó a indagar en la dimensión teatral y ritual de la performance en la vida cotidiana. En palabras del antropólogo escocés Víctor Turner: «Los rituales entonces pueden servir como vehículos para procesos que ocurren tanto antes como después del periodo de su performance». Y continúa, más adelante, con una idea que me resulta muy útil: «...los rituales solo pueden ser puntos de descanso a lo largo de un número de trayectorias procesales más largas; de ahí la imagen del ritual como una encrucijada donde distintos procesos de vida se pueden interceptar¹⁷».

En Leppe se puede aplicar esta idea de la performance como rito y como punto de descanso, ya que en casi todas sus obras la acción principal consistirá (en algún momento dado) en sentarse. Al respecto, en 1987, Enrique Lihn escribió un texto sobre la exposición «Chile Vive» y lo que allí expusieron distintos artistas. En él se pregunta «¿Qué hizo Leppe?», a lo que responde: «Sentarse...».

En la historia del arte hay sillas famosas. La silla de Van Gogh que ha sido leída como un autorretrato del pintor por su austeridad, o la silla roja y azul diseñada por Gerrit Rietveld, ante la cual, el escritor John Berger se preguntó: «¿Por qué un mueble que no puede ser más austero tiene que adquirir, al menos temporalmente, para nosotros, tal suerte de intensidad?». Una intensidad que se multiplica, en el caso de Joseph

12 Esta «poética bolerística» sobrepasa a Leppe e incide en una generación más amplia de artistas visibles, por ejemplo, en las obras de Raúl Ruiz, Cecilia Vicuña, Eugenio Dittborn, entre otros.

13 Waldo Rojas, *El bolero, seducción y clave*, Viña del mar: Ediciones Mundana, 2022, p. 43.

14 Francisco Brugnoli, en: Federico Galende, *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 86.

15 Aquí hay que mencionar el trabajo anterior de Francisco Copello (1938-2006) y la relación de rivalidad entre ambos. Ver: Francisco Copello. *Fotografía de performance. Análisis autobiográfico de mis performances*, Santiago: Ocho Libros, 1999.

16 Sobre esta «reversibilidad gramatical», Rojas señala: «Es un vuelco nada trivial consistente en descentrarse la palabra del bolero de su consabida ortodoxia sexual, para ofrecerse ahora y dar derecho a voz al discurso de las “minorías amatorias”, postulando así, en el plano de su relación con los lindes entre lo lícito y lo censurado en los usos de lenguaje de la cultura popular...» Rojas, op. cit., p. 98.

17 Víctor Turner citado en: Diana Taylor, *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performativa en las Américas*, Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2015, p. 36.

Kosuth, en las tres maneras de ser de una silla (*One and Three Chairs*, 1965). O que se presta como soporte para una de las performances, a mi parecer, más hermosas e intensas: cuando en 2010, en el MoMA, la artista Marina Abramovic permanece sentada ocho horas al día, durante tres meses, sosteniendo la mirada de quien se sentara frente a ella (*The Artist is Present*, 2010).

En el caso de Leppe, las sillas y las acciones que ejecuta con ellas van cambiando muy levemente. A veces se sienta frente a un micrófono a declamar o a hacer gárgaras con pintura. Otras veces se sube arriba de ellas y se orina en los pantalones. También se sienta a comer una torta o a dar cátedra (que en latín y en griego significa asiento). Mientras que en la *Acción de la estrella* (1979), un homenaje a Duchamp, la silla cambia de forma y se vuelve un taburete del mismo tipo que la *Rueda de bicicleta*: ese arte-facto que revolucionó el arte al incorporar objetos cotidianos y producidos en series.

La *rueda de bicicleta* de Duchamp es un *ready-made* de 1913. Ese año en Chile se comenzó a discutir «La ley de la silla», que sería aprobada un año después en el congreso. Se trató de uno de los primeros logros del movimiento obrero. Una ley que reguló el descanso de los trabajadores y obligó a los empleadores a disponer de sillas para garantizar ese derecho. Esto habilitó una posibilidad más amplia en la relación entre trabajo, descanso, tiempo de ocio, arte y vida.

En este sentido, me interesa pensar en la silla y en el acto de sentarse como un elemento estructural en el arte corporal en general y en la obra de Leppe en particular como su código de trabajo en relación con el peso del cuerpo, el cansancio, seguido de la fatiga y, finalmente, la muerte. Por algo en su última obra en el MNBA no hubo silla, sino gateo y arrastre hasta las afueras del museo, donde subieron su cuerpo en el asiento trasero de un taxi modelo Lada que lo esperaba con el motor encendido, mientras en la radio sonaba *Nostalgia*, el vals peruano de Manuel Donaire.

El cuerpo de Leppe como soporte artístico y la vida como materialidad, me hace pensar en «... la estrecha relación entre la fisiología [del cuerpo] y la composición [de la obra de arte]», eso que el escritor Silviano Santiago propone cuando sustituye la noción tradicional de biografía por una grafía de vida. En sus palabras: «Me interesa la grafía de vida que se deja escribir con el cuerpo del artista. Ella es parte del análisis de una cantidad silenciosa, absurda y heteróclita de documentos a disposición de quien tenga el valor –como todo investigador– de poner manos a la obra¹⁸ ».

Para este catálogo nos hemos propuesto, con la ayuda de la historiadora del arte Vanina Montgomery, compartir los resultados de un entrañable proceso de investigación. A través de una observación meticulosa, casi obsesiva, hemos elaborado una serie de textos en los que predomina la descripción como una primera forma de comprensión



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

¹⁸ Silviano Santiago, *Grafías de vida*, Buenos Aires: MALBA, 2022, p. 77.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de John Lethbridge, 1982.

de las obras, por medio de la escritura, y en los que se recoge el testimonio de una serie personas cercanas a Leppe¹⁹. A eso se suman documentos complementarios, y otros hallazgos, que dan luces sobre ciertos detalles reveladores en relación con el contexto histórico en el que se inscriben las obras: el aquí y el ahora de la performance. Pero también nos hemos permitido ensayar –con mayor libertad– interpretaciones suscitadas por aquello que nos genera, personal o subjetivamente, el cuerpo del artista.

Al final, hemos constatado en carne propia la capacidad que tiene el cuerpo de Leppe de conmovernos, porque –como dice Diana Taylor– «los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo²⁰».

Hablo aquí de la capacidad de emocionar, no de cualquier cuerpo, sino de un cuerpo hiperbólico, es decir, de un cuerpo de obra generado, a su vez, por un cuerpo de 150 kilos.

EL DÍA MÁS HERMOSO ES EL DÍA EN QUE UNA EXPOSICIÓN DE ARTE SE ABRE AL PÚBLICO

Por último, creo que *El día más hermoso* será el día de la inauguración: el 11 de abril de este año en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Ese día los videos serán proyectados en estructuras llenas de aire (como globos de color blanco) especialmente creadas por Smiljan Radic, reconocido arquitecto, que lleva años trabajando con el concepto de arquitectura frágil y soportes inflables.

Ese día la sala Matta estará a oscuras para ver las proyecciones y una señalética diseñada por María Fernanda Pizarro, recuperando los códigos visuales que el propio Leppe utilizó en su obra y que nos guiarán por el espacio. Allí nos sentiremos atraídos por la música y las luces para habitar otra piel al introducirnos dentro de esos cuerpos llenos de aire.

Al entrar la música nos envolverá, el aire generará un suave movimiento, similar al de la respiración, y el suelo acolchado y blando nos invitará a permanecer más tiempo para sentir el cuerpo de Leppe y bailar con él.

¹⁹ Quiero agradecer profundamente a Ernesto Muñoz, Jaime Villaseca, Justo Pastor Mellado, Juan Enrique Forch, Gonzalo Mezza, Carlos Altamirano, Carlos Flores y Nelly Richard, por compartir sus recuerdos y ser parte de esta investigación.

²⁰ Diana Taylor, *op. cit.*, p. 51.

EJERCICIOS DE MEMORIA



Catalina Arroyo, madre de Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

EXTERIORES

Catalina Arroyo¹

Él nació un 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. Pudo no haber nacido. Ni sé cómo nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal, porque pensó otra cosa, que yo tenía más vida de matrimonio. Total, no tuve ninguna dilatación y sufrí lo indecible. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total, lo mío, aparte del cariño que le tengo, lo llevo a mirar como un accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía en el cuerpo yo la perdí y la perdí dos veces. Nació con fórceps, horrible: un cuerpecito inmensamente grande. Qué eres lindo, le decía yo. Tuve que permanecer diecisiete días en la clínica. En la casa dormíamos en la misma pieza, porque él no quería dormir solo. Yo tampoco podía dormir sola, porque me quedé medio arrobada de mi niño. Entonces fui egoísta terrible; no quería que nadie le fuera a tomar las manos. Él, mi marido, se hizo el enfermo, diciendo que estaba en una clínica. Según dice la gente —bueno, a mí no me interesa— entonces estaba bien y por capricho no quería venir a la casa. Desde los cinco meses de embarazo no apareció más porque se había enamorado de otra. Yo no hice vida de matrimonio, esa es la verdad. Yo trabajaba y llegaba tarde, y él no dormía porque calculaba la hora. Fue así entonces como fue creciendo y llegó a tener cuatro años.

Lo pasaba a dejar al colegio y salía llorando como tonta; lloraba todos los días. Una madre con un carácter fuerte puede hacer de papá y mamá. Desgraciadamente, con esa presión tan grande y todas las malas cosas y el mal parto, todo eso influyó en lo que vino después. Porque yo, después de que murió mi padre, tuve que hacerme de un cargo que no correspondía a mi edad. Para mí la soledad es mi mejor compañera, medito más cosas. Vivimos toda una vida. Cuando él se fue, mi

1 Este texto, escrito en 1980 por la madre de Leppe, fue leído por ella frente a una cámara de video como parte de *Las cantatrices*. Obra que se exhibió por primera vez en la exposición «Sala de espera» (1980). Una versión editada del texto, a su vez, se incluyó en el libro *Cuerpo correccional* de Nelly Richard, publicado el mismo año.

mente parecía un biógrafo. Cuando él se fue, escribí un poema. Después me puse a llorar, a llorar tanto, y a escribir otro porque tenía más pena. Todo ese tiempo que hemos estado separados, así como dicen que el amor acorta la distancia, nosotros también nos hemos mirado en forma más desnuda.

Si yo muero él va a sufrir, y si él muriera yo sufriría lo indecible. Creo que mi vida no tendría razón de ser y lo único que le pediría yo a Dios es que nos muriéramos el mismo día, para así no sufrir ni el uno ni el otro. Porque solo de pensarlo me desespero. Me enloquezco. Y toda esta afección que tengo a los nervios se debe a que pienso demasiado en él. Cuando yo me pongo a pensar en mi vida, pienso que he sufrido más de lo que debiera, y después de haber sido tan feliz de haberlo querido tanto. Cuando cumplió, cumplimos un año, fue la primera torta. Los días domingo lo llevaba a misa, después lo traía a la Plaza de Armas como es tradicional en los niños; comprarles globitos, sentir la banda, ver otros niños. Mucha gente cree que la única solución para terminar una amargura es el suicidio, entonces yo digo no, el suicidio no conduce a nada, no es ni valentía ni cobardía, es un descontrol mental. No se sabe cuánto se hace sufrir con esa determinación. Creo que es la más pálida de todas las determinaciones que puede tomar una persona.



Captura de pantalla del video *Las cantatrices*, Carlos Leppe, 1980.

PRIMERA PERSONA

Nelly Richard y Carlos Leppe¹



Carlos Leppe, Nelly Richard y Juan Domingo Dávila, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

Conocí a Carlos Leppe en 1972, en el Museo Nacional de Bellas Artes, con motivo de un salón de alumnos de la Universidad de Chile. Nuestros primeros encuentros tuvieron la fuerza de un deslumbramiento. Conservo el recuerdo aún magnético del comienzo de nuestra amistad, que se desenvolvió bajo el signo de inagotables similitudes y complicidades que reforzaban intensamente nuestro sentimiento de compartirlo todo: el diario vivir (la parcela); proyectos de arte y utopías críticas (reafilar una y otra vez los cortes de lo que se estaba gestando como «Escena de Avanzada»); el compañerismo de Altamirano y la triangulación seudomítica de Dávila; la microagitación de espacios que íbamos tramando de disidencias y de interacciones culturales (la Galería Sur, el Taller Bellavista, etc.); los interminables diálogos con R. Zurita y D. Eltit (Lo Encalada, Lincoyán), cuando arte y vida rozaban indiscriminadamente el borde de grandiosas y muy locas confusiones; las confidencias sentimentales (el meandro atormentado de los amores de Carlos); el baile y la música romántica popular (Sandro, Amanda Miguel, Rocío Dúrcal, Ana Gabriel, etc.); la contradictoria aventura de las primeras visitas internacionales (Buenos Aires, Trujillo, París); gozar de la desfachatez de las estéticas callejeras (modas, gestualidades, decorados), en una analítica del cotidiano que tenía impúdicamente a la ciudad como diurno y proliferante material de ensayo.

Aprendí mucho, infinitamente, de la maestría visual de Carlos Leppe y hasta hoy creo bastante inigualable la rotunda certeza de su juicio frente a trazos, manchas y pliegues. Mi enamoramiento por la obra de Leppe hizo que escribiera, en 1980, mi libro-catálogo *Cuerpo correccional*. La rarísima escritura de *Cuerpo correccional* hizo que A. Mendini en la editorial de la revista italiana *Dormus*, de 1982, hablara con sorprendido entusiasmo, de «romanticismo semiológico», a propósito de tan extraña poética crítica. Le debo al arte de Leppe la pulsión escritural que recorre ese texto signado por los dobleces de una primera persona de la enunciación.

¹ Este texto, escrito a dos manos, se incluyó en el libro-catálogo: Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&T! Editores, 1998, pp. 9-13.

Luego, a mitad de los ochenta, como se dice en las películas, «el destino nos separó»; Carlos Leppe, herido por muchas rudezas y desatenciones (también mías), necesitó tomar distancias personales con la escena del arte chileno, y probar otras formas de vivir –más amables y hospitalarias–, mientras yo dejaba el arte relativamente atrás para concentrarme en otros discursos culturales con una ferviente dedicación a la palabra crítica, que me llevó hacia nuevos tránsitos y proyectos. Leppe miraba con el mismo desinterés mis deambulaciones por la escena cultural, como yo el suyo por el mundo de la publicidad y la televisión. No hubo drama ni ruptura, sino un alejamiento mutuamente comprendido y perdonado que se dejaba casualmente interrumpir por encuentros o llamadas intermitentes, destinadas más que nada a garantizarnos que ninguno de los dos iba a dejar que el desamor tomara el lugar del recuerdo. Entremedio, Carlos se fue a vivir a Perú, varios años después de un viaje que hicimos juntos a Trujillo, con ocasión de una Bienal, donde Leppe, en una escuela primaria de esa ciudad de provincia, realizó ferozmente una de las performances más descomunales que le he conocido. En todos estos años, nunca he dejado de pensar que las obras de Leppe de los ochenta representan las más poderosamente brillantes de todo el arte latinoamericano.

Entré nuevamente al taller de Carlos en marzo de 1998, después de años de no saber cómo su cabeza estaba pensando el arte, con nerviosismo, timidez y aprehensiones. Me dio gusto conocer materiales, texturas y procedimientos (frazadas, huesos y pelos, pegamento, etc.) que mezclaban turbulentamente lo abyecto con lo sublime. Vi el sensual detalle de una pintura que requería de la intimidad de una mirada quizás más cargada que la mía de deseo y curiosidad hacia las proezas de sus saberes y haceres. Sobre todo, entendí cómo lo pictórico gestualizaba, con lujo y placer, el «retorno de lo reprimido», vengándose así, suavemente y con deleite, de una cierta fiscalización del concepto que había censurado aquella manualidad expresiva ahora felizmente desinhibida.

No me siento con disposiciones críticas para evaluar hoy ni el enmarque ni el significado artístico-cultural de la notoria reaparición de Leppe en la escena chilena. Solo quiero mencionar lo que volvió a impresionarme de lo parcialmente visto, y, sobre todo, narrado durante la visita al taller; el poder alegórico de secretas conexiones entre diversos fragmentos de iconografías rotas, cuyos estallidos y disparos Leppe sabe ficcionar mejor que nadie, haciéndolos entrar en enigmática relación de simbolicidad cultural con monumentos perversos, con emblemáticas desfiguradas, con desechos paganos, con los restos sacrificiales de ceremonias corporales y de poéticas sagradas, todas ellas violadas por bastardías populares. Por una parte, el rigor objetual de una máxima economía del signo, cuya precisión y cálculo solo se dejan trastornar por el escándalo de la belleza; y, por otra parte, la exuberancia

neobarroca de un derroche de motivos quebrados y de figuraciones suntuosas que hacen chocar entre sí la imaginación, rasgadas por el brillo de lo impredecible. Eso es lo que siempre he admirado de la obra de Leppe.

Después de la primera visita al taller, Leppe habló y habló. Lo que sigue es el resultado de una conversación grabada que fue reelaborada a través de un montaje editorial hecho por mí, y luego intervenido por Carlos. El «tú» y el «yo» que protagonizaron la primera conversación han confundido sus marcas tras la voz que narra esta historia impresa, cuya estrategia de relato nos llevó a compartir una misma «primera persona» que vuelve ahora biográficamente a escena, dieciocho años después de *Cuerpo correccional*. Bien guardado en las entrelíneas del relato aquí transscrito se esconde el secreto narrativo de esta confesión-confusión rodeada de mucho querer.

LA ESCUELA DE ARTE, 1972

Hablar de la Escuela en ese año es, en verdad, referirme a mi memoria de ella. Sé por lo tanto que estoy destinado a sus trampas y vaivenes, a sus acomodos y a sus espantosas pérdidas. Por eso recurriré como coartada a una metáfora tomada de Borges que ilustra de manera precisa mis recuerdos de aquellos años. La metáfora de la cual hablo entiende a la memoria como un insomnio perpetuo. En esos términos, mi paso por la Escuela fue un insomnio que logré curar trabajando solitariamente. Lo cual me obliga a solo poder mencionar imágenes e impresiones deshilachadas.

Después de mi pasada por la Escuela, terminé entendiendo que, en ese lugar, los procedimientos y la experimentación propios del arte estaban totalmente subordinados al plan de movilización social del gobierno de Salvador Allende. Muy poco importaba la Escuela en sí misma, o una enseñanza revolucionaria y organizada. La Facultad estaba convertida en un espacio de movilización política y asistía a un espectáculo que, a mí, y creo que a muchos otros, les quedaba grande.

Recuerdo la formación de los chicos del MIR en el frontis de la Escuela; a Charly, mi adonis, sin duda, que era para mí el mejor friso del lugar. También aparece en mi mente de manera nítida la sensación de desolación del casino, el que solo se volvía habitable por la fantasía y el delirio de unos pocos. En ese espacio, los personajes vivían en tiempos cinematográficos paralelos. Estaban los que pasaban constantemente en reuniones y portazos urgentes y, por otra parte, los soñadores sin invitación.

Cuando uno tiene diecisésis años y todavía no sale de la casa de sus padres, se levanta y se acuesta en la Escuela, y durante la mañana toma sol en los bancos, viendo salir y entrar a la intensa fauna aspirante, como en una pasarela londinense.

Encontré profesores más atentos, se distinguían. Sergio Mallol que se suicidó al igual que Couve. Los recuerdo como lo que fueron, grandes y delicados soñadores. Creo haber tenido una relación bastante cercana con Opazo que, en esos años, tenía todo un cuento muy divertido. Fue generoso conmigo, era de los pocos delirantes. Por otra parte, uno de los talleres más estructurados era el de Bonati, quien tenía una capacidad para estimularnos mayor a todo el resto. Me atraía el subterráneo, allí me encontraba con una maravillosa escultora vieja, con la que hablaba de la sensualidad y la materia. Reconozco haberme tomado «a la maleta» el lugar de profesor ayudante en segundo año.

Miraba a la Gracia, a Brugnoli, a Ortúzar, a Vial y a Balmes, héroe de la contingencia gestual. Adoraba a la Pancha Drogueyt, beata intimista. Tengo en alguna parte de mi cabeza a la Piquina, recuerdo haberme impresionado mucho con un pequeño dibujo a lápiz que luego amplió fotográficamente a un formato enorme; sospechaba que algo pasaba con esa trastocación de la noción de original. En el hall de la Escuela se había colgado un cuadro de Bonati titulado *Gran signo*, no lo olvidaré fácilmente, es una pintura elegante.

Luego de la academia, mis primeros motivos de excitación pictórica fueron el gestualismo y lo matérico. Comencé respondiendo desde el humor y con un deseo loco de contrariarlo todo. Cuando trabajaba en esculturas de barro no me aguantaba a esperar que se secaran; apenas se agrietaban las pintaba urgentemente con esmalte rosado chicle y plateado lamé. Tenía la imperiosa necesidad de diferenciarme, sin tener aún la idea de cómo transformar lo propio en lenguaje.

Viví muy nervioso con el mito de Juan Pablo Langlois y su manga de plástico rellena con basura que entraba, recorría y salía por una de las ventanas del Museo Nacional de Bellas Artes. No pasó mucho tiempo y, gracias a Dios y la Virgen, fuimos grandes amigos, nos reímos como enfermos.

Veía a Dávila, iba a clases vespertinas a la Escuela, llegaba de noche con aire de abogado y atravesaba misteriosamente el hall con grandes cuadros con plátanos, lenguas, tazas de wáteres, embudos y moscas.

Smythe fue mi gran amigo de esos tiempos. Recuerdo que él hacía un trabajo académico impecable, lo admiraba mucho. Éramos grandes amantes de los fetiches, de los Morandi y de la poesía visiva. La última vez que nos encontramos fue en su casa en Florencia, me recibió como a un príncipe chileno. Yo volvía de la Bienal de París.

LA AVANZADA

Frente a mi desdicha en el amor, pienso hoy, que la Avanzada tuvo para mí el significado de algo comparable con una gran ilusión incomprendida, una pasión an-

helada e insatisfecha. La viví en medio de una desesperada ansiedad, fue de una enorme potencia para mí. Eran muchas las dimensiones del contexto político que la rodeaban, pero por sobre su dimensión colectiva, creo que fue más bien vivida por cada uno, al igual que un sobreviviente perdido en la cordillera y a punto de desfallecer. En ese momento, si uno no ejercitaba como método de supervivencia pensar y hacer arte, estabas expuesto a congelarte de terror.

La experiencia más decisiva en el plano del arte, producto de la Avanzada, fue vivir una aventura que exploraba los distintos lenguajes, así como una infatigable reflexión sobre los signos a través de los desplazamientos de soportes, el arte-vida, el arte vivo, las transgresiones institucionales y la crítica a la representación.

La Avanzada no se formó como un programa, sino que a través de cercanías vitales y biográficas, donde aparecieron cruces y encuentros que parecían ser casi predestinados. Mi encuentro con la Richard, y la intensidad de nuestro ensamble, fue para mí un hito fundador de una serie de experiencias que vivimos en complicidad absoluta, siempre con la presencia de Javier al lado. En la parcela de los Richard, me instalé con casa y taller gracias a la autorización de Javier, en ausencia de la Richard, que estaba en esos momentos en París.

Mis primeras cercanías cuando recuerdo la Avanzada, fue el amor Richard-Leppe, y luego Altamirano, con quien compartí esa casa y taller. Desde ahí nos conectamos con otros personajes: primero con Juan Luis Martínez, quien me revolucionó la cabeza y su obra me enamoró hasta los huesos; además, estaban Zurita y la Eltit, ellos fueron nuestros primeros interlocutores literarios y no visuales. Juntos delirábamos día y noche acerca del «reventamiento» de los sistemas de códigos. No olvido mis diálogos con Zurita, y nuestras fabulaciones terminales, hasta la carcajada desmesurada. Pululaban la Brito, Balbotín, Maquieira y Gonzalo Muñoz; entre otros desplazamientos empezaron a converger artistas visuales como Dittborn y el CADA.

Las relecturas de la Avanzada parecen hoy centralizarlo todo, pero los tiempos, los ritmos de las obras y sus historias eran muy distantes y distintas entre sí. En mis recuerdos aparecen personajes como Patricio Marchant, sudoroso y frío, con la imagen de infelicidad del que ronda profundamente enamorado; un amante frustrado y febril, un niño que no dejábamos entrar al juego. Fuimos unos grandes idiotas, ese wagneriano latero escribía en esos momentos *Sobre Árboles y Madres*, libro entrañable que merece todo mi respeto del mundo. Tremendo latero del alma mía, perdónanos nuestra mezquindad.

Aparece la imagen de Ronald Kay aterrizando de Alemania con la Catalina Parra. Venían eufóricamente vostellianos, como trayendo de Europa las evidencias que corroboraban que no estábamos equivocados al pensar en la crisis de los materiales y de la movilidad del arte.

Con el tiempo, se fue volviendo más espesa la discusión sobre arte y política, sobre todo en relación a los cambios y a las supuestas perspectivas de la reapertura democrática. Empezó a formarse un subliminal centro político y un pacato desenfreno aspiracional que alteró todo el campo de deseos y ambiciones. Ganaron los que estaban más alertados y mejor preparados para la discusión sociológica y política, es decir, los discursos más funcionales y las obras más útiles al poder.

Así comencé a angustiarme con la nueva feria de entretenciones que exponía el arte y la política. Justo Pastor Mellado, en mi taller, me preguntó hace pocos días por qué me había silenciado del mundo del arte nacional, y le respondí: «La Richard y tú intentabas asaltarme cada día, me acorralaban en una esquina y pedían respuestas para cada uno de mis movimientos, y tú lo sabes bien». Dejé de producir públicamente porque sabía que cada uno de los trabajos que hacía, antes de que llegara a ser presentado, pasaba por la autopsia de las necesidades críticas, obsesivas y monótemáticas. El ambiente se movía en función de las batallas de discursos que proliferaban urgentes como comunicados de guerra. Trabajaban policialmente, cargando una maleta de lentes para una cámara de cine con la que intercambiaban óptica según la estrategia necesaria.

Entonces comencé a trabajar silenciosamente en mis obras. Quienes me dejaban respirar me retribuían con cierto placer. Así busqué el camino de la galería, para salvarme del horrible pánico que me inundó. Víctor Saavedra, director de la Galería SIO de Barcelona, y su mujer, hicieron que volviera a verme.

LA PERFORMANCE Y LA INSTALACIÓN

Creo haber descubierto joven que tenía una inmensa capacidad para amar, pero luego fue pasando la vida, hasta que fui convenciendo de que mis relaciones amorosas no tenían grandes destinos («Yo no nací para amar, nadie nació para mí», como dice Juan Gabriel, el cantante mexicano). Era el tiempo de mi desborde corporal, tuve que enfrentarme a mí mismo y asumir que no iba jamás a relacionarme con la cultura del narcisismo del cuerpo, entonces operé con mucho dolor la inversión: puse todo mi odio en el cuerpo del espectáculo de la performance.

Entre los años setenta y ochenta, el espacio exterior punzaba y acorralaba, situación que me hizo llegar a la imperiosa necesidad de que el cuerpo llegara casi a lo incontrolable, al delirio de reventar todo orden; mi cuerpo trabajó desde el simulacro, desde la crisis de la identidad sexuada, desde el gesto, el rictus y hasta el texto primario, desde el travestirse hasta la biografía con sus parches.

Hay un margen de inconsciencia en el trabajo performativo, una cierta ceguera, una fuerza de la tierra, algo de mago y de bruja, que produce un juego con gestualidades

extremas, ligadas al deseo de revelar los dobles más censurados de la biografía, cercana a lo sacrificial y lo catártico. Es el deseo furioso de llegar a un límite de conmoción que desorganice todos los códigos de la teatralidad.

La performance-teatro y la performance a todo cálculo siempre me parecieron aburridas. El artificio de la representación, el texto recitativo, la repetición, lo diagramático del espacio y el tiempo programado que imponen, no van conmigo.

La performance, para mí, tiene algo definitivamente indescifrable, me remite a una cultura de los sentidos retorcidos por la literatura y el cine; con una pulsionalidad de la carne que lo desestructura todo, y que hace entrar lo que tiene que entrar, y que salga lo que tiene que salir. Es una ceremonia en la que son mísimos los signos nítidos por leer. Todo es aparente. Todo es verdadero y falso a la vez.

Es difícil hablar de la performance sin hacer un pequeño comentario sobre la instalación, o sea sobre la seducción que genera un muerto. Al ubicar un objeto en un lugar e instalar otro, a una cierta distancia del primero, en un mismo espacio, se genera cierta energía, una tensión que aparece por sí sola, sin necesidad mayor de saber sobre sus procedencias culturales ni nada que se le parezca. Son como dos cuerpos vivos que cruzan sus miradas donde ambos se exponen. Ahora, si comenzamos a definir nuevos puntos donde colocar otros elementos, como una escalera, ollas, una camilla, una ruma de diarios, piedras, una frazada, pelo, una televisión, una silla, una cruz de plomo, un micrófono de pie, una maleta pequeña con un par de zapatos sin cordones en su interior, y más y más –o mucho menos–, ahí el campo magnético se vuelve aún más feroz, se produce una instalación.

A su vez, esta tiene algo de orgía plástica, donde los ricos y los pobres están en igualdad de oportunidades en esta nueva experiencia. El problema básico es quiénes son los invitados. De los cruces, de las cercanías o de las distancias exactas entre ellos, dependerá el logro. La muerte nunca para de rondar, finalmente toda instalación está condenada a ser una naturaleza muerta. Y como siempre, la muerte agita a la intuición y reclama los apareamientos.

A veces pienso que las instalaciones son como paquetes olvidados en una estación de metro, o escenografías a medio construir, aparentemente abandonadas. Al igual que la performance, tienen su propio silencio, uno que induce a buscar en la cabeza algo que parece haberse olvidado.

Para las miradas estériles, la instalación es el ejercicio más fácil del arte, sobre todo para quienes osan, modernamente, pasar gato por liebre. O para el que supone que con una máquina de humo todo se llena de magia. El peligro radica en que para muchos cualquier cosa puede parecer «muy interesante».

Sospecho que, en las instalaciones, y en general en las obras de arte, no es necesario descifrar todas las conexiones. Hay puntos de construcción y ensamblaje por

donde fluyen energías sínrgicas que no hay por qué controlar. Tampoco es necesario resolver las contradicciones. De todos modos, si es por mucho, o por poco, habrá una inquisición que siempre te juzgará. Yo no quiero saber dónde está el punto medio, tampoco pienso inmolarme ni cambiar mi vida o mi rutina por un discurso. Tener talento tiene que ver para mí con la capacidad de crear operaciones y perspectivas fuertemente insospechadas que generan fricciones entre los objetos y las miradas, y que resultan absolutamente impredecibles. Creo que existen talentos que se van cultivando y talentos crudos, salvajes, que llegan a una certeza que a veces ves, pero nadie sabe dónde está. Hay tipos que disparan sin tener una cultura del tiro, pero tienen una intuición que hace que el proyectil lanzado se vuelva completa e insospechadamente poderoso, aún sin dar en el blanco.

UN PAR DE NOTAS

En Perú descubro mi odio, estaba en medio de un paisaje horrorosamente poderoso. Si en algún lugar tiene que comenzar el tan esperado apocalipsis, ese es Lima; una cinta rayada, sin fin.

Me fui a Lima contratado por una gran compañía. La opción era Lima o Nueva York. Esta vez no me equivoqué, mi intuición y el juicio de la Richard de aquella vez que estuvimos juntos en Chan Chan, me bastaron.

Me instalaron en un departamento de casi cuatrocientos metros cuadrados, a todo lujo, donde no tenía más que pensar para esta compañía, día a día. Con el tiempo, el departamento fue transformándose en una gran bodega, donde entraba todo lo que compraba y recogía; de ahí, a pintar, pintar y pintar; conectado siempre con Barcelona y Milán.

Descubrí una especie de ocio, algo parecido a una somnolencia que te envuelve la cabeza, donde desaparecen miles de culpas que no me dejaban moverme bien. Hasta ese momento, la pintura había sido un eterno toqueteo por debajo de la mesa, una suerte de secreto e intimidad: meter el dedo manchándome y meter el dedo sin mancharme. Pinté como condenado a vivir.

Descubrí que el mestizaje peruano estaba muy cerca del mestizaje de mi obra y del mestizaje de mi imaginario. Estaba parado en el epicentro, donde se daban los contrastes más brutales; pensaba en Nueva York como un gran set de publicidad donde el mestizaje era un muestrario chic, una especie de insectario metido en una gran caja de metacrilato armada con neones: la Estatua de la Libertad francesa, la Quinta Avenida y el Central Park. Solo pensar en la idea de no encontrar un gran montón de tierra y de piedras en pleno centro me desesperaba. Cerca de mi edificio,

las brujas, los chamanes, las hierbas y amuletos, los anticuarios y el oro, los olores y ese bullir anárquico tenían algo que me inmovilizaba.

La pintura moderna del Perú es móvil, cada taxi Volkswagen escarabajo de dos puertas, planchados hasta el infinito, y retocados con todas las pinturas inimaginables y con los materiales más insospechados, crean un espectáculo demente, post todo. El soporte de la pintura peruana requiere de la pulsión necesaria para un retoque infinito de esa superficie casi innombrable por su heterogeneidad.

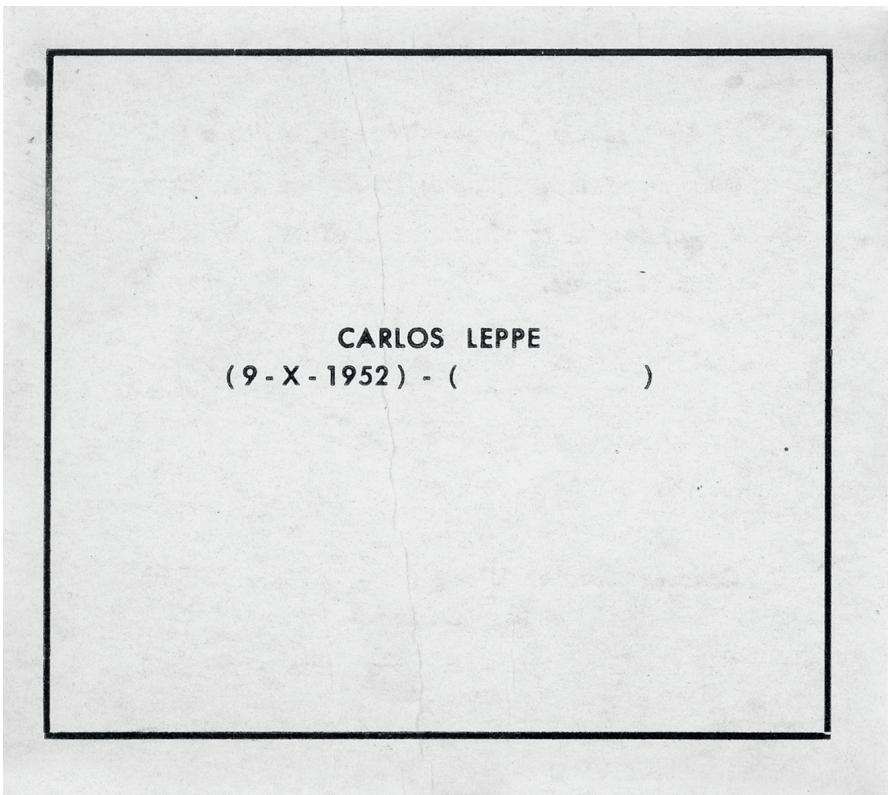
He hablado de infelicidad en el amor, pero también de la extraña templanza que de alguna parte salió de mí para rearmarme. Ya no estoy para construcciones voluntariosas, forzadas, de amores que corren por cuenta propia, vividos unilateralmente. Prefiero reemplazar la ilusión por la soledad, no me voy a dejar doler más. Descubrí arriba de un avión que la felicidad es una opción, no un logro. Muchos creen que el dinero ha ocupado un lugar muy importante en mi vida, la verdad es que lo dicen por desconocimiento e ignorancia. El dinero no ha reemplazado nada; solo a veces pienso en llegar a Carahue algún día, para ver llover.

Tuve que rearmar todo lo que me faltaba, aunque fuera con señales desviadas: reinventar una familia, una casa, un campo, un imaginario lleno de fetiches.

Mi vida transcurre plagada de anhelos. Armé mi escenario con un ojo hilvanador que fue recolectando objeto por objeto, cosas que solo mi ojo sabe por qué las atravesó con el mismo hilo. En todo esto hay un misterio, así como en el arte.

Trato de tener una vida ordenada, estoy tranquilo conmigo, y he descubierto que mi verdadero talento no solo está empeñado en mi obra, sino también en hacer detonar el talento de los demás y potenciarlo más allá de lo que supongo y suponen. Este no es el gesto de un pastor, lo más probable es que sea de un ladrón, un mitómano, un egocéntrico, un humilde gigante, un pintor que ha tenido la suerte de regular su autoimagen y de vivir conectado a una necesidad constante y latente de producir obras disímiles, contradictorias y capaces de dislocarme sorprendiéndome. Leppe sabe coser desde hace mucho tiempo, tiene alma de modista de barrio, por si alguno de ustedes no lo sabe, sabe hacer bantas, virados y arreglos en general.

LIBRETOS DE OBRA



Anverso de la invitación a la inauguración *Happening de las gallinas*, Carlos Leppe, Galería Carmen Waugh, 1974.

HAPPENING DE LAS GALLINAS

Happening de las gallinas - Carlos Leppe

22 de julio de 1974

Galería Carmen Waugh, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Televisión Nacional de Chile, 1'46", 16 mm, 1974

INVITACIÓN

El *Happening de las gallinas* tuvo lugar el día 22 de julio de 1974, a las 19:00 horas, en la Galería Carmen Waugh, también llamada Galería Central de Arte, ubicada en el subterráneo de un edificio de la calle Moneda, en el centro de la ciudad de Santiago. Una pequeña tarjeta, de formato cuadrado, invitaba a asistir al evento. Sobre ella se imprimió el nombre de Carlos Leppe junto a la fecha de su nacimiento (9-X-1952) y, en un espacio vacío, entre paréntesis, su fecha de defunción. La invitación, rodeada por una cinta de color negro, anunciaba el luto de un acontecimiento fúnebre con el nombre genérico de «escultura». Desde entonces, han circulado sobre este *happening* más rumores que imágenes. Y las imágenes –reproducidas en libros y revistas– han sido, casi siempre, las mismas. Hasta hoy, cuando se exhiben fotografías, muchas de ellas inéditas, que cambian, precisan o confirman nuestras ideas sobre lo que se ha denominado como la primera performance de Leppe.

El registro fue realizado por Jaime Villaseca, fotógrafo y compañero de Leppe. El resultado fue una serie de fotografías que se exhibieron, pocos días después, impresas en copias de papel, en la misma galería. Villaseca disparó treinta metros de tambor de película fotográfica, algo así como veinticinco rollos, que Leppe había comprado con anticipación. En sus palabras, más que un reportaje gráfico se trató de una «hemorragia de fotografía»¹. La sangre –sin duda– emanaba del cuerpo de Leppe.

Un peritaje sobre estas imágenes permite aproximarnos a un «acontecimiento» que, de otro modo o sin las fotografías, podría pasar desapercibido en su real magnitud. A partir de este material es posible ver y comprender un suceso artístico que es, también, una acción corporal, una instalación y una invitación a reflexionar sobre algunos aspectos y objetos que son primordiales en la obra de Leppe: el mobiliario, el yeso, la música, la silla, el acto de sentarse, la figura de su madre y el huevo.

EL GRUPO ÓVALO Y LAS PRIMERAS OBRAS DE LEPPE

En una de las fotografías podemos ver el afuera de la galería: antes de entrar, a mano izquierda, frente a la puerta de acceso, un letrero enmarcado con plumas, semejante en forma a la invitación, nos informa de la pertenencia de Leppe a un colectivo de artistas vinculados a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, denominado grupo Óvalo. El grupo –conformado por Carlos Leppe, Francisco Smythe, Luz

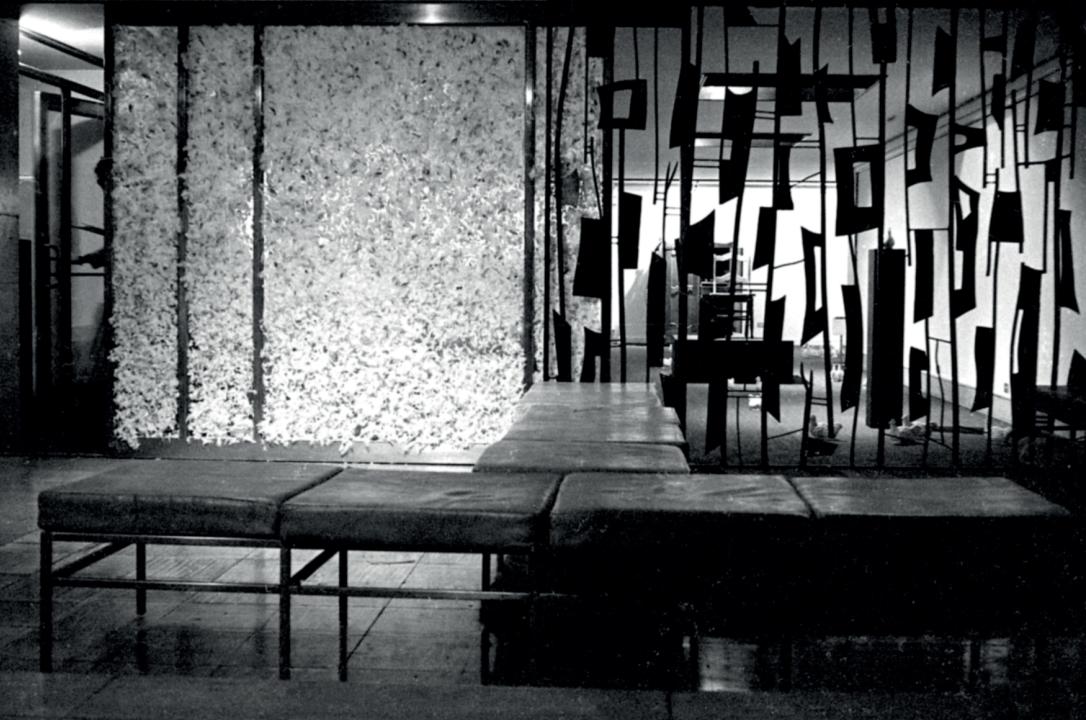
¹ Frase de Jaime Villaseca extraída de una entrevista, por teléfono, realizada el 13 de agosto de 2020.



Exterior de la Galería Carmen Waugh, *Happening de las gallinas*, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

Donoso, Mario Richeda, Juan Sandoval y Rafael Fernández- buscaba, en palabras de Leppe, proponer «cosas importantes a través del arte»². Esta pertenencia da cuenta de relaciones de amistad y colaboración que se tornaron presencias en la exposición, materializándose como parte de ella. Leppe invitó a Smythe a exponer sus dibujos (uno con la imagen de Gardel) en las paredes de la galería, y, probablemente, le pidió prestado el violonchelo –que estaba a un costado del armario– a su amiga Luz Donoso.

Junto al letrero, en el ventanal de vidrio de lo que parece ser la recepción del edificio, Leppe exhibió una serie de obras en papel que corresponden a su producción anterior. Algunas de estas obras son «collages» con imágenes de «objetos necrológicos», ataúdes con cajones o relojes que Leppe había exhibido en la galería de Bolsillo en 1973. En esa ocasión, recuerda Luz Pereira, directora de la galería, el artista «instaló un coche de guagua lleno de confites y unos grabados entre kitsch y



Entrada a la Galería Carmen Waugh, *Happening de las gallinas*, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

surrealistas»³. En el cóctel hubo «música de organillo como fondo [...] bebidas de tilo y mistela, galletitas de anís y tortas de higo para recordar a la abuela»⁴.

Este rasgo *kitsch* nos remonta a su época de estudiante en la Escuela de Bellas Artes. En 1972 Leppe participó en el Salón de Alumnos de la Universidad de Chile. Un evento, notable según quienes asistieron, que se realizó en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)⁵. Leppe ganó el primer premio con sus esculturas; unas figuras gordas de greda y yeso pintadas «con esmalte rosado chicle y plateado lamé»⁶. Y fue en esa exposición donde conoció a Nelly Richard, con quien confor-

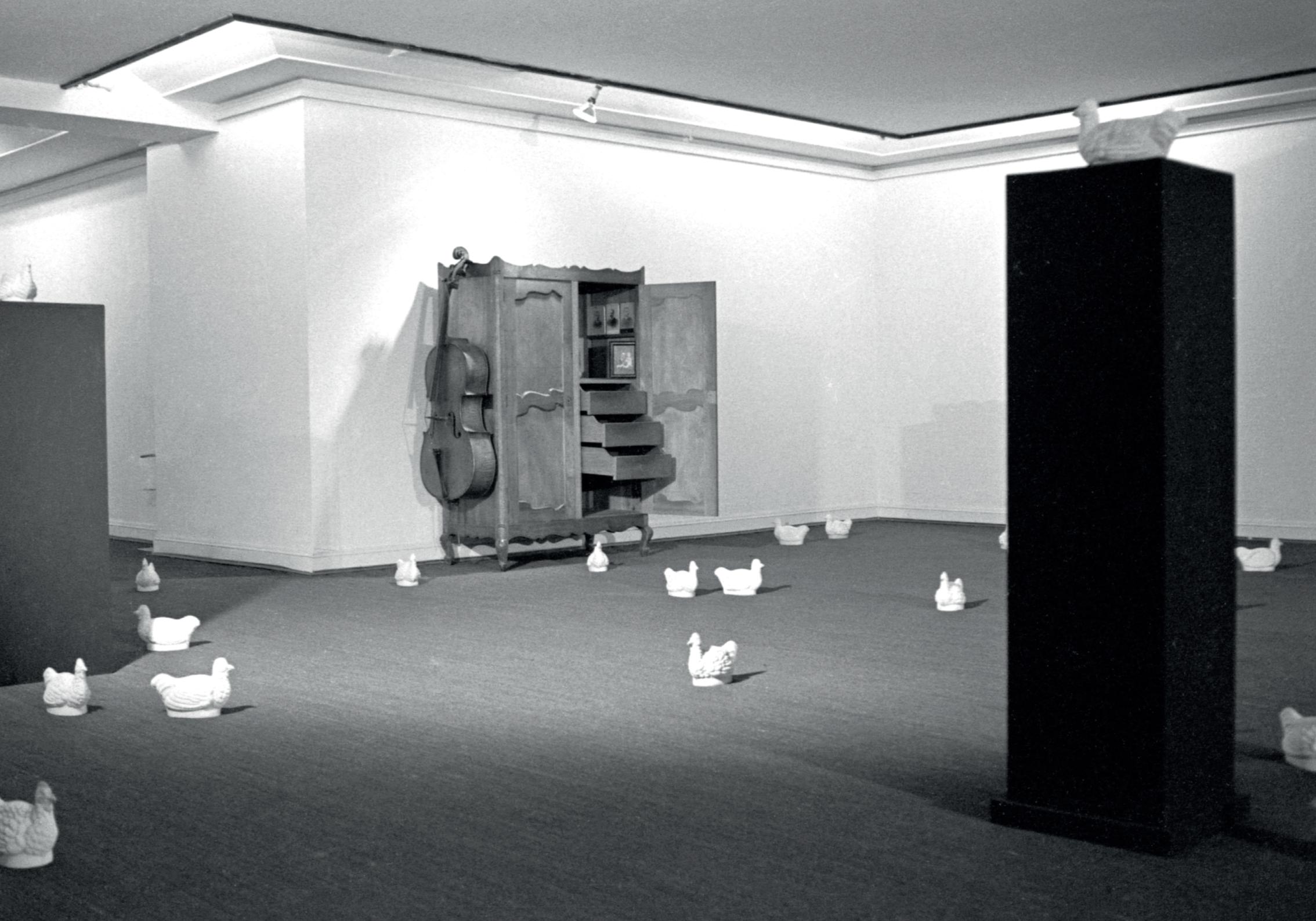
² Sin autoría, «Un happening fuera de serie», *Paula*, n° 173, (1974), Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

³ Luz Pereira en una entrevista realizada por Niki Raveau, incluida en el libro: *Revista cal, una historia*. Santiago: Cociña y Soria Editores, 2013, p. 50.

⁴ Gaby Garfias, «Entierra sus recuerdos en ataúdes...», *Las Últimas Noticias*, (1973), s/n. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

⁵ En ese mismo lugar, dos años antes, se realizaron los primeros *happenings* en Chile, en los encuentros que se denominaron «Museo 70», donde el público participaba activamente de las acciones propuestas por los artistas.

⁶ Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&TI Editores, 1998, p. 11.





Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

maría una de las duplas más sólidas e interesantes de la «Escena de avanzada», pocos años después del Happening de las gallinas.

LA GALERÍA ES UN GALLINERO

En otra de las fotografías, esta vez a mano derecha, podemos ver la entrada a la galería. Antes de ingresar, la primera impresión que tenemos es que la galería se ha convertido en un gallinero. La puerta de acceso ha sido cubierta completamente con plumas blancas, una sensación de jaula que es aumentada por el friso metálico de estilo «moderno» que divide el espacio y que se adosa al edificio proyectado por el arquitecto Jorge Aguirre para el Banco Central. Allí Carmen Waugh instaló la Galería Central de Arte en 1965, un espacio que se mantuvo operativo hasta 1975⁷. Durante



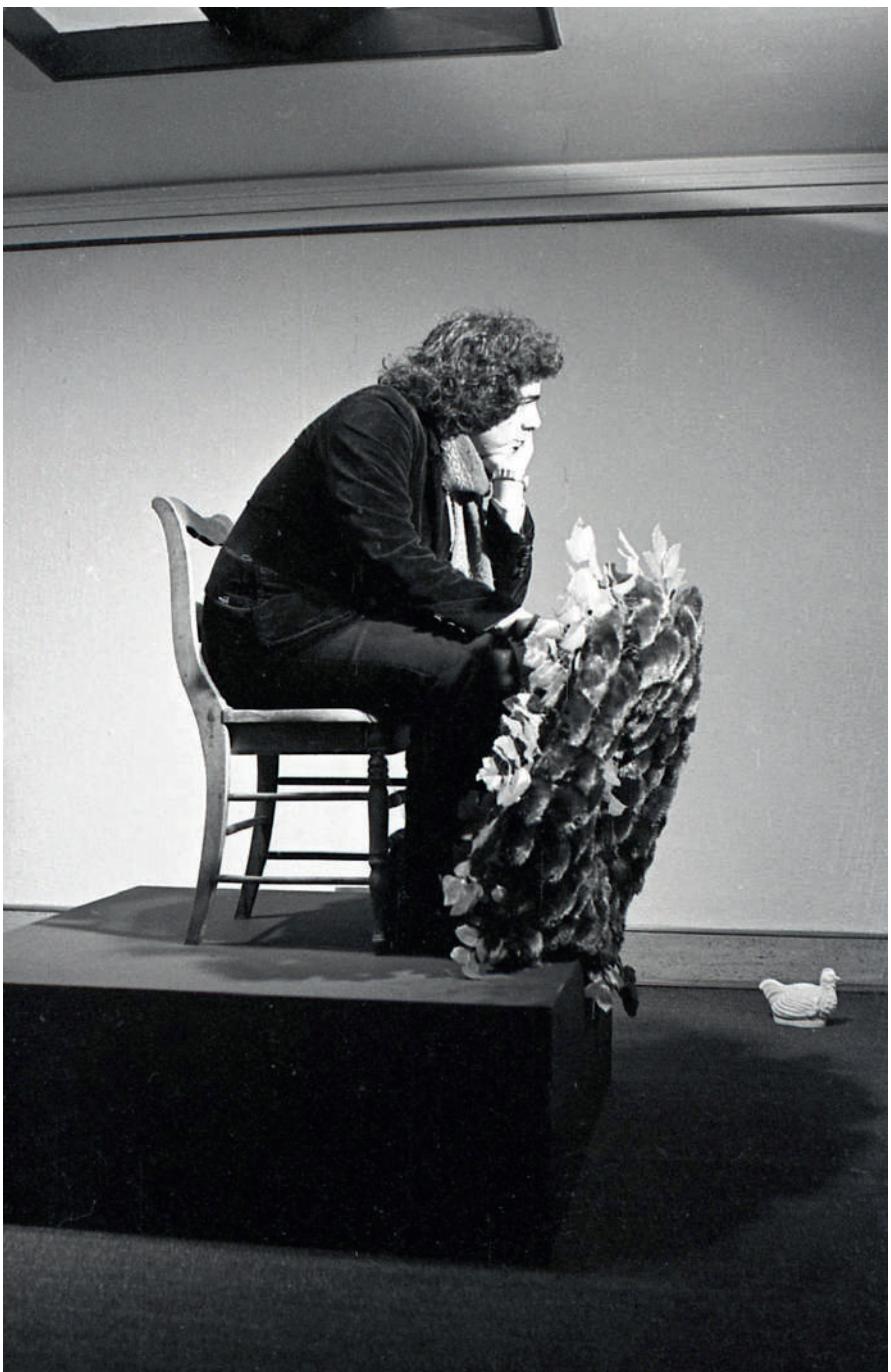
Equipo del canal 7, Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

esos diez años, se realizaron importantes exposiciones, pero fue la de Leppe la más radical, al romper con las formas convencionales de concebir una obra y su exhibición, en el espacio prefigurado de una galería de arte comercial. Con su happening, Leppe logró –entre otras cosas– revolver el gallinero, y lo hizo en dictadura.

LA INSTALACIÓN COMO NATURALEZA MUERTA

La galería se pobló de plumas, huevos y gallinas de yeso, este último un material que será utilizado constantemente en las obras de Leppe. Eran alrededor de setenta gallinas blancas hechas a partir de un molde de latón inglés. Algunas estaban en el suelo, en grupos o bandas, otras sobre plintos de color negro, y tres de ellas sin cabeza. También había, contra la pared, un armario al que, a modo de un ensamblaje de objetos en madera, se unía un violonchelo de espalda en el costado derecho. Una de sus puertas estaba abierta, invitando a mirar dentro de él. En su interior habían fotografías familiares y algunos huevos más en los cajones. Como si fuese un relicario, la disposición de los objetos en el espacio configuró una «ambientación» que era, al mismo tiempo, una instalación y una puesta en escena para el rito. Sobre esta relación entre instalación y performance, Leppe dirá años más tarde: «La muerte nunca para de

⁷ En 1973 Carmen Waugh parte al exilio «...dejando la dirección de su galería a Roser Mercader, quien falleció en 1975. Este hecho y la imposibilidad de manejar el espacio desde el extranjero llevaron a su cierre». En: Mariairis Flores, «Galerías de arte en dictadura», en: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/galerias-de-arte-en-dictadura/>



Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

rondar; finalmente toda instalación está condenada a ser una naturaleza muerta. Y como siempre, la muerte agita a la intuición y reclama los apareamientos⁸.

EL HAPPENING EN TELEVISIÓN

Frente a la muerte y el olvido el registro adquiere una dimensión epifánica o de revelación. En las fotografías de Villaseca se ve al equipo del canal 7, camarógrafo e iluminadores, filmando en 16 mm para la televisión abierta⁹. Y es frente a la cámara que Leppe lleva a cabo su acción.

«¿QUÉ HIZO LEPPE? SENTARSE... »¹⁰

En un momento dado, se da inicio a una extraña «ceremonia de iniciación». Leppe aparece en escena con una corona fúnebre que estaba colgada a la entrada de la galería. Se sienta en la silla de madera ubicada sobre una tarima rodeada por gallinas y, en cuya base, se adaptó un espacio para depositar los huevos. Con una de sus manos sostiene melancólicamente su cabeza apoyándola en su mejilla, y, con la otra, afirma la corona de flores secas: cardos morados y hojas plateadas, hasta introducir su cabeza en ella. El público lo mira, incómodo o atónito, esperando que algo pase. Pero Leppe se mantiene quieto, en posición de empollar un huevo, con la corona alrededor de su cuello.

Esta situación, de contemplación y espera, se interrumpe cuando –en respuesta a la intención del artista de involucrar a los espectadores para hacerlos parte de la obra– alguien del público coge una gallina por su cogote, la lanza contra el muro y desata el caos entre los espectadores o su liberación: toman las gallinas, las cambian de lugar, las rompen o se las llevan. Mientras todos bailan, fuman y beben, sus amigos y compañeros de Escuela, le gritan: «¡Carlos, dejaste la puerta del gallinero abierta!»¹¹

8 Carlos Leppe, *op. cit.*, p. 11.

9 La grabación se encuentra en la Cineteca Nacional y fue facilitada para la exposición gracias a la gestión de Alicia Vega y Justo Pastor Mellado.

10 Enrique Lihn, «“Chile Vive” visto por un chileno» (1987), *Textos sobre arte*. Santiago: UDP, 2008, p. 499.

11 Frase de Teresa Gunther, compañera de Leppe en la Escuela de Bellas Artes, en: Niki Raveau, *Revista cal, una historia*, Santiago: Cociña y Soria Editores, 2013, p. 50.

REPERCUSIONES EN LA PRENSA: EL HUEVO O LA GALLINA

Según Leppe «no todos los asistentes entendieron lo que era un *happening*». Para él, según dijo a la prensa, «la ambientación era totalmente romántica, trágica. Estaba hecha para que la gente la contemplara»¹². Sin embargo, como se advierte en la nota, algunos aseguran que lo vieron agradecer a quien quebró la gallina de yeso. Esa persona fue la crítica de arte de la revista *Ercilla*, Ana Helfant. Y otros aseguraron que fue a partir de ese momento que, con la participación activa del público y el lanzamiento de la gallina, la obra «se transformó en un *happening...*»¹³.

OTRO HUEVO PARA LA HISTORIA DEL HAPPENING EN CHILE

En 1977, tres años después del *happening* de Leppe, en la Galería Época se realizó la exposición «El huevo» del artista alemán Wolf Vostell. En el catálogo se incluyeron fragmentos del libro *Assemblages, Environments & Happenings* (1966) de Allan Kaprow y una entrevista a Vostell, donde señala que: «El *happening* es un proceso complejo de aprendizaje, en donde se habla a todos los órganos y a todos los sentidos [del] cuerpo humano y en donde en principio no hay experiencias de cómo reaccionan los hombres, cómo reaccionarán después, cómo reaccionarán dentro de un mes, cómo reaccionarán dentro de medio año... »¹⁴. Y, para el caso del *happening* de Leppe, podríamos agregar, cómo reaccionarán cincuenta años después.

EL PÚBLICO ES PARTE DE LA OBRA

Algunas fotografías tienen el objetivo de registrar la acción del artista y los objetos en el espacio, pero otras, en cambio, tienen la intención de captar las reacciones del público. En su mayoría aparecen jóvenes –artistas y amigos de Leppe como Francisco

¹² Sin autoría, «El público, una escultura», *Ercilla*, nº 2035, (1974), Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

¹³ Sin autoría, «Arte para gallinas», *Qué Pasa*, nº171, (1974), Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA. En este artículo destaca la fotografía en la que aparece Leppe, en la galería, de pie junto a una gallina de verdad.

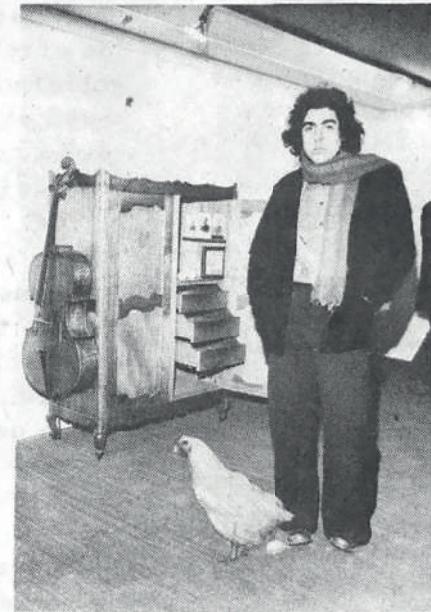
¹⁴ Wolf Vostell, *El huevo. Media Environment. Documentación documenta seis*, Santiago: V.I.S.U.A.L. (Eugenio Dittborn, Ronald Kay y Catalina Parra), 1977, s/n. <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/714.pdf>

ARTE PARA GALLINAS

Por la invitación —una tarjeta de duelo— se anticipaba algo insólito. La inauguración de la obra —única— de Carlos Leppe, de 22 años, en la Galería Carmen Waugh, no defraudó esas esperanzas. Su tema central: gallinas, huevos, plumas, muebles de la abuelita, involucraba también a la sala, el público, la música, y el cóctel: vino y huevos. Según el autor formaban parte de un todo para crear una atmósfera que se viera en conjunto.

Para la crítica de arte de *Ercilla*, Ana Helfant, se justificaba con tales antecedentes coger una gallina por su cogote y lanzarla contra un muro. A partir de entonces, la inauguración se transformó en un «*happening*» y, como todos, con resultados imprevistos. ¿O previstos? Los fotógrafos bombardeaban con sus «*flashes*» al público para captar sus reacciones. Una selección de las 800 fotografías que se tomaron empezó a exhibirse el lunes junto con los restos de la escultura, porque alrededor de 70 gallinas no pudieron ser repuestas. La polémica obra representó un riesgo que la Galería Carmen Waugh asumió consciente. También sabía que no era comercial, pero así daba cabida a gente joven y demostró que en Chile se pueden hacer cosas nuevas.

Arte para gallinas, sin autoría, *Qué Pasa*, 1974. Archivo de prensa del Centro de documentación y biblioteca MNBA, 1974.



LEPPE:
huevos, gallinas, plumas . . .
y más huevos.



Cuerpo correccional, Nelly Richard, Editorial V.I.S.U.A.L. - Francisco Zegers, 1980.



Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

Smythe y Luis Hernán Silva- con cara de sorpresa, curiosidad o risa¹⁵. Entre la música de fondo y el cacareo de las personas presentes en la sala se escuchaba la voz de Luis Advis, profesor de estética en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y un reconocido compositor. Advis, que fue registrado en una de las fotografías sentado en la tarima junto a la silla, conversando con una mujer no identificada, era un amante de la música popular de América Latina. Al igual que lo era Leppe y su madre Catalina Arroyo del tango, el bolero, la milonga y el mambo.

EL CANCIONERO DE LEPPE

Si existiera un disco con la música que utilizó Leppe en sus performances, el primer tema sería *El día más hermoso* de Ramón Aguilera, un bolero dedicado a las madres; una canción que sonó sin parar durante el *happening* y que -al final de la noche- hizo bailar pegados al grupo de espectadores que cerró el boliche. El disco incluiría, también, *El día que me quieras* de Carlos Gardel -interpretada en voz de la madre

¹⁵ Agradezco a Ernesto Muñoz su ayuda en la identificación de personas.



Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.



Happening de las gallinas, Carlos Leppe, fotografía de Jaime Villaseca, 1974.

de Leppe- y el Mambo N°8 de Dámaso Pérez Prado, entre otros éxitos de la música popular y romántica.

CUERPO CORRECCIONAL

Tres de las fotografías de Jaime Villaseca se incluyeron en *Cuerpo correccional* de Nelly Richard, editado por Francisco Zegers en 1980. Un libro que, centrado en la obra de Leppe y diagramado por él, inaugura su trayectoria con el *Happening de las gallinas* como la «primera dimensión pánica de la figura materna»¹⁶. Una acción anticipatoria, en muchos sentidos, de lo que vendrá después. Aquí el cuerpo del artista da lugar a la narración biográfica a través del acto de fecundar, reproducir, empollar, multiplicar y morir. Es el sino trágico de la vida, o el ciclo de la vida, de la corona fúnebre por donde Leppe introduce su cabeza, asomándose al mundo por segunda vez.

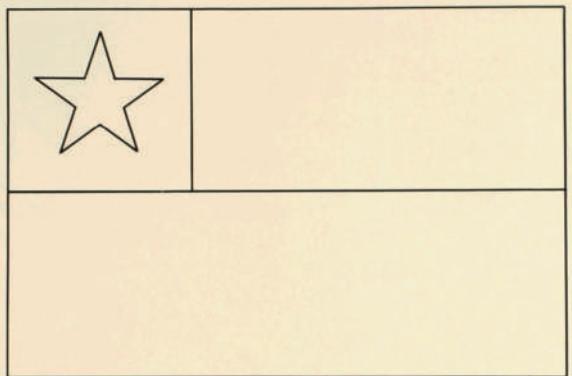
DEVORAR LA OBRA

Para Nelly Richard hay una tensión dialéctica ineludible entre la falta y el exceso, entre la vida y la muerte. Tensión que llega a su punto máximo en la acción de saquear, destruir y devorar la obra. Porque al ingerir los huevos duros del cóctel, los espectadores literalmente se tragan la obra o parte de ella. Lo mismo que hace el hijo cuando se alimenta de la madre. Sobre la alfombra quedaron los fragmentos de yeso, las cáscaras de huevo, las cenizas de los cigarrillos y los vasos con conchos de vino. De las gallinas desaparecidas o destruidas de la exposición solo quedó el registro que hoy vemos y el relato de algunos testigos.

Amalia Cross

¹⁶ Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago: V.I.S.U.A.L./Francisco Zegers Editor, 1980, p.19.

<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/606.pdf>



LEPPE/ TRABAJO 1977 -1979
OCTUBRE-NOVIEMBRE/C.AL/
SANTA LUCIA 230/ F 34193
SANTIAGO DE CHILE-CHILE

Carlos Leppe, Revista Cal, nº2, 1979.

ACCIÓN DE LA ESTRELLA

Acción de la estrella (Leppe vs Duchamp) - Carlos Leppe

16 de octubre de 1979

Galería Cal, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Gonzalo Mezza, 20', video 4:3, 1979

CARLOS LEPPE I

Meses antes de llevar a cabo la Acción de la estrella, que tuvo lugar el 16 de octubre de 1979 en Galería Cal, el acontecimiento fue anunciado en el número II y III de la revista homónima, vinculada al espacio de exposición que era dirigido por Luz Pereira¹. Para la intervención de las páginas de la revista Cal, Leppe utilizó dos elementos claves: la estructura lineal de la bandera de Chile como artefacto gráfico y a Marcel Duchamp como referente cultural para pensar su propio trabajo. La intervención gráfica sobre las paredes de la galería es equivalente a la diagramación de las páginas de la revista. Y con esta acción corporal, el artista aseguraría su «inclusión en la historia del arte» o, al menos, su salto al estrellato en un año crucial de la historia del arte local².

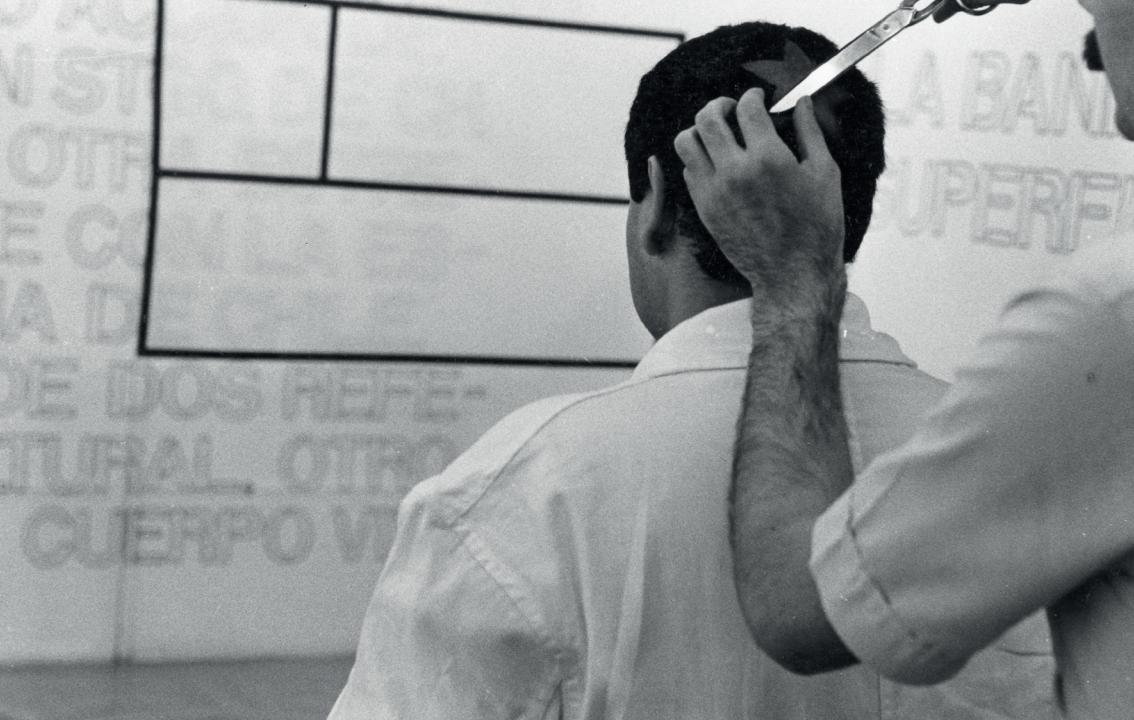
CARLOS LEPPE II

La puesta en escena se concentró en las paredes del fondo de la galería. Sobre el muro central el artista escribió: «En 1919, en París, Duchamp tonsura una estrella en su cabeza como acción de arte. En 1979, en Santiago de Chile, Leppe tonsura otra estrella, coincidente con la estrella solitaria de Chile. Superposición de dos referentes; uno cultural, otro nacional, en el cuerpo vivo del artista». Mientras que en el muro de la izquierda era posible leer: «La bandera de Chile, superficie blanca». Y en el de la derecha: «La bandera de Chile, superficie transparente».

En el piso, sobre un plástico, figuraban los materiales que el artista utilizó en la acción: una radio, un conjunto de elementos médicos o quirúrgicos (tela adhesiva, vendas, tijera), un tarro de pintura, una brocha, un pincel, un taburete y una bandera transparente con líneas negras que colgaba del techo. En esta escena la bandera ha sido vaciada de sus símbolos y colores patrios: sin el azul del mar, sin el blanco de la cordillera, sin el rojo de la sangre derramada y sin la estrella.

¹ También intervino una página de la revista *La Bicicleta*, cuando su acción se pensó como parte de *Revisión de la historia del arte chileno como trabajo de arte* de Carlos Altamirano. Ver: *La Bicicleta*, nº4, agosto-septiembre (1979), p. 49.

² Carlos Leppe, «Yo, Carlos Leppe, me responsabilizo por mi inclusión en la historia del arte, en pro de la historia de los hombres», *Revista Cal*, nº2, (1979), p. 13.



Carlos Leppe y Francisco Zegers, *Acción de la estrella*, fotografía Lotty Rosenfeld, 1979.

FRANCISCO ZEGERS

Poco antes de comenzar la performance, Leppe –vestido con un overol o mame-luco blanco– está sentado en un taburete esperando que Francisco Zegers, editor y peluquero ocasional, termine de rasurar en su cabeza, tal como lo había hecho Duchamp sesenta años antes, una estrella de cinco puntas. Mientras la estrella de Duchamp es un cometa que va dejando un rastro tras de sí, un rastro que guía a los artistas como las estrellas guían a los navegantes en sus viajes, la de Leppe es una estrella solitaria.

NELLY RICHARD

La acción comienza. Leppe baja por una escalera desde el nivel superior de la galería, camina a través del público, entra en la escena y antes de sentarse enciende una radio que reproduce la voz de Nelly Richard leyendo el siguiente texto:

En 1919, en París, Marcel Duchamp señala el primer antecedente del arte corporal tonsurando una estrella en su cabeza. La repetición del

acto de Duchamp por Leppe, en 1979, en Santiago de Chile, formula una proposición nacional mediante la reinserción del acto anterior en un nuevo enunciado artístico. La cita como reiteración extractiva de algo previamente formulado en una unidad de discurso otra y anterior en Duchamp se aplica en Leppe como procedimiento no literal sino corporal. Procedimiento extratextual de citación de una parte no escrita sino actuante. Lo citado no se cita desde los textos, no se lee literalmente transcrita de un soporte textual a otro como soporte pasivo, sino [que] se cita desde los cuerpos materialmente traspuesto desde un soporte corporal a otro como soporte activo. La citación de Duchamp en Leppe expone la estrella al relevo físico de dos cuerpos de arte sucesores en la historia. La citación de Duchamp en Leppe mediante el acto duplicativo de estrellar la cabeza del artista opera la reedición somática de un signo vivo en la historia. La encarnación de la estrella se repite en el cuerpo actualizado del autor de la repetición como reencarnación de lo cifrado en su primera y viviente impresión. El desplazamiento histórico y geográfico de la tonsura en Duchamp reincidente en Leppe se efectúa mediante el acto de sobreimpresión del signo estrellado en un doble soporte vital: tránsito carnal de un signo arte entre una historia y otra. La estrella en Duchamp calca en Leppe el diseño nacional de la estrella en la bandera de Chile. El signo arte recobra por transparencia el valor de la estrella obliterada, inscribiéndose reivindicatoriamente en la superficie descolorida de la bandera por defecto de decepción. La superposición de dos referentes sincroniza en el cuerpo del artista las dimensiones cultural y nacional de su presente de actuación. El blanco [de la] estrella herida, deporta el color mediante el traspaso simbólico de las marcas de inscripción [...]. La conjunción de dos motivos sígnicos en un cuerpo vector de la historia colectiviza la superficie corporal como superficie territorial. El cuerpo de Leppe como territorio nacional mediante la estrella como insignia. El trazado emblemático de la estrella de Duchamp en la cabeza de Leppe, coincidente con la estrella solitaria en la bandera de Chile, nomina la superficie trazada como superficie por anexar, mediante el calce orgánico de dos cuerpos. Uno singular y otro plural.

Richard también está ahí. La cámara la busca. Ella mira a Leppe con atención, mientras escucha su propia voz.



Captura de pantalla del video *Acción de la estrella*, Carlos Altamirano y Nelly Richard, 1979.

CARLOS ALTAMIRANO, LUZ DONOSO, FRANCISCO BRUGNOLI, ELIAS ADASME, HERNÁN PARADA, LOTTY ROSENFELD, DIAMELA ELITIT, FERNANDO BALCELLS, ROSER BRU, EDUARDO VILCHES....

Todos ellos son parte del público y de una escena artística que en ese momento se articuló en torno al Taller de Artes Visuales (TAV), a las nuevas galerías de arte y al recién conformado Colectivo de Acciones de Arte (CADA). En esta ocasión, Rosenfeld y Altamirano se encargaron del registro fotográfico, así como Man Ray lo hizo al registrar con su cámara la acción de Duchamp. En total, los testigos de esta acción no fueron más de treinta personas apiñadas en nueve metros cuadrados.

GONZALO MEZZA

Este artista, pionero en el videoarte, fue el encargado de hacer el registro audiovisual de la acción. Mezza había vuelto a Chile ese mismo año de Barcelona, donde desarrolló sus primeros trabajos de video a principios de la década del setenta. Para Mezza, este video se titula *Leppe v/s Duchamp*, fue realizado con una cámara SONY U-matic y tiene una duración de 22 minutos, que en ese entonces era la duración

máxima de este tipo de cintas de video analógico. Al ser portátil, esta cámara permitió mayor movimiento y posibilidades al artista. En una de las fotos, Mezza está de espaldas con su cámara al hombro, mientras sigue a Leppe.

A la salida de la galería, los espectadores encontraron su imagen en un televisor conectado a una cámara con circuito cerrado. Entre ellos y la pantalla colgaba otra bandera, transparente y vaciada de colores.

MARCEL DUCHAMP

La confrontación entre Leppe y Duchamp es anterior, va más allá de la Acción de la estrella y nos remite a los primeros ready-made de Duchamp que vio Leppe. En 1972, mientras Leppe era estudiante de arte, se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes la exposición *El arte del surrealismo*. Allí se exhibió, entre otras obras, la Rueda de bicicleta (1913)³. Sobre la influencia de Duchamp en Leppe, podemos decir que esta acción tiene algo de ready-made, en la medida en que toma algo ya hecho por otro. Pero en el caso de Leppe, en lugar de la rueda sobre el taburete se ubica su cuerpo para encajar su cabeza en la esquina superior derecha de la bandera de Chile.

JUAN LUIS MARTÍNEZ

Otra referencia clave para Leppe será el poeta Juan Luis Martínez, quien, en sus palabras, «me revolucionó la cabeza y su obra me enamoró hasta los huesos»⁴. En 1978 Martínez había dado a conocer *La poesía chilena*, un libro-objeto con forma de caja y con la imagen de una cabeza con una estrella tonsurada en su portada⁵. En su interior hay varias fichas bibliográficas vacías, intercaladas con pequeñas bande-

³ Las otras obras fueron: *Caja en una valija* (1941), *¿Por qué no estornudar, Rrose Sélavy?* (1921) y *Toque, por favor* (1943); un relieve de espuma y terciopelo con forma de seno.

⁴ Carlos Leppe y Nelly Richard, «Primera persona», en: Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&T! Editores, 1998, p. 11. Ver p. 35 de este libro.

⁵ Sobre esta relación ver: José de Nordenflycht, «La escena: infierno grande», en: *El gran solipsismo: Juan Luis Martínez: obra visual*. Valparaíso: Editorial Puntágeles, 2001, pp. 38-45. Y Leonello Bazzurro, «Estelas de Duchamp: La poesía chilena (1978) de Juan Luis Martínez y Acción de la estrella» (1979) de Carlos Leppe, en: <https://www.d21virtual.cl/2023/08/21/estelas-de-duchamp-la-poesia-chilena-1978-de-juan-luis-martinez-y-accion-de-la-estrella-1979-de-carlos-leppe/>



Acción de la estrella, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1979.



Acción de la estrella, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1979.

ras de Chile impresas a color sobre papel volantín, y una bolsita con tierra del valle central de Chile.

Antes de comenzar la acción, pero después de rasurar su cabeza, una máquina de diapositivas proyectó sobre el cuerpo de Leppe (soporte sensible) la imagen tricolor de la bandera, «como impresión invisible con tintas indelebles de luz»⁶. Al igual que en la poesía de Martínez, en esta acción de Leppe hay una serie de signos cifrados en torno a la borradura, la desaparición y la transparencia, que recuerdan a las páginas de su libro *La nueva novela* (1977).

CARLOS LEPPE III

Pasan más de tres minutos en silencio hasta que la expectación se interrumpe cuando Leppe revienta contra su cabeza una bolsa de pintura blanca y repara su herida con vendas. Se pone nuevamente de pie. Extiende sobre el suelo una tela completamente blanca –del mismo tamaño que la bandera transparente– que ad-

⁶ «Camino recorrido», en: Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&T! Editores, 1998, p. 17.

hiere al muro izquierdo, debajo de un tubo fluorescente, para luego escribir sobre ella un mensaje ilegible con pintura: blanco sobre blanco imposible de leer. Leppe apaga la luz y se enciende el tubo de luz.

CARLOS LEPPE IV

La acción termina cuando Leppe borra con pintura blanca los textos de los muros y rompe la bandera transparente. Un acto de autocensura y violencia somatizada, si pensamos en el contexto histórico: un momento de la historia donde el color blanco se carga con el significado de la censura que ejerció la dictadura. Los muros de las calles son «blanqueados» (borrados con pintura), los medios de prensa censurados con recuadros en blanco y varios artistas utilizan este color como elemento protagónico de sus obras⁷.

RAÚL ZURITA

Raúl Zurita, poeta, miembro del CADA y uno de los espectadores de la Acción de la estrella, definió a Leppe como «un copión maravilloso que había iniciado las performances en Chile...»⁸. En esta performance la copia, «adjudicarse un enunciado otro» (o de otro, tal como lo hizo Martínez en más de una ocasión), nos remite a la capacidad que tiene la cita respecto de lo que hacemos con ella cuando nos apropiamos de ciertos referentes y los torcemos para hacerlos hablar desde otro contexto de enunciación.

⁷ Sin ir más lejos, pocos días antes, el 3 de octubre de 1979, el CADA había realizado su primera acción: *Para no morir de hambre en el arte*, que incluyó la repartición de varios litros de leche en La Granja y la publicación en la revista *Hoy* de una página en blanco con un texto que decía: «imaginar esta página completamente blanca...». Mientras que, el día siguiente a la acción de Leppe, el CADA llevaría a cabo *Inversión de escena*, colgando un gran lienzo blanco en la entrada del MNBA y haciendo circular camiones lecheros de Soeprole. Por último, al llamado del CADA se sumaron otros artistas. Este fue el caso de Cecilia Vicuña y su *Vaso de leche*, con pintura blanca derramada en una calle de Bogotá en 1979.

⁸ Raúl Zurita, en: Robert Neustadt, *Cada día: la creación de un arte social*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 78. Al vínculo entre Zurita y Leppe hay que agregar la visualización que hizo, junto con Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn, de su libro de poesía *Purgatorio* (1979) en Galería Cal.

NELLY RICHARD II

Esta acción marcó, en palabras de Richard, «el retrato de un artista hoy maduro y disciplinado». En efecto, Leppe aparece extremadamente contenido en su corporalidad y más medido en su accionar en comparación con las otras acciones que vendrán. Esto hace de la Acción de la estrella una obra más rígida conceptualmente. Sin embargo, con esta obra se introduce «un nuevo concepto de exposición» que constituye «un giro importante en la producción artística de Carlos Leppe». El cambio consistió en leer la obra de Leppe «a partir de la fragmentación de un trabajo cuya unidad debe leerse ya no en el marco cerrado de una sala de exposición, sino como una suma de los momentos (anteriores y posteriores) de su sucesiva presentación en distintos lugares como galerías y revistas»⁹. Esta estrategia hará que la obra de Leppe se expanda cada vez más a otros soportes –su cuerpo, la página, la fotografía, el video, la instalación, el texto– exacerbando una temporalidad corporal hecha de momentos, fases y ciclos –devorar, engullir, absorber, asimilar, deglutar y transformar– en torno a su propia obra y vida.

Amalia Cross

⁹ Nelly Richard, «Carlos Leppe, retrato de un artista», *Bravo*, año 3 - n°5, Santiago, (octubre 1979), p. 106.



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

LAS CANTATRICES

Las cantatrices - Carlos Leppe

1980, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Juan Enrique Forch

Dirección: Juan Enrique Forch y Nelly Richard, 18'20", video 4:3, 1980

YESO BLANCO

En el año 1980, en el pabellón de traumatología del Hospital Salvador, el cuerpo de Carlos Leppe fue envuelto en yeso. A lo largo de varias sesiones y con la ayuda del Dr. Víctor Henríquez, médico traumatólogo, que en ese momento se encontraba realizando su especialización en cirugía ortopédica, su torso fue inmovilizado en yeso, variando las áreas del cuerpo cubiertas y la posición de los brazos: vientre al descubierto, orificios en las tetillas, manos fijas y codos flectados.

Luego de aplicar las capas de yeso, aún húmedas, Leppe se subió a un Fiat 600 con muchas dificultades, y junto a Nelly Richard y Juan Enrique Forch fue trasladado a la agencia publicitaria Alfa Omega, en la comuna de Providencia, donde a duras penas subió una escalera que lo llevó a la terraza del tercer piso, para secarse al sol. Cuando la humedad se esfumó del armazón, en el mismo auto se trasladó a un estudio televisivo, ubicado en avenida Vicuña Mackenna, para grabar *Las cantatrices*.

Esta no fue la primera ni sería la última vez que Carlos Leppe utilizaría el yeso u otros sustratos albos y asepticos como elementos presentes en sus acciones. En el *Happening de las gallinas* (1974) los huevos y gallinas homónimas eran de yeso; en *Acción de la estrella* (1979) la galería, la vestimenta del artista y la pintura que se deslizó por su nuca eran blancas; en *El ruiseñor y la rosa* (1985), Leppe esparció yeso en polvo sobre un muro de ladrillo; por último, en *La Escuela* (1987) se ubicaron tizas blancas arrimadas sobre el piso de la sala.

ROSTRO INTERVENIDO

Para esta acción, Carlos Leppe preparó su rostro con la ayuda de Juan Cruz, maquillista de teatro y cine¹. Usó base blanca entre la frente y las mejillas, ojos delineados en negro, sombra sobre los párpados, pintura plateada alrededor y labios pintados de rojo intenso, que lograron realzar el dramatismo de la imagen. Sobre esto último, Nelly Richard diría: «Tu nuevo modelaje de cantatriz subraya la importancia de la boca

¹ Juan Cruz trabajó como maquillista en los largometrajes *Surcos de sangre* (Hugo del Carril, 1950) y *Llampo de sangre* (Henry Vico, 1954). También realizó el maquillaje en obras de teatro, tales como *Ánimas de día claro* (1962) y *La remolienda* (1965), ambas escritas por Alejandro Sieveking y dirigidas por Víctor Jara. Cabe destacar que unos años antes de la performance de Leppe, Sieveking protagonizó el primer beso homosexual del teatro chileno, junto a Gregorio Rosemblut en *Entretengamos al Sr. Sloane* (Teatro Lex, Facultad de Derecho Universidad de Chile, 1967).



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Francisco Zegers, 1980.



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

en condición primera de orificio facial de escapatoria»². Años más tarde, el mismo Leppe contó que los labios y la boca eran las zonas cómplices de su cuerpo³.

«Nació con fórceps horrible: un cuerpecito inmensamente grande», declaró Catalina Arroyo, madre del artista, en un video que formó parte de la instalación de *Las cantatrices*. Frente a su relato, otros fórceps atraviesan el rostro y los labios de su hijo, ubicados en las comisuras, dejando que la saliva caiga, en una posición fija y dolorosa, mientras el artista, maquillado y enyesado, gesticula al ritmo de cada ópera.

REGISTRO

Esta obra fue concebida en formato de video. A diferencia de otras acciones, la imagen en movimiento reproducida en la pantalla reemplazó la presencia física del cuerpo de Carlos Leppe en la sala. Para cada registro, la música era reproducida en el estudio de grabación, de manera tal que Leppe cantaba al mismo tiempo que su

² Nelly Richard, *Cuerpo correccional*, Santiago: V.I.S.U.A.L./Francisco Zegers Editor, 1980, p. 83.

³ En: Claudia Donoso, «Un cuerpo ineludible», *Apsi* N°231, 21 al 27 de diciembre 1987.

imagen era capturada por el lente de la cámara, pese a que en el resultado final sus labios se muestran descalzados del sonido. Las tres óperas fueron escogidas con la ayuda de César Cecchi, médico sin ejercer y musicólogo⁴.

El registro estuvo a cargo de Juan Enrique Forch, quien grabó con una cámara en formato U-matic. Son tres óperas, tres amazonas de yeso, tres variaciones de maquillaje y tres colores de fondo –azul, blanco y rojo– integrados en la edición final gracias a la técnica del croma. Nelly Richard, quien también se encontraba presente en las sesiones de grabación, ocupó el rol de directora de estos videos.

⁴ Durante su vida, César Cecchi trabó una gran amistad con la actriz Bélgica Castro. A ella la conoció metida en un molde de yeso, que la mantuvo inmóvil por tres años, mientras se recuperaba de una vértebra que se había disuelto en su columna vertebral. Cabe señalar que Bélgica Castro y su compañero, Alejandro Sieveking, trabajaron en reiteradas ocasiones con el maquillista Juan Cruz (ver nota anterior), por lo que muy probablemente el vínculo entre Carlos Leppe, César Cecchi y Juan Cruz provenga de estas convergencias en el mundo del teatro.

CANTATRICES

Carlos Leppe aparece como cantatriz, interpretando a quienes interpretan a otras. Allí su «condición de falsa femineidad calculada» se empalma con una voz «que se coloca como prótesis»⁵.

AZUL: *Salomé*, Op. 54 de Richard Strauss, interpretado por Birgit Nilsson. Carlos Leppe aparece de brazos flectados, con los dedos estirados y la mano derecha semiabierta. En los close-ups del rostro se ven fragmentos con y sin fórceps, intercalados.

BLANCO: *Ernani. Surta e la notte* de Giuseppe Verdi, interpretado por María Callas. Leppe aparece con el vientre descubierto de yeso, palpitante entre cada inspiración de aire, los brazos flectados, el derecho a la altura del ombligo y el izquierdo hacia el pecho. En los close-ups del rostro se ven fragmentos con y sin fórceps, intercalados.

ROJO: *In questa reggia* de Giacomo Puccini, interpretado por María Callas. Leppe aparece con las tetillas descubiertas de yeso⁶, con los labios pintados y ojos sin maquillar. En los close-ups del rostro se ven fragmentos con y sin fórceps, intercalados.

CATALINA ARROYO

El cuarto video de *Las cantatrices* lo constituye el relato en primera persona de Catalina Arroyo. Sentada en primer plano frente a la cámara, casi sin maquillaje y encuadrada desde la cabeza hasta los hombros, la madre relata el gran calvario físico que significó para ella el embarazo y parto de su hijo. Su voz, a ratos, se quiebra. Su mirada en algunos momentos se enfoca fijo en un punto detrás de la cámara, en algún lugar invisible para quienes vemos el video. El relato fue escrito por ella y editado por su hijo.

El video resultante estuvo presente en el montaje final de esta obra, en la exhibición «Sala de Espera», inaugurada en noviembre de 1980 en Galería Sur. Para dicha ocasión, la pantalla del televisor que reproducía a Catalina Arroyo contaba con gasa adherida en la parte de abajo del marco. De acuerdo a los presentes, el volumen del relato de la madre competía con el del hijo, que entonaba tres óperas simultáneas⁷.



Hoja de contacto del video *Las cantatrices*, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

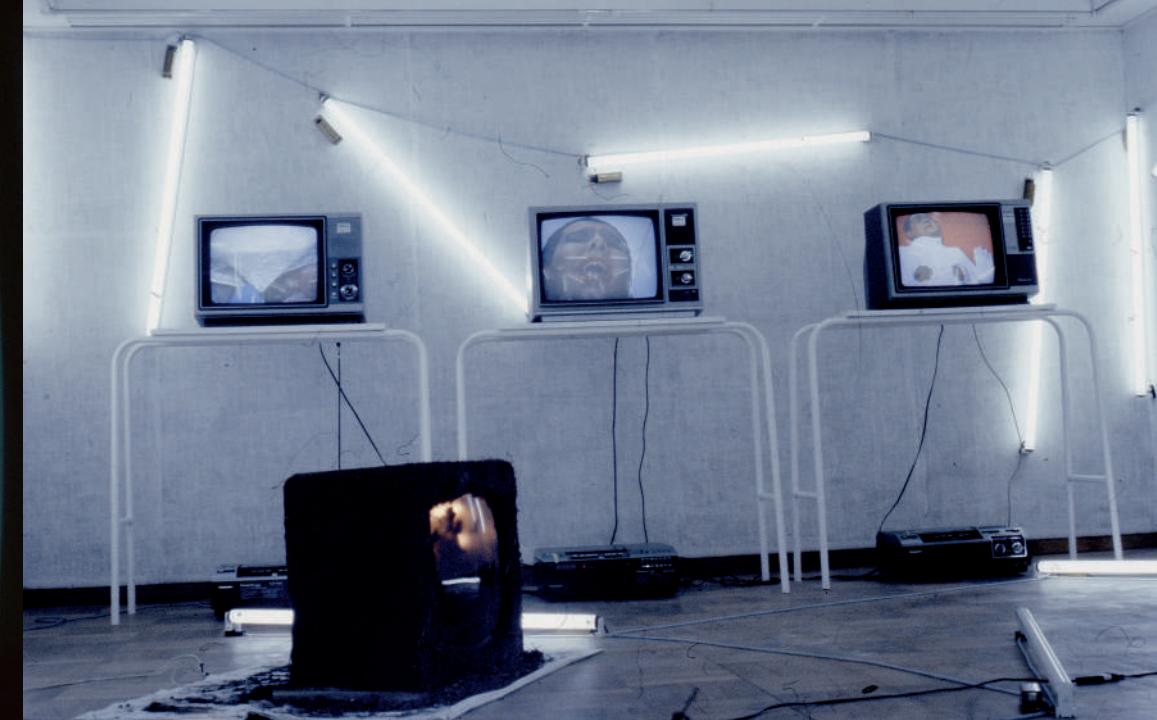
5 Richard, *op. cit.*, p. 73.

⁶ Este detalle recuerda especialmente a la obra *El Perchoro* (1975) donde Leppe realizó dos cortes en el vestido que utilizó, a la altura de las tetillas, dejando sus areolas al descubierto.

7 Al año siguiente, el video también formó parte de la acción corporal *El día que me quieras* (1981) donde Leppe meció a su madre entre sus brazos, mientras esta era proyectada en el televisor, hablando sobre su hijo en primera persona.



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

CUERPO CORRECCIONAL

Las primeras imágenes que se conocieron de *Las cantatrices* fueron fotografías en blanco y negro que Carlos Altamirano tomó a un televisor que reproducía los videos, publicadas en el libro *Cuerpo correccional* (1980) como escenificación teórica de la trayectoria de Leppe desde 1973 hasta ese momento. Allí, cada fotograma es enmarcado por la pantalla.

El lanzamiento de *Cuerpo correccional* se efectuó el 18 de noviembre de 1980 en Galería Sur, en conjunto con el lanzamiento del libro *Del espacio de acá*, escrito por Ronald Kay a propósito de la obra de Eugenio Dittborn. El evento se organizó en el marco de una exposición de Leppe y Dittborn en la galería, donde el primero mostró por primera vez *Las cantatrices* en una de sus salas –en la exhibición que hoy conocemos bajo el título «Sala de Espera»– y el segundo montó sus «impinturas» en la otra. Vale destacar que en los documentos de prensa que anuncian ambas exhibiciones, sus títulos son «objetos, video, instalación» en el caso de Leppe e «impinturas, serigrafías, offset» en el de Dittborn. Ambos anuncian los procedimientos que aguardan tras la ejecución de cada obra, aspecto que es común en Leppe.

Los créditos del libro nombran a Francisco Zegers en edición, Carlos Leppe y Nelly Richard en el concepto y diagramación, y Carlos Altamirano en el montaje. Leppe ya había oficiado esta tarea en los catálogos de Galería Cromo y luego lo haría en las tarjetas postales de Galería Sur, además de trabajar junto a Zegers y Altamirano en la agencia publicitaria del primero. Años después, Richard relató cómo «durante casi un año, nuestra vida en común (con Leppe, Zegers y Altamirano) giró en torno a la fantasía del libro que debía acompañar la grandiosa exposición que preparaba Carlos Leppe: «Sala de Espera»⁸. El resultado, en contraste con la materialidad opaca y áspera de las producciones editoriales de aquella época, es un libro impreso en papel couche y papel vegetal⁹. En la contratapa, no obstante, aparece

⁸ Richard, Nelly (2015). *Todo comenzó así....* Texto presentado en la mesa de conversación «Editorialidad, arte y memoria», realizada el sábado 13 de junio del 2015 en Galería Metropolitana.

⁹ Para una revisión más acabada sobre este momento editorial ver el texto de Vicente I. Domínguez, «La coyuntura editorial», Searovic, Slavica (comp.) *Postales de los 80. Huella gráfica del arte experimental en Santiago*, Santiago: Naranja Publicaciones, 2023.

el sello V.I.S.U.A.L.¹⁰, como confluencia de Dittborn-Kay-Parra y Leppe-Richard en este evento expositivo y editorial, que cristaliza una colaboración simbólica entre ambos grupos, a ratos cómplices, a ratos contendientes: «Se armó una especie de loca competencia entre ambos grupos en términos de exposiciones y catálogos que resultó, obviamente, muy productiva, ya que obras y textos querían rivalizar en inteligencia y creatividad. En todo caso, había un diálogo entre un grupo y el otro»¹¹.

EL MONTAJE

Los tres videos que conforman *Las cantatrices*, más el relato de Catalina Arroyo, fueron presentados en «Sala de Espera»¹². Tal como alude el título, la atmósfera de la galería se tornó blanca, hospitalaria y de luces frías. Allí Carlos Leppe instaló una serie de objetos, imágenes, artefactos de iluminación y demás componentes de esta muestra. Destacan tres televisores que reproducen los videos registrados por Juan Enrique Forch, ubicados en línea y frente a ellos, al otro lado de la sala, el que reproducía el relato de la madre. Los cuatro aparatos fueron montados sobre mesas de hospital¹³.

10 V.I.S.U.A.L. fue un grupo de trabajo compuesto por Catalina Parra, Ronald Kay y Eugenio Dittborn, activo entre los años 1976 y 1979. Durante su hacer, elaboraron una serie de catálogos, libros de artista y exposiciones en Galería Época, en un trabajo constante que se caracterizó por su alto grado de innovación en la experimentalidad, materialidad y visualización de sus trabajos editoriales. Para más información véase el concepto V.I.S.U.A.L. en el glosario de la página web www.eugeniodittborn.cl

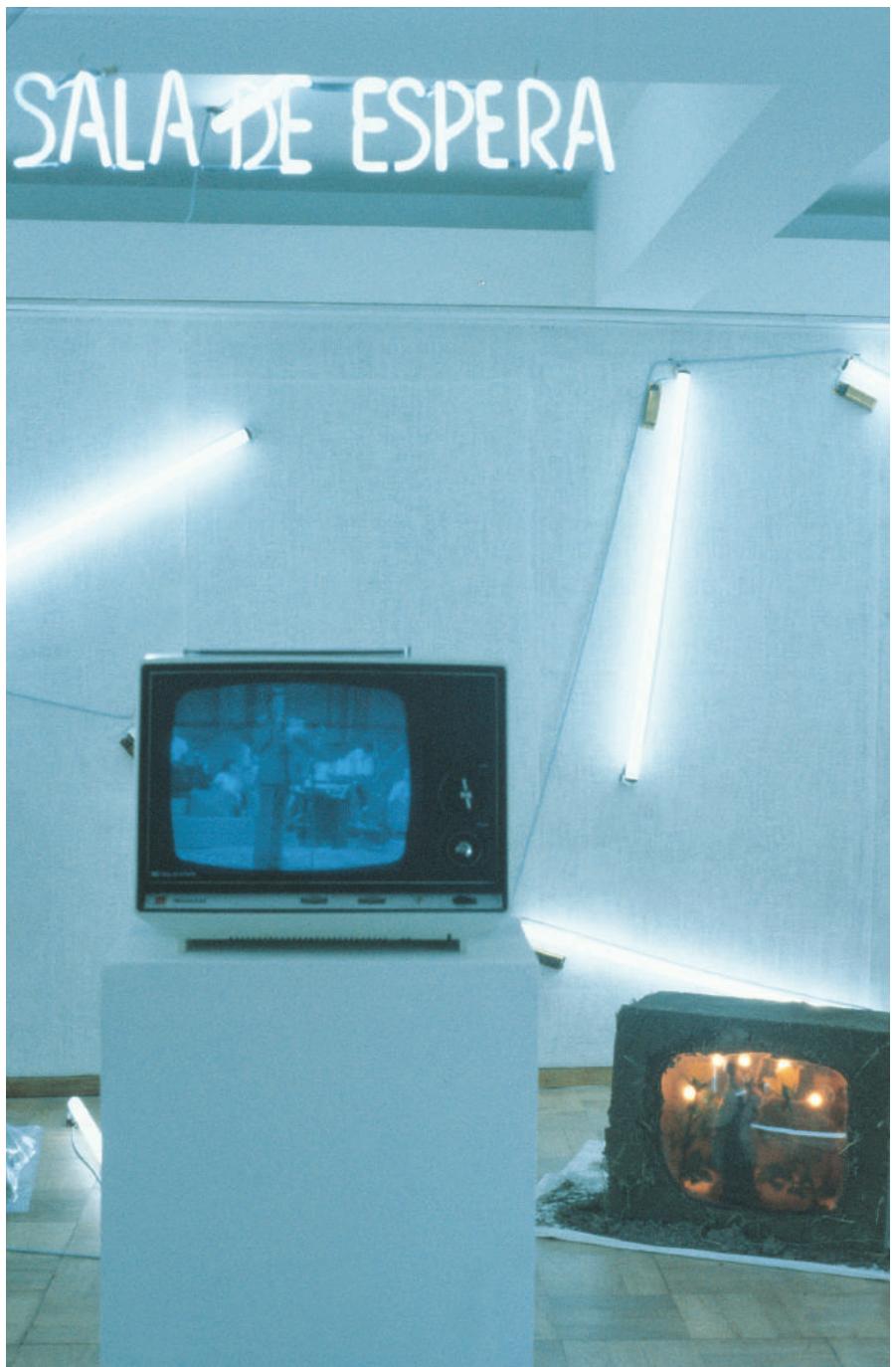
11 Ver la entrevista realizada a Nelly Richard por Federico Galende en *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*, Santiago: Editorial ARCIS / Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 188.

12 Agradezco a Justo Pastor Mellado y su publicación «Sala de espera (instalación)» por estudiar y detallar cada uno de los elementos que compusieron esta instalación homónima de Carlos Leppe. Ver: Justo Pastor. Mellado, «Sala de espera (instalación)». *Documentos*, 2, (2020), Fundación CEdA.

13 Al año siguiente, *Las cantatrices* fueron exhibidas en la clausura del Primer Encuentro Franco-Chileno de Video Arte, como parte de su acción corporal *Cuerpo correccional* (1981). En aquella ocasión, el televisor con el video de la madre se encontraba ausente y en su lugar, un monitor destripado, cuyo marco también contó con gasa adherida, al igual que el del montaje de «Sala de espera». En esta ocasión, con la asistencia de Carlos Altamirano, Leppe metió sus pies en la cavidad vacía y los aprisionó con yeso, que luego de secarse rompió con la ayuda de un martillo y con ello se «liberó».



Las cantatrices, Carlos Leppe, 1980.



Las cantatrices, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

El montaje también incluyó tubos fluorescentes blancos, con los cables a la vista, ubicados en los muros y sobre el piso de la galería, además del título de la muestra en letras blancas de neón, y un proyector de diapositivas en un plinto, que reproducía una fotografía sobre un telón, en la que aparece Carlos Leppe de niño junto a su madre, sentados en el pasto del parque¹⁴. Se sumaban cinco sacos de plástico llenos con tierra; un televisor que sintonizaba el canal Televisión Nacional de Chile sin sonido; la carcasa de un televisor cubierta con barro y paja, en cuyo interior aguardaba un pequeño diorama con una figura de yeso de la Inmaculada Concepción, acompañada de flores de plástico amarillas e iluminada por guirnaldas de luces¹⁵; y, por último, una fotografía de la escalera iluminada que daba acceso al departamento de Catalina Arroyo, ubicada junto a un texto en el muro. Esta última imagen es también la portada del libro *Cuerpo correccional*.

TELEVISORES-ALTARES

«Sala de Espera» es un espacio colmado de televisores (seis en total) y con ello, es también una de las únicas performances de Carlos Leppe en la que su cuerpo no comparece en vivo y en directo, sino diferido en el tiempo y mediado por la pantalla de televisión. En ese momento, en plena dictadura cívico-militar, este aparato receptor de imágenes a distancia se encontraba *ad portas* de su masificación por los hogares del país. «Nunca antes tuvo el pueblo acceso a las cosas que ha tenido. En cada casa hay un televisor», diría el ministro Secretario General de Gobierno tres años más tarde y, su programación, lejos de su inicial función educativa, se había transformado «en un medio de publicidad al servicio de una economía de mercado», tal como apuntaron Valerio Fuenzalida y María Elena Hermosilla¹⁶. Al mismo tiempo, no se pue-

¹⁴ La fotografía de Carlos Leppe y Catalina Arroyo resplandecía al apagarse las luces que iluminaban la sala. La imagen también fue reproducida en el primer número de la revista *La Separata*, publicada por Galería Sur. Para Catalina Arroyo, en su nostalgia, la fotografía era equivalente a la «infancia feliz, infancia maravillosa, momentos inolvidables que pasé con mi hijo en aquellos años que no volverán». La respuesta de Catalina Arroyo es parte de la publicación *Fallo fotográfico* de Eugenio Dittborn (1981). Ver p. 17 de este libro.

¹⁵ Años después este mismo televisor apareció como pieza de utilería en el programa *En torno al video* (UCV TV), conducido por Carlos Flores y con Carlos Leppe como director de arte y diseño.

¹⁶ Ver: Valerio Fuenzalida y María Elena Hermosilla, *Evaluación de la experiencia de CENECA en recepción activa de la televisión*, Santiago: CENECA, 1989, p. 3.



Catalina Arroyo, *Las cantatrices*, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Altamirano, 1980.

de pasar por alto que dos años antes, en 1978, la dictadura ejecutó lo que denominó «Operación Retiro de Televisores», donde los cuerpos de detenidos desaparecidos que habían sido sepultados en fosas clandestinas fueron desenterrados y luego arrojados al mar o quemados en hornos o en tambores metálicos¹⁷.

Pese a lo anterior, es probable que uno de los aspectos que más le interesó a Carlos Leppe sobre la televisión en ese contexto –además de su capacidad para transmitir, modificar e instalar imágenes en movimiento– haya sido su función de altar, tal como se observa en una de las fotografías de *Cuerpo correccional*, instalada en la sala de un hospital junto a un crucifijo o en el interior de una casa, donde el aparato aparece adornado con flores, figuras de porcelana y platos ornamentales, puestos sobre



Captura de pantalla del video de la exposición de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn en Galería Sur, 1980.

un paño blanco tejido, transformando la pantalla en un altar receptor de imágenes y sonidos.

Por esos años, el periodista Augusto Góngora visitó diferentes viviendas, en busca de estos altares, transmisores de ondas electromagnéticas. Algunas, «que difícilmente se mantenían en pie, con un amobrado casi inexistente, poseían a veces hasta dos aparatos de TV, alguno de ellos a color». Los altares eran ubicados en el centro de cada casa, como eje de la vida cotidiana de sus habitantes. En su interior aguardaba «el mundo colorido y brillante. Fuerá de él todo es oscuro, sucio, feo, desvencijado»¹⁸.

Vania Montgomery

17 Sobre la masificación de la televisión, las violaciones a los derechos humanos y el uso del video en las artes visuales, es interesante recordar una de las Acciones de apoyo realizada por Hernán Parada, Patricia Saavedra y Luz Donoso (esta última, gran amiga de Carlos Leppe) en 1979, cuando el grupo intervino los televisores de una vitrina comercial en el Paseo Ahumada en Santiago, con el rostro de una mujer detenida desaparecida, fotocopiada y reproducida por algunos minutos en cada pantalla.

18 Augusto Góngora, *La tele-visión del mundo popular*, Santiago: ILET, 1983.



El día que me quieras, Carlos Leppe, 1981.

EL DÍA QUE ME QUIERAS

El día que me quieras - Carlos Leppe

30 de junio de 1981

Galería Sur, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Carlos Flores, 17'40", video 4:3, 1981

EL DÍA QUE ME QUIERAS

El día que me quieras es el título de una de las canciones más famosas de Carlos Gardel, quien fue, además del rey del tango, un ídolo popular y una referencia clave en la obra de Carlos Leppe¹. El artista se toma de este tango de amor anhelado para elaborar una performance que presentó el 30 de junio de 1981 en Galería Sur. En ella canta cada estrofa acompañado de la voz de su madre. Una voz suave que interpreta una versión triste del tema que se reproduce como audio en el video-performance que es parte de la puesta en escena.

SE VESTIRÁ DE FIESTA

Al entrar en la sala de la galería el público se encontró con una mesa y una silla. Sobre la mesa, Leppe dispuso un espejo, un lavatorio y un jarro, además de maquillaje, un proyector de diapositivas con la fotografía de él cuando era niño y su madre en el parque, además de un televisor Panasonic conectado a un reproductor de video. Frente al público Leppe se sentó sin camisa, y lentamente, con deleite (y mirándose al espejo), se transformó en Gardel imitando la mimética de sus gestos y de su canto mientras el video comenzaba a mostrar una acción en paralelo, en otro espacio-tiempo.

LA NOCHE QUE ME QUIERAS

El video debió ser grabado de noche, porque la cámara avanza siguiendo la luz de un foco que ilumina el camino del camarógrafo. En el material sin editar descubrimos que es Carlos Flores quien filma las tomas continuas y levemente ralentizadas que, de manera sinuosa, como una mano que descubre la superficie de un cuerpo, recorren el interior de una casa. El video comienza en el living, recorre los objetos dispuestos sobre los muebles y sobre la pared, como diplomas, cuadros y reproducciones, y entra en la habitación principal, quizás la única, para terminar finalmente en la cocina donde está en el suelo el cuerpo de Leppe, sin vida, con los ojos abiertos al lado de un anafre.

En esta acción, Leppe se duplica en una performance conectada –como si los cables fueran cordones umbilicales– al video. En una especie de conexión sincronizada,

¹ En el Happening de las gallinas Leppe incluyó dibujos de Francisco Smythe en las paredes.

Uno de ellos es el retrato de Carlos Gardel. Ver p. 42 de este libro.





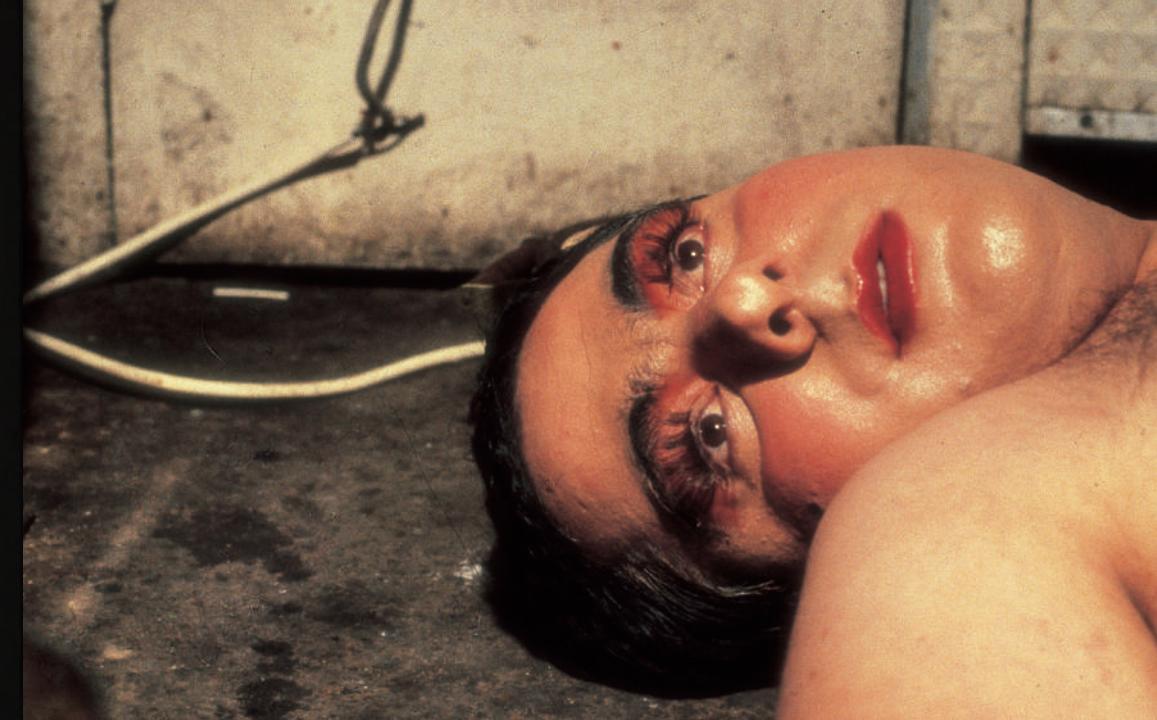
El día que me quieras, Carlos Leppe, fotografía Carlos Altamirano, 1981.

Leppe se viste de la misma forma en ambas dimensiones para producir una extraña continuidad entre el adentro y el afuera de la pantalla.

Y SI ES MÍO EL AMPARO

La performance se llevó a cabo un par de horas después de que el artista Carlos Altamirano hiciera lo suyo con la acción *Tránsito suspendido* en la calle lateral de la galería ubicada en la comuna de Providencia². Altamirano y Leppe eran amigos. Se conocieron en 1976, un año después montaron la galería Cromo con Nelly Richard y se fueron a vivir a su parcela ubicada en La Florida. Allí, en el patio de atrás, hicieron de una mediagua su casa y taller, y colaboraron de manera estrecha en sus obras hasta 1982.

Cerca de su casa vivía Felisa Riffo, una señora que tenía su propio almacén. Al poco tiempo Leppe –asiduo comprador de voraz apetito– y Felisa se hicieron



El día que me quieras, Carlos Leppe, fotografía Carlos Altamirano, 1981.

cercanos³. Los unió el gusto que compartían por los objetos decorativos dispuestos en pequeños altares domésticos: figuras de cristal, platos de porcelana y flores de plástico sobre el televisor, que creaban una estética teatral, tan artificial como *camp*⁴. De hecho, la casa que vemos en el video era la casa de Felisa, con sus muros rosados y verdeagua, con sus fotografías familiares en marcos de plaque, pieles colgadas en los muros, cojines de felpa, muñecas y peluches por doquier.

³ En *Siete acuarelas* uno de los diálogos imaginarios que sostiene Carlos Leppe es con Felisa Riffo, «la Feli». Ver p. 118 de este libro.

⁴ «Notas sobre lo camp» (1964) de Susan Sontag resulta, particularmente, pertinente para comprender parte de la sensibilidad de Leppe. Allí, en la primera nota, la autora dice que lo camp «es una manera de mirar al mundo como fenómeno estético. Esta manera, la manera camp, no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización.» Y agrega, al final, que «el gusto camp se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales.» En: Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 303-331.

² La noche se cerró con la presentación de la publicación de Nelly Richard y Justo Pastor Mellado, *Inter/medios*, Santiago, 1981.



Captura de pantalla del video *El día que me quieras*, Carlos Leppe, 1981.

DESDE EL AZUL DEL CIELO

La periodista Ana María Foxley fue testigo de esta acción y dejó su testimonio por escrito en la prensa. En su artículo se refiere a esta obra de Leppe con el título «Desde el azul del cielo», otro verso del mismo tango, en relación con su obra anterior, «Sala de Espera». Esta relación le sirve para dar cuenta de cómo el artista, utilizando el cuerpo y la música, es capaz de impactar a los espectadores apelando a las emociones y generando una reflexión sobre la vida y la muerte. En sus palabras:

Mientras un televisor transmite imágenes de objetos y adornos kitsch del interior de una casa chilena, él, de cuerpo presente y desnudo de la cintura para arriba, moja su pelo con agua de un lavatorio de fierro enlozado, se peina y se maquilla, imitando a Gardel. Lo hace serio, con la parsimonia que tendría un actor profesional. La voz grabada de su madre canta *El día que me quieras*, con voz quebrada, desentonada y estremecedora. Acto seguido, Leppe toma



Captura de pantalla del video *El día que me quieras*, Carlos Leppe, 1981.

otro televisor donde aparece el rostro gesticulante de su madre y lo comienza a mecer, mientras entona el mismo tango, calzando su voz con la de Gardel. [...] Leppe termina su canción. Gardel continúa, mientras la cámara recorre reiteradamente los objetos en la pantalla. De repente una imagen irrumpie y se congela: es el cuerpo del artista que, cual si fuera objeto de porcelana, vidrio o concha de perla, yace en el suelo con el pecho impreso a manera de epitafio: *El día que me quieras*⁵.

ACARICIA MI ENSUEÑO

Leppe volvería a usar su cuerpo como soporte de escritura en la acción *Prueba de artista* que realizó en el Taller de Artes Visuales, en Santiago, en 1981 junto a Marcelo Mellado, cuando se grabaron en el pecho la palabra «ACTIVO» y se abrazaron transfiriendo –de un cuerpo a otro– la tinta y su sentido invertido. Sin embargo, en

⁵ Ana María Foxley, «Con el cuerpo y la voz», Hoy, nº 207, (8-14 de julio de 1981), p. 49.



Captura de pantalla del video *El día que me quieras*, Carlos Leppe, 1981.

esta acción la letra no proviene de una plantilla ni un procedimiento de grabado, sino de la mano de Nelly Richard. Richard escribe literalmente sobre un cuerpo, sobre el cuerpo de Leppe.⁶ Y Leppe le pide «que los márgenes [de las palabras] no sean tan redondos».

LUCIÉRNAGAS CURIOSAS

En un extraño corte, al final del video, aparece una imagen remanente o aparición fantasma de corta duración. En ella vemos a Leppe de espalda a la cámara de video y más atrás, de frente, otro cuerpo apuntando con una cámara fotográfica. Ese otro es Carlos Altamirano quien también colaboró en este video-performance.



El día que me quieras, Carlos Leppe, 1981.

EL SUAVE MURMULLO

En su próxima performance, *Épreuve d'artiste*, Leppe aparecerá en escena vestido de etiqueta como Gardel –con traje negro, camisa blanca, corbatín de moño y engominado– y saldrá de ella, arrastrándose por el piso, buscando el origen de un sonido lejano o el suave murmullo de la voz de su madre interpretando *El día que me quieras*.

Amalia Cross

⁶ Sobre este punto, Carla Macchiavello sugiere interpretar esta acción como «un ejemplo de “producción” y del carácter de “madre” de la vanguardia chilena de Richard». Carla Macchiavello, «Vanguardia de exportación: la originalidad de la Escena de Avanzada y otros mitos chilenos», en: *Ensayo sobre artes visuales* (vol. I), Santiago: LOM, 2011, p. 97.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de John Lethbridge, 1982.

ÉPREUVE D'ARTISTE

Épreuve d'artiste - Carlos Leppe

7 de octubre de 1982

Museo de Arte Moderno de la Villa de París (XII Bienal de París), 1982

DESCRIPCIÓN DE LA PERFORMANCE ESCRITA POR LEPPE EN TERCERA PERSONA O POR UN TERCERO

Leppe entró en los baños del museo pasando por entremedio del público con su cabeza engominada, vestido con camisa blanca, pajarita y traje negro formal y lustroso. Trae en su mano derecha una maleta de cuero marrón que, como de costumbre, contiene objetos deplorables para su próximo acto: Fetiches varios, botellitas con agua, un cable eléctrico con ampolleta, una pequeña Virgen de yeso, un lavatorio enlozado saltado, un jarro del mismo material, toallas hechas con sacos harineros viejos, jabón de lavar, máquinas de afeitar o gilletes, un pequeño espejito rosado de plástico, pestañas postizas, maquillaje barato y un traje de vedette confeccionado por una modista de barrio.

Leppe enfrenta al público que repleta el lugar, saca de su chaqueta un texto escrito a mano y lee un saludo a grito pelado en un francés ininteligible y vergonzoso, trabajando con varios registros de voz, narrando una travesía personal por sobre la cordillera de los Andes, tratando de llegar para «dejar las cosas en claro».

Luego de un silencio, comienza a desprenderse de sus ropas. Alrededor de él están dispuestas una silla de madera blanca vieja, una torta de fresa parisina dejada sobre el piso del baño, una triste réplica del cerro San Cristóbal de Santiago de Chile, y una figurita de Virgen en yeso pintado sobre un montón de tierra, que parodia el monumento original y su maleta.

Se queda en calzoncillos, se sienta en la silla y luego de jabonarse gran parte de su cuerpo, afeita con gilletes de manera irregular distintas partes pilosas de su cuerpo, a patacones, mientras va lanzando las gilletes usadas a un «urinatorio» mural, dejando su cuerpo como el de un perro tiñoso.

Luego, sentado aún, se seca con un trapo y comienza a maquillarse los párpados gruesamente con el material cosmético y mucha delicadeza en su gesto; después del rojo de sus labios, Leppe termina montándose unas enormes pestañas postizas. Mientras desarrollaba estas operaciones, seguía sentado tras la espalda de los dos hombres que se afanaban ausentes frente al gran espejo, en sus roles de sometido y de cafiche respectivamente. Juan Dávila, pintor chileno, vestido con pantalones formales grises y con una camisa blanca de uso fiscal, con las mangas arremangadas, que bajo el chorro de agua de la llave,



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Carlos Gallardo, 1982.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de John Lethbridge, 1982.

enjuagaba sin fin una sudadera de algodón blanco perteneciente a quien le acompañaba al lado: Manuel Cárdenas, aspirante chileno a boxeador profesional, quien vestido con pantalones de tela negra, torso moreno y desnudo, con medallita y escapulario en el pecho se peinaba incansablemente su pelo negro y húmedo, con una peineta, sin despegar los ojos de su reflejo durante el tiempo que duró la performance.

Leppe se travistió con su traje de vedette de «variétés» de segunda, con un calzón de satín amorosamente bordado en lentejuelas plata y corpiño. Coronando su cabeza con un tocado tricolor patrio, azul, blanco y rojo, como el penacho del escudo nacional chileno.

Leppe, ya travestido, comienza a bailar el sonido de una cinta sin fin –el Mambo Nº 8 de Pérez Prado– y lo hace repetidamente, eufórico, como una bestia pagada, ensimismada.

Leppe baila hasta caer exhausto con su cuerpo de 150 kilos al suelo.

Levantándose con dificultad se sentó en la silla y aun así, jadeante, comenzó a engullir vorazmente, sin descanso, «la torta de fresa parisina». Mientras tragaba leía un texto y murmuraba comentarios ahogados.

Seguido a esto, se lanza sobre el piso en un primer simulacro de ahogo e induce al vómito con una ostentosa penetración de sus dedos en la garganta.

Vomita hasta las lágrimas, y, mientras lo hace, balbucea la canción del himno nacional.

En la misma posición reclinada en cuatro patas, comienza a gatear en dirección a las salas del museo, abandona el baño entre medio de las piernas del público, haciendo su recorrido penoso frente a la colección permanente del museo.

Leppe, buscando el origen del sonido que sale de una grabadora, metros más allá, con la voz quebrada de su madre que le canta *El día que me quieras*, Leppe gatea, se arrastra como un animal herido, hasta quedar varado como un cetáceo en las arenas figuradas del museo de París¹.

1 Este texto, junto a otras versiones similares, se encontró en los archivos de Carlos Leppe.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de John Lethbridge, 1982.

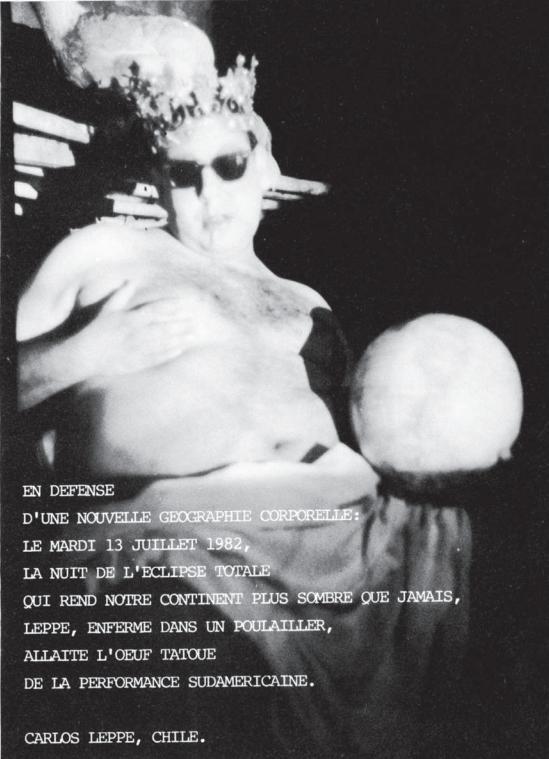


Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de John Lethbridge, 1982.

Absent de toutes les grandes manifestations artistiques, le Chili — qui n'avait pas participé à la biennale de Paris depuis 1971 — y fait cette année une timide rentrée. S'il ne s'agit pas d'une représentation officielle, la participation chilienne, sous forme d'une vaste documentation (photos, textes, matériel audiovisuel), permet tout de même de se faire une idée de la situation de l'art contemporain dans un pays en tous points « marginalisé ».

Nelly Richard, ex-conservatrice du musée de Santiago du Chili, qui a rassemblé pour la biennale cette documentation, expose ici quelques-uns des problèmes que pose une telle confrontation. L'artiste chilien Eugenio Dittborn et le groupe vidéo C.A.D.A. font écho à son propos. Rappelons que Carlos Leppe sera, lui, présent à Paris, en chair et en os, pour une performance.

Une performance de CARLOS LEPPE



14

12ème Biennale de Paris, Art Press, n°62, 1982.

le chili comme scène de revendication

NELLY RICHARD

Victime de l'éloignement historique et géographique que lui vaut sa condition de pays coupé des centres d'échanges culturels internationaux, victime de la déchirure d'un corps national qui se construit dans la mémoire d'une catastrophe, victime encore des multiples opérations d'effacement et de gommage politique exercées par divers secteurs de la gauche instituée qui censurent — du dehors — toute activité interne en tant que complice des autorités officielles, victime surtout du schématisme des catégories que manipulent ces mêmes secteurs habitués à réduire tout complexe de signes (toute stratégie créative) à un signifié politique univoque dont la portée contestataire n'apparaît ainsi que sim-



EUGENIO DITTBORN nous les artistes des provinces lointaines

Nous les artistes des provinces lointaines, des provinces écartées, retirées, ceux d'ici où le sol n'a cessé de trembler et les forêts de brûler, nous aux têtes pleines de lacunes et dont les œuvres d'art sont une bagatelle et une tromperie, nous les plagiaires, les superstitieux des vallées transversales aux confins de la terre, des plateaux, des plaines,

CHILE EN LA BIENAL DE PARÍS

La participación de Leppe en la XII Bienal de París no tuvo carácter oficial, es decir, el envío chileno se organizó de manera independiente y en oposición a los intereses del régimen militar que gobernaba nuestro país. Esta tarea fue encomendada a Nelly Richard por Georges Boudaille, crítico de arte y curador general del evento, mediante invitación directa. El envío consistió en una selección de documentos y fotografías que daban cuenta de diversas obras que se habían desarrollado en dictadura, un video del Colectivo Acciones de Arte (CADA) y una performance de Carlos Leppe. Estas manifestaciones tenían en común, por un lado, la especificidad de su contexto de enunciación (latinoamericano y represivo). Y, por otro, su condición de marginalidad, que ponía en tensión la hegemonía de un arte pensado desde el norte².

LA PERFORMANCE SUDAMERICANA COMO CONTRAQUINTA

Un mes antes de inaugurar, en septiembre de 1982, se publicó en la revista Artpress la noticia de la participación de Leppe en la Bienal, junto a una fotografía de sí mismo sentado en un trono, vestido con una toga de emperador romano, semidesnudo, con anteojos oscuros, una corona sobre su cabeza y una pelota como globo terráqueo en su mano.

Sobre la imagen, Leppe anunció su próxima aparición con las siguientes palabras:

«En defensa de una nueva geografía corporal el martes 13 de julio de 1982³, la noche del eclipse total que hace nuestro continente más sombrío que nunca, Leppe, encerrado en un gallinero, amamanta el huevo tatuado de la performance sudamericana».⁴

La performance de Carlos Leppe se llevaría a cabo el día 7 de octubre de 1982 en el baño de hombres del Museo de Arte Moderno de la Villa de París⁵.

2 Así lo plantea Richard en el texto del catálogo de la Bienal: Nelly Richard, «Une situation...», XII Biennale de Paris, París, s.n., 1982, p. 67.

3 El eclipse total de luna fue, en territorio americano, una semana antes, es decir, la noche del martes 6 de julio de 1982.

4 «12ème Biennale de Paris», Art Press, n°62, septiembre de 1982, p. 14.

5 La fecha aparece en el texto de Nelly Richard, «Chile en la XII Bienal de París», La Separata, n°6, Santiago, julio de 1983, p. 1.

ANVERSO Y REVERSO DE UNA POSTAL

Una tarjeta postal circuló como único soporte conocido de difusión de la acción corporal.⁶ En el anverso una fotografía en blanco y negro muestra el retrato de un trío de maricones posando ante la cámara: Juan Domingo Dávila sin camisa, Carlos Leppe maquillado y Manuel Cárdenas de brazos cruzados. Mientras que en el reverso se lee: *XII Bienal de París, Musée d'art moderne, 1982. Épreuve d'artiste. Leppe, Cárdenas, Dávila. Performance, Chile. Postal. Fotografía de John Lethbridge. Impreso en Francia.*⁷

En ese entonces, Dávila era su amigo, Cárdenas su pareja, y la acción una forma de poner a prueba el cuerpo del artista.⁸

15 (FOTOGRAFÍAS) INSTANTÁNEAS

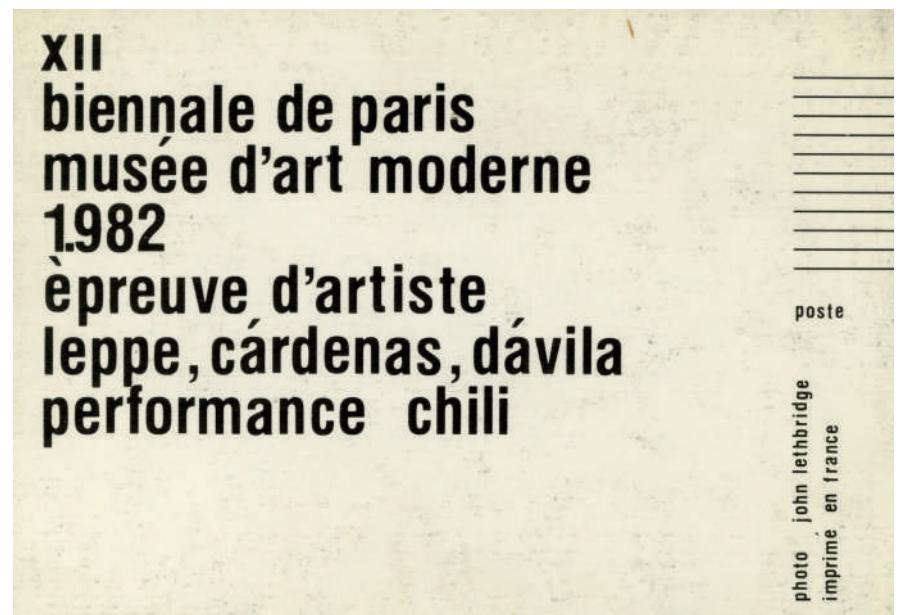
De esta performance no hay registro audiovisual, aunque alguien del público aparece grabando con un micrófono. En su lugar se conservan un conjunto de fotografías realizadas por Carlos Gallardo, Magali Meneses y Justo Pastor Mellado, entre otros. Llaman particularmente la atención las de este último. Aquí el crítico ya no es solo observador o testigo privilegiado de la obra, sino partícipe de la acción.

Las fotografías de Mellado son fotografías instantáneas, cuadradas, brillantes y a color. Están hechas con una cámara Polaroid, de foco fijo y flash incorporado, que exige estar muy cerca, casi encima, de la escena que se registra. En este sentido,

⁶ En la página web www.carlosleppe.cl –proyecto a cargo de Justo Pastor Mellado, Mairairis Flores y Catherina Campillay– se detalla que la fotografía es anterior a la performance y que los tres implicados «se sentaron sobre una cama, apoyando sus espaldas sobre el muro tapizado de una pieza de hotel». Ver más detalles en <https://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-intervencion-grafica/>

⁷ Con Dávila ya habían colaborado en la performance *La biblia* (1982) que se realizó pocos meses antes en el Instituto Chileno Francés de Cultura. Mientras que Cárdenas es el protagonista de un video que fue parte de la instalación *María Segundo* que se exhibió en «Arte & Textos 1»: una exposición colectiva que tuvo lugar, en mayo de 1983, en Galería Sur en Santiago de Chile.

⁸ El término «Prueba de artista» –*Épreuve d'artiste*, en francés– proviene del grabado y es utilizado para designar el estado de prueba de una imagen inconclusa como una impresión única (o de edición limitada) que hace el artista antes de la edición final. En esta ocasión, como en otras, Leppe utiliza conceptos técnicos del arte aplicados a sus acciones corporales.



John Lethbridge, *Épreuve d'artiste*, 1982, fotografía.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

cuando Leppe le pasa la cámara y le pide hacer el registro, lo que hace es incorporar de manera consciente la acción y el cuerpo del fotógrafo-crítico a su performance.

Hay que imaginarlo, entonces, moviéndose con dificultad en un baño repleto de espectadores, a menos de un metro de distancia del cuerpo de Leppe, cumpliendo la misión de registrar lo que sucedió de principio a fin.

TRAVESTISMO

Durante la performance, Leppe declama, canta, se desviste, se afeita, se maquilla, se viste, baila, come, vomita y gatea⁹. Sin embargo, el momento clave es el de la transformación: cuando pasa de lo masculino a lo femenino mediante un cambio de vestuario, cuando se saca el traje de vendedor ambulante y se traviste de vedette¹⁰. Ambas figuras trabajan con su cuerpo, tal como lo hace el artista. En este sentido, el artista para Leppe sería semejante –en su corporalidad– a un vendedor ambulante y a una vedette, entendidos como trabajos precarios asociados históricamente al cuerpo migrante: al sujeto latinoamericano en Europa. Es por eso que, el artista declara: «Señoras y señores, no hemos venido a vender, hemos venido a regalar».¹¹

EL BAÑO COMO CONTEXTO

La elección del lugar donde ocurre la transformación –donde se suelen exhibir los cuerpos y sancionar los géneros– nos remite a dos aspectos centrales para

⁹ Existen versiones que señalan que cantó «La Marsellesa», el himno nacional de Francia, país con el que Chile comparte los colores patrios que llevaba Leppe en el penacho de plumas sobre su cabeza. Aquí Leppe insiste en el uso de los símbolos patrios.

¹⁰ En 1975 Carlos Leppe exhibió la obra *El perchero*. Una serie de tres fotografías del cuerpo de Leppe registradas por Jaime Villaseca, dobladas por la mitad y colgadas como ropa sobre una estructura de madera. En una fotografía, Leppe aparece desnudo con parches que tapan sus pechos y su entrepierna. En las otras dos, lleva puesto un vestido de mujer con perforaciones circulares a la altura de los senos. El vestido se lo había regalado Francisco Copello, un referente clave de la performance y el body art. Sobre la posición crítica de Copello ante la obra de Leppe, ver: Francisco Copello, *Fotografías de performance. Análisis autobiográfico de mis performances*, Santiago: Ocho Libros, 1999.

¹¹ El texto que leyó Leppe estaba escrito a mano. Sin embargo, existe una transcripción que se encontró en los archivos del artista. Y que, por las referencias que contiene, corresponde a lo que leyó en esa ocasión. Ver p. 183 de este libro.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

comprender el significado (desatendido) de esta performance. Primero, desde el campo del arte, nos lleva nuevamente a la figura de Marcel Duchamp quien tempranamente, a través de su urinario y su alter ego femenino Rrose Sélavy, asoció la producción artística de vanguardia con las sexualidades queer.¹² Y, segundo, al hecho de constatar la función que cumplían los baños públicos para los encuentros clandestinos de homosexuales (*cottaging, tea room o cruising*) que eran perseguidos y penados por la ley.

Sin ir más lejos, fue recién en 1982 –el mismo año de la performance de Leppe y después de muchas manifestaciones políticas en las calles– que el parlamento francés derogó la ley que sancionaba la homosexualidad como un crimen. Esto fue en paralelo a la propagación de la epidemia del VIH/SIDA y solo un año antes de que se descubriera, en Francia, que el denominado cáncer gay era un virus que ataca el sistema inmunitario del cuerpo. En Chile tuvimos que esperar hasta 1999.

LOS MÁRGENES, LAS INSTITUCIONES Y EL AZÚCAR

El baño es, en efecto, un espacio marginal en relación con el resto de la institución museal. La acción de Leppe lo es en relación con la Bienal de París. La performance en relación con las otras manifestaciones de arte (como la pintura) y Chile (o Latinoamérica) respecto de los países de Europa. Esta múltiple marginalidad que confluye en Leppe –un sujeto homosexual travestido que baila mambo y vomita en el baño de un museo de arte– hizo de su performance algo difícil de recibir en Francia, pero también en Chile¹³.

Al respecto, le preguntaron a Nelly Richard: «¿Crees, realmente que un “hecho artístico” de Carlos Leppe es la mejor representación de la actividad plástica nacional en un evento como la Bienal de París después de diez años de ausencia?». Su respuesta es contundente:

¹² «Cuando en 1961 se le preguntó si “el arte moderno es queer”, Duchamp respondió: “El público receptivo es a menudo un público homosexual. El público en general no está interesado en los nuevos movimientos”». Sobre este punto recomiendo leer: Paul B. Franklin, «Choix d'object: Fountain de Marcel Duchamp et l'art de l'histoire de l'art queer», *Oxford Art Journal*, vol. 23, n°1, (2000), pp.23-50.

¹³ Sobre los problemas de recepción de la «Escena de avanzada», ver: Carla Macchiavello, «Vanguardia de exportación: la originalidad de la Escena de Avanzada y otros mitos chilenos», en: *Ensayo sobre artes visuales* (vol. I), Santiago: LOM, 2011, p. 97.

Antes de cualquier apreciación referida en particular al trabajo que presentó, diría que la designación de Leppe para participar en la sección «performance» me parece más bien inobjetable, puesto que Leppe es el artista que más directamente ha trabajado en Chile con el concepto mismo de «performance»; digamos, para simplificar, con el concepto de actuación corporal en un espacio de representación artística y de «puesta en escena». Este trabajo en particular me parece, además, importante por el hecho de problematizar su propio surgimiento como arte latinoamericano, dentro de un contexto de discursos internacionales que tiende a marginalizarlo como tal, a descartar o postergar sus manifestaciones, a apartarlo, a censurar ese surgimiento en cuanto no cumple con las reglas de lectura e historicidad que imponen las culturas dominantes, europea o norteamericana¹⁴.

Aunque se ha dicho lo contrario, la crítica al colonialismo francés, por parte de Leppe, es implícita en esta acción. Ella es condensada en la presencia de la repostería francesa como expresión de una cultura refinada que se desarrolló a partir de la extracción de azúcar, por medio del sistema capitalista de esclavitud, en las colonias de la América negra y mestiza. Por eso Leppe baila una música afrocubana al ritmo de Dámaso Pérez Prado, el rey negro del mambo, antes de devorar y devolver la torta.

Amalia Cross



Chile en la XII Bienal de París. Nelly Richard. La Separata, nº6, 1983.

¹⁴ Esta entrevista apareció, el 11 de enero de 1983, en la Revista *Pluma y pincel*, citado en: Milan Ivelic y Gaspar Galaz, *Chile, Arte actual*, «Documentos», Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 69. Para una lectura diferente de esta acción, ver: Guillermo Machuca, «La gorda en la bañera», *El traje del emperador*, Santiago: Metales Pesados, 2011, pp. 75-87.



Captura de pantalla del video *El ruiseñor y la rosa*, Carlos Leppe, 1985.

EL RUISEÑOR Y LA ROSA

El ruiseñor y la rosa - Carlos Leppe

1985, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Juan Enrique Forch, 6' 54", video 4:3, 1985

EL TERREMOTO

El día domingo 3 de marzo de 1985 a las 19:47 horas tuvo lugar, en la zona centro del país y en plena dictadura cívico-militar, un terremoto grado 8. Fueron cientos de muertos, miles de damnificados y varios los edificios que se vinieron abajo. Entre todos ellos, una parte importante de la Basílica de El Salvador ubicada en el barrio Brasil de la capital.

Este edificio neogótico de ladrillos a la vista, cuya construcción se inició en 1871, fue el lugar que eligió Carlos Leppe para llevar a cabo, ese mismo año, su performance *El ruiseñor y la rosa*.

OSCAR WILDE

Con el título de la obra, Leppe hace referencia explícita al cuento que publicó Oscar Wilde en 1888, el escritor inglés, esteticista y dandi a tiempo completo, un par de años antes de haber sido acusado públicamente por «flagrante indecencia con otros hombres» y condenado a prisión por su homosexualidad.

En este cuento un ruiseñor decide sacrificar su vida, crear con su canto y con su sangre una rosa roja para dársela al «verdadero enamorado»:

Y toda la noche cantó con el pecho apoyado contra la espina... Cantó durante toda la noche, y la espina penetraba cada vez más en su pecho, y la sangre de su vida fluía afuera de él (...) cantaba al amor sublimado por la muerte, el amor que no fenece en la tumba¹.

EL CANTO DEL RUISEÑOR

Carlos Leppe, Nelly Richard y Juan Enrique Forch llegan al lugar. Este último instala la cámara de video en un punto fijo sin tener la menor idea de lo que iba a ocurrir ante sus ojos. Aun así decidió grabarlo todo². Leppe aparece en el encuadre, va vestido con camisa blanca y pantalones oscuros, y lleva una maleta en su mano derecha. Se agacha ante una poza de agua, como si fuera Narciso, abre la maleta, saca los útiles de aseo, se acicala y se peina con gomina para atrás. Se pone de pie,

¹ Oscar Wilde, *Cuentos completos*, Barcelona: Penguin clásicos, 2021, pp. 139-142.

² Entrevista realizada a Juan Enrique Forch el 15 de septiembre de 2023 en Santiago de Chile.



Captura de pantalla del video *El ruiseñor y la rosa*, Carlos Leppe, 1985.

extrae un pequeño saco con yeso en polvo que comienza a esparcir sobre el muro de ladrillos (close-up). Se da vuelta, mira hacia la cámara, vemos su rostro afligido, se arremanga la camisa y deja a la vista la causa de su dolor.

Dos palos de rosas, gruesos y llenos de espinas, están atados a su antebrazo derecho por medio de elásticos en los extremos. Las espinas se han enterrado en la carne y un poco de sangre comienza a brotar. Concentrado y compungido de dolor, algo mareado tal vez, espera unos segundos antes de ponerse a silbar. Leppe entona el canto de un ruiseñor, imitando su sonido, y el aire que exhala se dirige a la herida (zoom-out). La cámara se aleja, la acción termina y el video nos muestra la basílica en ruinas. Al interior de la iglesia otro hombre, clavado a un trozo de madera, tiene espinas enterradas en su piel. En la retórica cristiana del dolor, este gesto es, también, de sacrificio y amor.

LA MALETA

Aquí aparece, por segunda vez, la maleta. Un dispositivo que, desde 1982 con *Épreuve d'artiste*, será recurrente en sus performances. Una maleta que arrastrará consigo hasta el final y que contiene gran parte de los elementos que Leppe utiliza en sus acciones. En esta ocasión: peineta, gomina, pañuelo y yeso en polvo. En otras encontraremos dentro de ellas: palos de rosas, cruces de palqui, atados de natre, paquetes de hierbas superpoderosas y otras sustancias «milagrosas» más próximas a la santería y la religiosidad popular. Esta maleta convierte a Leppe en un vendedor ambulante, vendedor de pomadas, viajero errante, cachurero, curandero, charlatán y artista.

EL VERDADERO ENAMORADO

Para Wilde y para Leppe, la rosa roja es el símbolo de la creación a partir del sentimiento de amor entendido como un acto de sacrificio. El canto, la sangre y el dolor son la imagen del sacrificio que hace de todo acto artístico uno amoroso. La acción de dejarse enterrar espinas de rosas en el cuerpo mientras silba como un ruiseñor es la acción principal de esta performance. Leppe, al igual que el ruiseñor, es el «verdadero enamorado».



Exposición colectiva *Fuera de serie*, Galería Sur, 1985.



Exposición colectiva «Round trip», VI Bienal de Sídney, fotografía de Fenn Hincliffe, 1986.

EL VIDEO

Existen dos versiones de esta video-performance. La primera es el registro completo que realizó Juan Forch, artista que por ese entonces ya había destacado en el video arte participando desde el inicio en el Festival Franco-chileno de video. La segunda, en cambio, es una edición que realizó, posteriormente, Carlos Leppe. Un corte de dos minutos y treinta segundos con énfasis en la mancha blanca que esparce en el muro y el momento en el que se arremanga su camisa para mostrar las espinas mientras silba de dolor o canta como un ruiseñor.

LA INSTALACIÓN

El video se incluyó en un monitor dentro de la instalación *Round trip* que el artista presentó en el National Museum of Fine Art para la sexta Bienal de Sídney en 1986³.

³ Sin embargo, en el catálogo de la Bienal se reproducen imágenes de María segundo, una video-instalación que Leppe realizó, en 1983, en Galería Sur en el marco de la exposición

En la pared colgó un enorme lienzo pintado que ya había incluido (en 1985) en la exposición colectiva *Fuera de serie*, en Galería Sur, pero a la que le agregó dos hileras con empuñaduras de palas. Y en el suelo: una línea de barro, una ruma de pelos con una pequeña Virgen en la cima, un péndulo de bronce colgando, una serie de palos de rosas apoyados contra el muro, una batea enlozada con agua de color rojo, una hoz (sin martillo) atravesada por un cable con ampolla y un televisor con el video de la acción *El ruiseñor y la rosa*, circulando en *loop*. Sobre el televisor hay un montón de huesos o material óseo.

colectiva «Arte & Textos 1». Mientras que de la exposición en Sídney solo se conserva una fotografía. Ver: *Biennale of Sidney. Origins Originality + Beyond*, Sydney: The Biennale of Sydney Limited, 1986. A modo de exposición satélite de la Bienal, se presentó una muestra creada a partir del libro *Márgenes e Instituciones*, que incluyó un conjunto de diapositivas con imágenes de obras de artistas chilenos y un video titulado «Arte en Chile: Contexto e intervenciones» de Nelly Richard y Juan Enrique Forch (1985, NTSC, 4:3, color, sonido, 15'). Agradezco a Sebastián Vidal la confirmación de este dato.



Captura de pantalla del video *El ruiseñor y la rosa*, Carlos Leppe, 1985.

UNA DEFENSA DEL VIDEOARTE EN CHILE

Una imagen del televisor con *El ruiseñor y la rosa* en la instalación en Australia, con el título *Return to Sender*, fue incluida en el texto «Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile» que Nelly Richard publicó en el catálogo del Sexto Festival Franco-chileno de video arte a fines del año de 1986. Allí la autora aborda la práctica del video-arte en Chile reconociendo tres tendencias: el video registro (o acciones de arte grabadas en video), el video autónomo y las video-instalaciones. En esta última categoría, destaca la obra de Carlos Altamirano y Carlos Leppe, para quien el video no es solo un soporte, sino un «dispositivo escenográfico», «un objeto escultórico en el espacio», y «una puesta en tensión entre la imagen mediatizada del cuerpo recortado en la pantalla y la actuación del cuerpo vivo que entra a somatizar la distancia que separa la carne de la trama»⁴.

LAS RÉPLICAS

Mientras los palos de rosas están presentes en varias de sus instalaciones⁵, la acción específica de arremangar su camisa para mostrar las espinas en su piel se repetirá como parte de la acción corporal *Siete acuarelas* que Leppe presentó en 1987 en Madrid, para la exposición «Chile Vive».

Amalia Cross

⁴ Nelly Richard, «Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile», en: *6º Festival Franco-chileno de video arte*, Santiago: Instituto Francés de Cultura, 1986, s/n.

⁵ Se encuentran rosas, vivas o muertas, en otras obras de Leppe que se exhibieron en las siguientes exposiciones colectivas: *El objeto de la movida* de 1982 («Con Textos», Galería Sur, Santiago) y *Proyecto de demolición de la cordillera de Los Andes* de 1985 («Cuatro artistas chilenos», Cayc, Buenos Aires).



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

SIETE ACUARELAS

Siete acuarelas - Carlos Leppe

28 de enero de 1987

Círculo de Bellas Artes de Madrid, España

Registro audiovisual: Autoría desconocida, 44', video 4:3, 1987

SOMBRAZ AZULES

En primer plano aparecen tres tubos fluorescentes blancos, montados sobre un pedestal, cuyo cruce compone los signos «+» y «-». Las luces de la sala se encuentran apagadas y ésta solo se ilumina por el resplandor blanco de los tubos y un foco azul dirigido desde el otro extremo. Al fondo, en la pared, una puerta cerrada despierta la curiosidad de quienes miran la escena. De fondo, se oye la melodía de apertura de Televisión Nacional de Chile, seguida por la voz de Yolanda Sultana¹, conversando con el locutor Carlos Sapag, (a quien la astróloga llama «Carlitos»), que es parte de la canción «Viva Chile» de la banda Electrodomésticos².

La siguiente toma muestra una radio casete encendida, que reproduce la canción del grupo de rock experimental, mientras anuncia las 12:03 horas en su reloj digital y emite repetidamente las oraciones «¿El futuro de Chile dónde está?» y «Viva Chile». Con esta última frase resuena el título de esta exposición, pero invertido («Chile Vive»).

EL INGRESO DE CARLOS LEPPE

Desde la misteriosa puerta del fondo vemos salir a Carlos Leppe, quien trae una maleta y un lavatorio entre sus manos, con el pelo engominado, vistiendo una camiseta blanca, lentes oscuros y abrigo. Su imagen recuerda a la de José Feliciano, cantante ciego, conocido por sus boleros, lentes oscuros y abrigo color caqui, que dos años antes se había presentado en el Festival de Viña del Mar.

Leppe acomoda la maleta y el lavatorio sobre el piso y apaga la radio que aún suena. Luego, al igual que en sus otras acciones, se sienta sobre la silla y abre su maleta, desde donde saca distintos objetos que dispone en el piso: pinturas de materiales desechables con el signo cruz, botellas de vidrio, trozos de gasa, una bandera de Chile a medio tejer, con sus ovillos de lana y palillos, y, por último, postales de viaje. Luego, se para sobre la silla y muestra una de las pinturas con los brazos en

¹ Yolanda Sultana es una astróloga y bruja chilena. Se hizo conocida por entregar predicciones favorables a la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet y por su cercanía con la derecha política.

² Electrodomésticos fue una banda de rock alternativo de la cultura *underground* santiaguina formada en 1984 por Carlos Cabezas, Ernesto Medina y Silvio Paredes. Cabe destacar que Carlos Leppe volvería a reproducir la misma canción en su siguiente performance *La Escuela*.

alto, recorriendo los ángulos del público. Después de unos segundos baja, vuelve a sentarse y de una revista extrae hojas blancas con un texto escrito. Se acomoda y prueba que el micrófono funcione. Se levanta los lentes y lee el texto en mano, con el que da inicio a la primera «acuarela».

ACUARELAS

Las «acuarelas» son una tipología de acciones corporales creadas por Carlos Leppe a partir de esta performance en Madrid el 28 de enero de 1987. Su estructura inicia con el anuncio de cada acuarela ante el micrófono, indicando su numeración cronológica (por ejemplo: acuarela número 1, acuarela número 2...), seguida por los nombres y oficios injustamente olvidados a los que Leppe dedica cada acuarela.

En cada acuarela, Leppe mezcla un color primario con agua dentro de un zapato, y revuelve la mezcla con la ayuda de una brocha. A continuación, sosteniendo el zapato con el líquido, emite un intenso grito o alarido ante el micrófono. Después lo bebe, hace gárgaras y escupe lo resultante sobre el lavatorio blanco, derramando algunas partes sobre su cuerpo, siempre vestido de polera blanca o bien a pecho descubierto.

Las acuarelas están marcadas por fluidos que salpican, derrames acuosos y manchas que se inscriben sobre telas y superficies blancas en el cuerpo del artista. Tras finalizar las gárgaras, con los trozos de gasa, Leppe limpia el zapato en el que antes realizó la mezcla y el lavatorio donde depositó el líquido pigmentado. La gasa teñida es utilizada para vendar una de sus piernas o brazos, de modo tal que los tres colores primarios convergen a través de estos vendajes quirúrgicos al finalizar la acción.

Con las acuarelas el cuerpo de Carlos Leppe ya no comparece de manera remota, a través de una pantalla, sino que es su propia presencia, cada vez más abultada, la que colma el espacio de acción y se desborda bajo estas estructuras numeradas. Al utilizar este material pictórico diluido en sus zapatos para hacer gárgaras con la boca, y luego absorbido por su polera blanca y gasas quirúrgicas, Leppe diluye, derrama y devuelve, de manera literal, el género de la pintura que, de hecho, fue la categoría bajo la cual se clasificó su obra en la curaduría de «Chile Vive».

CHILE VIVE

«Chile Vive» fue una muestra realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre el 19 de enero y el 18 de febrero de 1987, organizada por el Ministerio de Bellas Artes de España, la Comunidad Autónoma de Madrid, el Instituto de Cooperación



Siete acuarelas, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

Iberoamericana y el Círculo de Bellas Artes, además de contar con la asesoría chilena del Centro de Expresión e Indagación Cultural Artística (CENECA).

Las obras y sus autores fueron agrupadas bajo las categorías de fotografía, arquitectura, pintura, escultura, literatura y medios de comunicación. Esta división fue duramente criticada por obviar la experimentalidad artística que tuvo lugar en el arte chileno durante la dictadura en la denominada «Escena de Avanzada», con una mirada neutral y ecléctica que aplanaba el alcance, profundidad y contexto de estas obras³.

En concreto, fueron alrededor de 40 artistas visuales los que participaron de la exposición en Madrid, siendo la segunda experiencia internacional de la Avanzada después de la XII Bienal de París en 1982. En esta ocasión, Carlos Leppe participó con la acción corporal *Siete acuarelas* y con una instalación de objetos y video dispuesta en el recinto de exposición.

ACUARELA NÚMERO 1, POR CATALINA ARROYO, MADRE DEL ARTISTA, DEDICADA A ROGELIO DE URQUIZA, UN PINTOR INJUSTAMENTE OLVIDADO

Catalina Arroyo, madre del artista, relata la historia del nacimiento e infancia de su hijo. A diferencia de la acción *Las cantatrices* y la publicación *Cuerpo correccional*, ambas de 1980, aquí Arroyo ya no aparece a través de un televisor o una página impresa, sino que encarnada en el cuerpo y la voz de Carlos Leppe, quien lee cuatro páginas arrancadas del libro mientras imita la voz de su madre, para luego finalizar con dos gritos⁴. A ello le siguen las gárgaras azules y las manchas y salpicaduras del



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

líquido azul que se desliza por el cuello y pecho del artista. Al finalizar, Leppe limpia con gasa el fluido y luego amarra la tela a su pierna izquierda.

ACUARELA NÚMERO 2, POR FRIDA VALENZUELA, PROFESORA DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA, DEDICADA A ROGELIO DE URQUIZA, UN CANTANTE INJUSTAMENTE OLVIDADO

Carlos Leppe relata lo que parecen ser escenas de un terremoto, de manera jadeante, silenciosa y con palabras entrecortadas. Así, la acuarela da lugar a hechos, sonidos y escenas propias de la historia y geografía de Chile, que son presentadas al público español y de las cuales solo se distinguen algunos datos y lugares entre los balbuceos del artista. Como ejemplos, la expresión popular «tiqui-tiqui-tí» exclamada con voz fuerte y aguda; la referencia a las puertas de la casa, consideradas como un lugar seguro en caso de sismos; y la mención de las ciudades de San Antonio y

³ Ver el texto *Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica*, de Nelly Richard, presentado en la conferencia magistral dictada en el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, el 20 de octubre de 2017 y luego releído en el primer seminario de la fundación CEdA el año 2019. Asimismo, tal como apunta Mariairis Flores, la muestra vista en retrospectiva, ha sido leída como «un antecedente del desarrollo de la cultura que tuvo lugar en la década de los noventa, durante la transición democrática chilena». Flores, Mariairis, «La autorepresentación como una extensión de lo nacional. El rol de Carlos Leppe en la exposición “Chile Vive”» En *Boletín N°1 Carlos Leppe*, Fundación CEdA., (2017), p. 6.

⁴ En concreto, se trata de la sección titulada «Epílogo I: Exteriores», donde se encuentra transcrita el texto que Catalina Arroyo lee en *Las cantatrices*. Las páginas del escrito, impresa en papel vegetal, se encuentran intercaladas con fotografías tomadas por Jaime Villaseca de lo que aquí se identifica como «Exteriores»: tomas de interior de una sala de

hospital, en una de las cuales se ve un televisor encendido al lado de las camas hospitalarias, junto a un crucifijo sobre la pared. Ver p. 27 de este libro.



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

Santiago en la zona central del país, que se habían visto afectadas dos años antes con el terremoto de 1985. La cámara también captura el detalle de Leppe agarrando su dedo índice izquierdo mientras habla. Luego, se suman las postales de Santiago, que Leppe enseña a los asistentes con las manos mientras solloza y cuenta historias sobre los lugares que allí aparecen. Entre estas fotografías –borrosas en el video que documenta la acción– se distinguen el Club Hípico, la Catedral de Santiago y la Estación Central. También aparece la cordillera de los Andes nevada, con una blancura resplandeciente que destaca entre las demás imágenes⁵.

Finalmente, Leppe solloza, jadea, grita «Guaraguaraguarai» dos veces y con ello da cierre a esta segunda acuarela.



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

ACUARELA NÚMERO 3, UN CANTANTE INJUSTAMENTE OLVIDADO

Carlos Leppe encarna un diálogo con Felisa Riffo, amiga del artista y dueña de un almacén cercano a la parcela en La Florida donde el artista vivió y compartió taller junto a Carlos Altamirano. Allí, al igual que Yolanda Sultana en el diálogo del inicio, Felisa se refiere a Leppe como «Carlitos»⁶.

En la conversación, Leppe le cuenta a Felisa su motivo de viaje a España, a raíz de la exposición «Chile Vive», deslizando una crítica irónica hacia la muestra:

—¿Y pa dónde va ir usted cabrito? Pero dígame po, no sea huevón, diga pa dónde va.

—Voy pa España Feli, pa España, ¿qué me va a decir si voy pa España?

5 La cordillera de Los Andes también es remitida en uno de los epílogos de *Cuerpo correccional* (1980), con dos fotografías tomadas por Carlos Altamirano y en la instalación *Proyecto de demolición de la cordillera de los Andes*, presentada en el CAYC en Buenos Aires dos años antes (1985).

6 La presencia de Felisa en la vida de Leppe y su gusto compartido por viejos objetos encontrados y dispuestos a modo decorativo queda de manifiesto en la performance *El día que me quieras* (1981) donde su registro en video muestra estos detalles en la casa de Felisa, que funcionó como escenario para dicha acción.



Siete acuarelas, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

—¿Para qué va ir a hueviar allá Carlitos? ¿Qué va ir a hueviar allá dígame?
—Voy a una exposición Feli, no me moleste más, si yo tengo que ir a una exposición y estoy muy apurao, tengo que ir pa allá.
—¿Y pa dónde queda esa huevá?
—Pa allá po, pa Europa.
—Pa Europa... ¿Y dónde queda Europa Carlitos?
—Lejos po, el continente viejo.
—¿Y por qué le dicen el viejo? Bien raras las huevás que me está diciendo usted todo el rato Carlitos, ¿ah?
—No Feli, no, yo tengo que ir pa allá porque tengo que ir a triunfar, a triunfar tengo que ir. Sino queo, queo pillo, me dejan aquí nomá, no me llevan pa niun lao, pa niun lao Feli. Ya viste que ha pasao ya, no me llevan. Yo te voy a escribir no te pongai, no te hagai problema, si yo te voy a escribir, te voy a mandar postales, de todas las partes. No te aproblemí.
—Carlitos dime una cosa, ¿y cómo se llama esa exposición pa donde usté va?
—«Chile Vive».
—Ohh, bien raro ah, bien raro, bien raro (se escuchan risas del público).
—Carlitos, y qué pensarán, que estamos muertos estos huevones.
—No Feli, si se llama así porque es una pasá, una pasá política.
—Ahh. Mire Carlitos, lo único que le pido es que a usté no se lo caguen, no se lo vengan a cagar, que le pueden pasar gato por liebre, estos huevones son... vea usté. Que usté vio lo que me pasó con el Julio, Julio me cagó, me cagó bien cagá, diez años me caficheaba el huevón, mira cómo me tienen los pulmones. Noo. Tení que ir con cuidado pa allá Carlitos. No te vengan con la huevá esa de las miss universo, que te llamas Carlitos Leppe, tengo veintiocho años, que represento a Santiago de Chile, *thank you*, ¡no! no huevee má.
—Feli yo te voy a escribir si... Déjame que voy a ir a tomar desayuno mejor.
—Carlitos por Dios, nunca, nunca. Bueno, Dios dirá. Anda entonces po Carlitos.

Tras un gemido de dolor, las gárgaras y manchas amarillas se realizan y se suman al vendaje azul de la pierna.



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

ACUARELA NÚMERO 4, POR MANUELA MIGUEL, AMANTE, DEDICADA A ROGELIO DE URQUIZA, UN CRONISTA INJUSTAMENTE OLVIDADO

Carlos Leppe se pone unos audífonos. Unos minutos después, sostiene un escapulario entre sus manos, a la vez que comienza a reproducir el monólogo de un femicida que cuenta cómo, casi de manera azarosa, termina asesinando a una mujer en medio de una discusión.

Este relato está inspirado en la canción «Yo la quería» de Electrodomésticos, presente en el mismo álbum de la canción que inicia la acción, donde Manuela Miguel es el boxeador Manuel Cárdenas, pareja de Leppe.

ACUARELA NÚMERO 5, POR LUCIANA LEPPE, POETISA, DEDICADA A... A... A... ROGELIO DE URQUIZA, UN ACTOR INJUSTAMENTE OLVIDADO

De voz aguda, pronunciación acelerada y una cadencia y entonación que recuerda a la voz de Diamela Eltit en sus performances, Carlos Leppe ejecuta una quinta acuarela, cuyo texto declamado, al menos en el registro en video, resulta incomprendible a los oídos.



Captura de pantalla del video *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, 1987.

Luego de terminar su declamación, Leppe mezcla y hace gárgaras rojas, que a ratos parecen sangre que brota desde el interior de su cuerpo. Al finalizar, mancha la gasa y envuelve su pierna, completando la trilogía de colores primarios.

La última imagen del video que registra esta acción muestra a Leppe con los ovillos de lana y palillos de tejer entre los dedos, retomando el tejido de la bandera de Chile a medio hacer.

RELATO DE UN TESTIGO

Enrique Lihn fue uno de los espectadores de las performances de Carlos Leppe en «Chile Vive». Como testigo privilegiado de *Siete acuarelas*, escribió una nota en la prensa española, que fue recogida en uno de los catálogos de la muestra.

[Leppe] trabaja a favor de sus carencias y excesos físicos, fisiológicamente, con una vigilancia puntillosa de unas y otros. Trabaja con la voz, el soplo, los nervios, la transpiración. Brota de él, en la acción, una vaharada de la última marginalidad de Chile (...).



Siete acuarelas, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

La regularidad y el orden de la diagramación [de las acuarelas] enmarcaba episodios guturales protagonizados por subseres más próximos al cuerpo que al mundo, extremadamente locales o localizados, de esos que se retuercen en el umbral del lenguaje y de la historia⁷.

Estas impresiones anotadas por Enrique Lihn forman parte de su respuesta a las críticas que tuvo la exposición «Chile Vive» y en particular, develan lo que a su juicio fue la capacidad de Carlos Leppe para condensar referentes artísticos del norte global («géneros artísticos europeos y norteamericanos de los años setenta») con lo que en ese momento acontecía en Chile, sin que Leppe enunciara una crítica literal al contexto político del país, sino a través de su cuerpo llevado al límite.



Siete acuarelas, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

⁷ Enrique Lihn, «“Chile Vive” visto por un chileno», en: Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, Santiago: UDP, 2008, p. 499.



Instalación *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

ESCENAS Y GESTOS DETENIDOS

El video de esta acción se acaba en la acuarela 5, probablemente debido a que se termina la cinta U-matic, que solo permitía 22 minutos de grabación⁸. No obstante, hay escenas posteriores, que fueron rescatadas en las fotografías que se capturaron luego al corte del video.

En una de las imágenes se observa a Leppe haciendo un gesto de silbido, mientras levanta y observa su antebrazo derecho, ensangrentado por palos y espinas de rosas atadas con elásticos a la piel tal como en la acción *El ruiseñor y la rosa* (1985).

El segundo gesto capturado por la cámara se manifiesta en las vendas que envuelven el pie de Leppe, así como también en el pecho de su polera blanca: los colores primarios diluidos en agua han destilado sus pigmentos a lo largo de estas telas absorbentes, generando dos nuevos tonos secundarios: morado y verde. Para



Instalación *Siete acuarelas*, Carlos Leppe, fotografía de Luis Poirot, 1987.

quienes no vimos la performance en la exposición «Chile Vive», esta imagen nos regala, de manera imaginaria, la dupla de colores faltantes para completar las Siete acuarelas, que son también los siete colores del arcoíris.

LO QUE QUEDÓ

La instalación de Carlos Leppe aparece bajo dos nombres distintos: *Self portrait* en el segundo catálogo de esta muestra y *La casa de Troya* en el libro *Cegado por el oro*. La obra se ubicó en el mismo lugar en el cual el artista realizó su acción corporal (la teatroneta del Círculo de Bellas Artes de Madrid). Allí quedaron los restos de su performance, que luego pasaron a ser parte de la instalación junto a los demás objetos que se encontraban en la sala. En las fotografías y relatos de testigos que pasaron por sus recovecos, se distingue una silla, un anafre, una maleta, un lavatorio, un micrófono, algunos escapularios, pinturas en cruz, y una bandera de Chile a medio tejer, también en forma de cruz.

Como queda a la vista en sus obras, Leppe era un gran coleccionista de piezas, fragmentos y reliquias encontradas, y su relación entre instalación y performance era indivisible. Tensión, energía y miradas que se cruzan es lo que ocurre al ubicar un

⁸ De hecho, el registro audiovisual de *Siete acuarelas* se encuentra dividido en dos videos, cada uno de 22 minutos de duración, por lo que es presumible que el intervalo de corte que separa ambos videos haya sido el momento en que se cambió la cinta de la cámara.

objeto en un lugar y luego instalar otro a una cierta distancia, diría Leppe en *Cegado por el oro*. En el caso de esta instalación, los vestigios de las acuarelas toman posición en el espacio, ostentando una segunda vida, en el lugar de los hechos. Nemesio Antúnez describió esta instalación así:

Un espacio cúbico, especial para Carlos Leppe, que él impecablemente obstruye con otro cubo de tablas rústicas inabordable, él auto censura lo mejor de su espacio, solo queda una incómoda circulación alrededor, donde hay grafitos en las paredes y en el suelo numerosos objetos de la vida popular chilena (...) un pequeño Cerro San Cristóbal con una Virgen, ampolletas encendidas en el suelo, miembros, desechos elegidos en el persa de Franklin (...) y en una esquina una TV-color con el artista en acción⁹.

Las tablas de madera rústica que describe Antúnez formaban una mediagua, instalada por Leppe en la teatroneta, la que contaba con ruedas y correas de cuero amarradas a uno de sus extremos. Esta estructura de madera, utilizada como vivienda de emergencia ante catástrofes naturales y también muy común en las zonas periféricas de Santiago, es el mismo tipo de estructura precaria en la que años antes Leppe había vivido.

En el segundo catálogo de «Chile Vive», editado con posterioridad a la exposición y titulado *Chile Vive: Memoria activa*, se incluyó una fotografía de la instalación de Leppe. Allí aparece el televisor referido por Antúnez, en el cual se aprecia un fotograma de las Siete acuarelas reproducido en la pantalla, de tal manera que el registro en video que hoy observamos es el mismo que pudieron visualizar los espectadores de España en 1987. Por lo demás, si bien Siete acuarelas no fue una acción hecha para la cámara, existió una conciencia de la misma a la hora de ejecutar la performance.

La inserción del registro audiovisual entre los demás objetos recuerda que es una operación similar a la realizada por Leppe un año antes, en la instalación *Round Trip* en la sexta Bienal de Sídney (1986), donde también incluyó un televisor que reproducía el video de la acción *El ruiseñor y la rosa* (1985). Así, la cita al silbido del ruiseñor y

⁹ Nemesio Antúnez, «Borrador de un discurso o nota crítica de Nemesio Antúnez sobre la exhibición «Chile Vive» realizada en Madrid, 1987», disponible en Archivo Nemesio Antúnez, <https://fundacionnemesioantunez.org/archivo/borrador-de-un-discurso-o-nota-critica-de-nemesio-antunez-sobre-la-exhibicion-chile-vive-realizada-en-madrid-lugar-desconocido-1987/>

las espinas de rosa amarradas a su brazo no solamente apareció en la acción corporal, sino que también como sistema de trabajo sostenido en el tiempo, al insertar el registro en video en la instalación de objetos.

RELIQUIAS

Nelly Richard escribió un texto a propósito de la instalación de Carlos Leppe, que tituló «El patchwork latinoamericano». Allí se refiere a estas reliquias dispuestas en el espacio, como «una microconstelación de objetos que amontonan o bien diseminan sus procedencias y sus connotaciones de uso, las historias de sus manipulaciones», para luego agregar que este cruce de objetos armado por Leppe constituye una mezcla, o en palabras de Richard:

la mezcla híbrida y desbordante de imaginarios cultos y populares, de remanentes suburbanos y de hipertecnologismos internacionales, de sintaxis quebradas del inconsciente colectivo, de sustratos de cotidianidades domésticas y laborales, de repertorios de emblemas y símbolos procedentes de mitologías encontradas¹⁰.

Con todo, vista desde la actualidad, la escena se transforma en el lugar donde un migrante latinoamericano vive y mendiga en el país colonizador, de manera itinerante y transitoria, con sus cachureos, anafre, paños secándose al sol imaginario, su maleta y su mediagua con ruedas. Todo listo para ser trasladado en cualquier momento de adversidad y llevar consigo estos objetos, portadores del espíritu y la afectividad de quien alguna vez los rescató y les dio una nueva vida.

Vania Montgomery

¹⁰ Nelly Richard, «El patchwork latinoamericano», Manuscrito, Colección II Posto Documentos, 1987, s.p.

LA ESCUELA

La Escuela (Lección de acuarela) – Carlos Leppe

1987, Escuela rural en Trujillo (III Bienal de Trujillo), Perú

Registro audiovisual: Pili Flores-Guerra y Julio Guerra, 03'19", video 4:3, 1987



La Escuela, Carlos Leppe, fotografía de Micaela Cajahuarina, 1987.

EL ARRIBO

Nelly Richard fue invitada a exponer al seminario «Modernidad y provincia» que se realizó en el marco de la III Bienal de Trujillo en 1987. Su arribo a la ciudad homónima del norte del Perú estuvo acompañado por la presencia de los artistas Juan Domingo Dávila y Carlos Leppe, ninguno de los cuales había sido invitado a esta Bienal¹.

A diferencia de sus dos versiones anteriores, la tercera edición de la Bienal de Trujillo estuvo marcada por un giro teórico, que signó sus activaciones, artistas exposidores y actividades paralelas a la programación oficial del evento. Así, en medio de una época convulsa para Perú, se intentó convertir esta ciudad en una «provincia transperiférica» de intercambio teórico cultural, donde comparecieron artistas de la provincia junto a expresiones foráneas «modernas»². De allí el título del seminario, donde además de Richard participaron Juan Acha, Gerardo Mosquera y Ticio Escobar.

RUMORES³

Una vez que el conglomerado Richard-Dávila-Leppe aterrizó, comenzó la búsqueda de un espacio para que este último pudiera ejecutar su acción. Si bien su participación no estaba en el programa oficial de la Bienal, sí recibieron apoyo de Gustavo Buntinx, uno de los curadores, para gestionar el uso de una sala de clases de una escuela pública rural en Trujillo.

1 Juan Dávila asistió con una selección de diapositivas que también pretendía mostrar de manera no oficial en la Bienal, las cuales no pudo exhibir por problemas técnicos. No obstante, sí lo hizo al año siguiente en Lima, en lo que fue la muestra *El fulgor de lo obsceno*, realizada en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores y luego en la Galería Ojo de Buey en Santiago, además de una publicación homónima editada por Francisco Zegers.

2 Ver: Campillay, Catherina «Aproximaciones a la ceguera como descentramiento. Acciones corporales de Carlos Leppe en Trujillo y Berlín», en Boletín N°1 Carlos Leppe, Fundación CEdA, 2017, p. 18.

3 Agradezco el trabajo de Gabriela Rangel y su proyecto *La historia como rumor* (en el marco de los programas del Museo de Arte Latinoamericano de Argentina, MALBA). Los rumores e informaciones que se despliegan en este texto provienen de los relatos de Gustavo Buntinx, Ticio Escobar y Gerardo Mosquera, testigos de esta acción de Carlos Leppe en Trujillo. Ver <https://www.malba.org.ar/rumor/carlos-leppe/>



La Escuela, Carlos Leppe, fotografía de Micaela Cajahuaranga, 1987.

En el intertanto, comenzaron a esparcirse los rumores: primero, en palabras de Buntinx⁴, se redescubrió un texto que Nelly Richard publicó seis años antes en Lima, titulado «Función de Mímesis», que es un fragmento del libro *Cuerpo correccional* (1980). El extracto aborda la obra *El Perchero* (1975), con un primer enunciado: «0.1 subsidiarios de la pose, maquillaje y vestuario fraccionan tu cuerpo no femenino, sino mixto». La publicación también incluye fotografías del cuerpo de Leppe traves- tido en esta obra.

La combinación del texto y las imágenes de este cuerpo masculino mixto, re- leídas en una provincia en 1987, fueron equivalentes al escándalo: la performance ya daba de qué hablar antes de realizarse, porque además de ser un cuerpo no

4 Gustavo Buntinx es un historiador, crítico de arte y curador independiente radicado en Lima, Perú. Buntinx es el creador del proyecto Micromuseo («al fondo hay sitio») en cuya plataforma web se albergan informaciones y documentos de arte muy valiosos que nos acercan a obras como esta de Carlos Leppe. Agradezco el sostenido trabajo y levantamiento de Micromuseo para la escritura de este texto. Ver <https://micromuseo.org.pe/rutas/leccion-de-acuarela-la-escuela/>

hegemónico que se vestía de mujer, Carlos Leppe usaría un perro, que se creía que sería maltratado en la acción. Este rumor no era raro, ya que como decían los relatos orales, el artista ya había utilizado gallinas, que había golpeado y destruido en un *happening* años atrás. Todo esto, claro está, sin notar que dichas gallinas eran de yeso.

LA SALA

El lugar donde Leppe realizó esta acción fue la sala de clases de una escuela rural de Trujillo. En esta se encontraba una pizarra de tiza, con un texto borroneado en quechua y español escrito sobre el primer tercio de la superficie, que relataba la historia de un hombre que vivía parado sobre una piedra y que dormía sobre la misma de pie⁵. También habían algunas tizas depositadas en el piso y, en frente de la pizarra, una silla escolar, probablemente extraída de esa misma sala, sobre la cual se ubicaba una pesada piedra, como la del relato escrito en tiza, que Leppe utilizó para su acción.

No es casualidad que esta performance también sea conocida bajo el título *Lección de acuarela* y que, de hecho, haya sido realizada en una sala utilizada para tales fines: dar lecciones. Para Gerardo Mosquera, uno de los testigos, «la escuela nunca se sintió como un escenario, sino como parte de la realidad»⁶.

CEGADO POR EL ORO

Carlos Leppe ingresó a la sala a oscuras, portando una maleta amarrada a un lavatorio y utilizando lentes de sol pintados de color dorado, haciendo alusión a la riqueza de América y a la ambición de España. Su visión se encontraba enceguecida por todas estas barreras. La única luz era un foco fijo que iluminaba la silla, donde se instalaría el artista, que mientras tanto daba «palos de ciego».

5 Años después Gustavo Buntinx sostuvo «El uso del idioma nativo, sin embargo, es muy improbable: mi memoria particular no lo registra, y nadie involucrado tenía conocimientos mayores de aquella lengua». Ver: Buntinx, Gustavo (2021) «Los nombres, la puesta en escena», en *Lección de acuarela (La Escuela) Re-construcción de una performance desvariada ayuda-memoria para los rumoristas de la infiltración de Carlos Leppe en la III Bienal de Trujillo, 1987*, p.23.

6 Ver el testimonio de Gerardo Mosquera sobre esta performance en el Proyecto Rumor: <https://www.malba.org.ar/rumor/carlos-leppe/>



La Escuela, Carlos Leppe, fotografía de Micaela Cajahuarina, 1987.

Leppe fue auxiliado por dos lazarillos a su entrada, uno animal y otro humano: un perro llamado «Oro», amarrado con una cuerda al cuello y sostenido por su mano derecha, y el artista peruano Ricardo Vargas, que ingresó descalzo junto al autor con un texto en mano, que pretendía consultar y con ello darle instrucciones a Leppe en su oído⁷. Una vez que Leppe se ubicó en el lugar iluminado por el foco, dejó la maleta en el piso y amarró la correa del perro a una de las patas de la silla. A continuación, Leppe acostó la maleta sobre el piso, la abrió y fue sacando los elementos que esta contenía: botellas de vidrio, cruces, trapos, pelo.

Leppe se sentó sobre la piedra y se sacó los zapatos, bajo los cuales aguardaban sus dos pies vendados y manchados con sangre, develando el dolor que sentía al caminar. Esta vez, a diferencia de otras acciones, la palidez no resplandecía en estas



La Escuela, Carlos Leppe, fotografía de Micaela Cajahuarina, 1987.

envolturas quirúrgicas⁸. En algún momento se paró en la silla y haciendo equilibrio mostró las mercancías (cruces, botellas con agua, pelo, trapos, cenizas) que llevaba consigo (dentro de la maleta), mientras relataba su viaje hasta allí.

ACUARELAS

En la primera acuarela, dedicada a Sor Teresa de los Andes, Leppe comenzó a coser algo que el público no pudo ver, que luego palpó con los dedos, simulando leer un texto en braille y dijo: «Y se me enredó tu lengua en mi lengua»⁹. Acto seguido, preparó una mezcla de agua con pigmento azul dentro de uno de sus zapatos, con la que hizo górgoras mientras el fluido se deslizaba por su cuerpo y manchaba

⁷ Años después, en la publicación *Cegado por el oro*, Carlos Leppe incluyó una fotografía junto a Ricardo Vargas, donde ambos aparecen desenfocados con una palmera de fondo. En el pie de foto se anota: «Ricardo Vargas, mi asistente de dirección. Trujillo».

⁸ En particular, ver la serie de fotografías presentes en la publicación *Reconstitución de escena* (1977) donde las piernas de Carlos Altamirano aparecen envueltas con vendas y parches quirúrgicos que resplandecen intactas.

⁹ Ver la entrevista de Claudia Donoso a Carlos Leppe «Un cuerpo ineludible», publicada en *Apsi* N°231, 21 al 27 de diciembre de 1987, pp. 40-42.



La Escuela, Carlos Leppe, fotografía de Micaela Cajahuaranga, 1987.

su polera blanca, para luego vomitarlo sobre el lavatorio. A continuación, utilizó un trozo de gasa para secarse la boca y limpiar el zapato. La tela, impregnada de azul, fue ubicada debajo de su polera blanca, a la altura de su pecho.

La segunda acuarela fue dedicada a Santa Rosa de Lima y en ella Leppe emitió fuertes alaridos.

La tercera acuarela estuvo dedicada a Catalina Arroyo, y en ella Leppe se orinó sobre sus pantalones mientras sollozaba.

En algún punto del intervalo que cubre la segunda y tercera acuarela, Leppe le sacó brillo a sus dientes, respiró fuerte frente al micrófono, nuevamente preparó líquido en su zapato y mezcló pelo, agua y cenizas en el lavatorio, para luego revolver el líquido con las manos y aplicarse el ungüento sobre la cabeza, peinando el pelo con los dedos.

Sor Teresa de los Andes fue una religiosa chilena, perteneciente a la orden de las Carmelitas Descalzas y Santa Rosa de Lima una religiosa nacida en la capital de Perú, que se convirtió en la tercera santa de América. Ambas mujeres tienen una fuerte presencia en la religiosidad popular de Chile y Perú, además de remitir al proceso de evangelización, que fue realizado a través de lecciones de catequesis con imágenes a los indígenas, con un objetivo «pedagógico» para insertar los dogmas

de la Iglesia Católica. El título de la obra, *Lección de acuarela*, también hace reminiscencia a aquello. También, junto a las dos religiosas, Leppe enunció el nombre de la tercera –Catalina Arroyo, su madre– santificada. Aquí ella es la Virgen y él el niño, manifiesto en una sala de clases, que de hecho se encontraba anexa a la antigua capilla virreinal de hospicio Santo Domingo de Guzmán¹⁰.

RESABIOS

Las fotografías de la acción nos muestran distintos momentos, además de lo que quedó en la sala luego de que esta culminara. Algunas imágenes son en blanco y negro y otras a color. En estas últimas, el flash de la cámara ilumina toda la oscuridad que cubría la sala. Las capturas dejan ver parte del público presente, sentado en el piso y apoyado sobre la pared del lugar, las tizas tiradas debajo de la pizarra, el micrófono frente a la silla y lo que parecía ser un amplificador. En dos de las imágenes se alcanza a reconocer a Nelly Richard de espaldas a la cámara, mirando a Carlos Leppe.

La acción fue grabada en video, pero su registro íntegro se perdió en un incendio. Años más tarde, se pudieron recuperar algunos fragmentos que fueron incluidos en un documental que realizó la Productora Documenta S.A., donde se resume la III Bienal de Trujillo. Esta pieza audiovisual funciona como memoria oficial del evento, y por lo tanto, el video muestra algunos cortes hechos por un comité que seleccionó partes del registro, donde aparecen varias escenas fragmentadas. Las secuencias dejan ver el cuerpo de Carlos Leppe durante distintas partes de esta acción: cuando hace ingreso a la sala junto Ricardo Vargas y el perro que lo guía; sacando objetos de su maleta; bebiendo líquido de su zapato; haciendo górgoras y manchando su polera blanca de azul, lo que deja ver dos cruces marcadas sobre el lado izquierdo de la tela; emitiendo un profundo alarido; parado sobre la piedra en la silla; con la boca pegada al micrófono y el sonido de una radio de fondo; con la cara oscura y manchada, apretando su mandíbula y mostrando sus dientes constreñidos. Sobre esta obra, Richard dirá que era una de las performances «más poderosamente brillante de todo el arte latinoamericano»¹¹.

¹⁰ Gustavo Buntinx, *op. cit.* p. 22.

¹¹ Nelly Richard, «Primera persona», en: Carlos Leppe, *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&T! Editores, 1998, p. 9.



Captura de pantalla del video *La Escuela*, Carlos Leppe, 1987.

PERÚ

Años después de esta visita, Carlos Leppe se radicó en Perú por un periodo de tiempo. La opción, dice Leppe, era Lima o Nueva York, y aquella vez no se equivocó eligiendo la capital de Perú:

Descubrí que el mestizaje peruano estaba muy cerca del mestizaje de mi obra y del mestizaje de mi imaginario, estaba parado en el epicentro donde se daban los contrastes más brutales (...) Solo pensar en la idea de no encontrar un gran montón de tierra y de piedras en pleno centro me desesperaba. Cerca de mi edificio, las brujas, los chamanes, las hierbas, los amuletos, la venta callejera, los masajistas ciegos, los huacos, los anticuarios, el oro, los olores, ese bullir anárquico tenía algo que me inmovilizaba¹².



Captura de pantalla del video *La Escuela*, Carlos Leppe, 1987.

OBSEQUIOS

Cuando Leppe salió de la sala, dejando al perro Oro amarrado en la pata de la silla, pasó junto a Gustavo Buntinx, y le dijo algunas frases que su interlocutor no pudo descifrar. Luego se sacó los lentes dorados y se los obsequió. Buntinx conserva aquellos lentes hasta el día de hoy y estos forman parte de la colección de Micro-museo («al fondo hay sitio») en Perú.

Vania Montgomery

12 Carlos Leppe «Un par de notas», en: *Cegado por el oro*, Santiago: AGD&T! Editores, 1998, p. 13.



Captura de pantalla del video Cirugía plástica, Carlos Leppe, 1989.

CIRUGÍA PLÁSTICA

Cirugía plástica - Carlos Leppe

15 de septiembre de 1989

Nueva Sociedad de Bellas Artes (nGbK) Berlín, Alemania

Registro audiovisual: Querspur, 24'59", video 4:3, 1989

BAJAR DE UN AUTO

La noche del 15 de septiembre de 1989, Carlos Leppe arribó en un Rolls-Royce a la neue Gesellschaft für bildende Kunst (Nueva Sociedad de Bellas Artes) también conocida como nGbK¹ en Berlín. Los alrededores de la galería se encontraban llenos de turistas que transitaban por las calles y veredas aledañas en aquella zona céntrica de Berlín Occidental. Las miradas atentas interrumpieron su caminar al observar un gran foco de luz que se encendió en la oscuridad de la noche, seguido por el lujoso auto inglés que se detuvo en la entrada la galería de arte y del cual descendió un cuerpo voluminoso, acompañado por un perro lazarillo pastor alemán y un chofer, quien les abrió la puerta para salir.

La figura de este hombre –con el pelo largo y enmarañado, lentes oscuros, maleta en mano, pantalón blanco amarrado por un cordel y torso desnudo, sobre el cual colgaba su pasaporte chileno, contenido en una funda plástica que pendía desde su cuello– eclipsó e hizo reír a los paseantes casuales de esa noche. En paralelo, se oía una melodía interpretada en violín por un joven que también llevaba su torso desnudo y que acompañó a este ciego, Carlos Leppe, como segundo lazarillo en su recorrido desde la calle hasta el interior del edificio.

Por el relato oral de testigos, sabemos que antes de ingresar Carlos Leppe se dio una vuelta al lado de la puerta del edificio y al igual que en otras ocasiones, exclamó «tiqui-tiqui-tí», expresión de la cueca y la cultura popular chilena, totalmente ajena al contexto germánico de Berlín. Tras ello, las miradas curiosas no dudaron en seguir al ciego y sus dos guías, ingresando como tumulto inesperado a este espacio de arte.

NOSTALGIAS

El video nos muestra el transitar de Carlos Leppe, guiado por el joven violinista y el pastor alemán hacia el segundo piso. En el camino, se ven otras obras montadas por los pasillos y las demás salas de exhibición. Una vez que llegan, el lazarillo se sienta sobre el piso y Leppe lo hace sobre la silla que lo espera, frente a dos micrófonos, con el cuerpo iluminado por un foco que lo sigue en la oscuridad y detrás del cual se alcanza a ver una cruz trazada con tiza sobre la pared de fondo. El sonido del violín

¹ El gesto de arribar al lugar de la exposición en un determinado vehículo manejado por un chofer es similar a lo ocurrido en *Los zapatos* (2000). En esa ocasión, Leppe llegó al Museo Nacional de Bellas Artes a bordo de un auto, esta vez ya no un modelo inglés de lujo, sino que un viejo taxi modelo Lada, originario de la Unión Soviética. Ver p. 160 de este libro.



Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

se entremezcla con el de la canción *O Mein Papa* (Oh mi papá), interpretada por Heinz Woezel Und Die Quietons y cuyos versos en alemán abordan la nostalgia de los recuerdos de una joven sobre su padre, quien alguna vez fue un famoso payaso.

Sobre el piso, Leppe abre la maleta y saca gasas desde su interior. A continuación, acaricia ambos micrófonos, para luego agarrar uno y frotarlo en su zona pública, al mismo tiempo que suena *Heimweh* (Nostalgia) de Freddy Quinn, cuya letra es referente a la lejanía de la patria, el hogar y el amor que alguna vez existió en el añorado punto de origen. Leppe sigue frotando y ejerciendo presión con el micrófono de manera masturbatoria.

ACUARELA 1, DEDICADA A MI MADRE

Luego de anunciar su primera acuarela por el micrófono, Carlos Leppe toma un par de zapatos y se dispone a dar inicio a esta tipología de performances, que ya había realizado en *Siete acuarelas* (1987) y *La Escuela* (1987). Dentro del calzado vierte pigmento azul y leche desde una botella de vidrio. Luego, con una brocha, mezcla ambos elementos, para después beberlos, hacer gárgaras y devolver el líquido hacia



Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

un lavatorio ubicado entre sus pies. La primera acuarela mancha su cara, pecho y pantalones de azul. De fondo, suena la *Marcha del Coronel Bogey*².

Leppe derrama el resto de la mezcla desde el zapato al lavatorio y en seguida toma una de las gasas blancas para limpiar su boca, el interior del zapato de cuero y parte de los restos de líquido en el recipiente. Al finalizar, guarda la gasa empapada de azul por dentro de la zona pública de sus pantalones. Luego llora inclinado hacia el micrófono. Se levanta y da una vuelta alrededor de la silla, a la vez que exclama «vuuuuueltta», expresión típica dentro de la cueca chilena para indicar un giro en los pasos de la pareja que baila, seguida de la frase «tiqui-tiqui-tí» exclamada tres veces.

2 La marcha que se escucha es la versión adaptada para el filme *El puente sobre el río Kwai* (David Lean, 1957). El largometraje cuenta la historia de la construcción de la línea de ferrocarril de Birmania durante la Segunda Guerra Mundial, a través del trabajo de miles de prisioneros de guerra. En específico, esta es la melodía que silban los soldados británicos al desfilar. Resulta interesante que en aquella escena existan dos tomas que enfocan los bototos de los soldados golpeando el piso en la cadencia de la marcha y que Carlos Leppe haya incluido bototos militares en esta acción.



Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

ACUARELA 2, DEDICADA AL AMOR DE MI VIDA

Suena la canción *Der Lechende Vagabund* («El vagabundo risueño») interpretada por Fred Bertelmann e incluida en el filme homónimo (Tomas Engel, 1958)³. Carlos Leppe abre otra de las botellas de leche y realiza la mezcla con pigmento dentro del zapato, revolviendo con una brocha. A continuación, bebe el líquido y hace górgaras amarillas, derramando el fluido por su cuerpo. Al finalizar, limpia el zapato con una de las gasas blancas, para luego introducir la tela empapada en el pantalón. Se para de la silla, da una vuelta alrededor y nuevamente exclama «vuuuelta».



Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

ACUARELA 3, DEDICADA A MIS AMIGOS

Carlos Leppe abre la tercera y última botella de leche y la vierte dentro del zapato. Nuevamente, revuelve la mezcla con una brocha, toma algunos sorbos y realiza górgaras rojas, que terminan de manchar su boca, pecho y pantalón con la trilogía de colores primarios. El pasaporte sigue intacto, protegido dentro del plástico ante las manchas.

Leppe realiza una pequeña entonación vocal y luego da una vuelta alrededor de la silla repitiendo «tiqui-tiqui-tí», con mucho menos intensidad que las dos veces anteriores. Se sienta y grita los siguientes nombres: «Matthias, Chris, Thomas, Simone, Gunter»⁴ luego se detiene y exclama «Gonzalo» dos veces. En ese momento, Gonzalo Díaz, quien era parte de los artistas de la exposición y se encontraba entre el público, entra en la escena y guía a Leppe hacia el pasillo. Hacia la derecha se

³ El largometraje fue protagonizado por el mismo Bertelmann, a grandes rasgos, cuenta la historia de dos hombres, uno de los cuales decide ser vagabundo y así vivir una vida libre. Ambos cantan para conseguir dinero y a lo largo de la trama terminan inmersos en situaciones inesperadas y extrañas. Vale destacar que el filme fue criticado por ofrecer una mirada que romantizaba la pobreza, dado que los personajes se disfrazan de mendigos y, tal como reza el título, ríen.

⁴ Leppe se refiere a Matthias Reichelt, Chris Dertinger-Contreras Vásquez, Thomas Bierbaum, Simone Salitter y Gunter Blank, quienes junto a Darío Quiñones y Ricardo Zamora conformaron el grupo que organizó e hizo posible esta exposición.



Instalación *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, fotografía de Iván Petrovich, 1989.

reconoce una gran aeropostal de Eugenio Dittborn montada a lo largo del muro y junto a ella aparece un hombre de espaldas, quien termina de dirigir a Leppe hacia el baño del edificio.

TELAS, RETRATOS, SILLAS, RESTOS...

Al igual que en *Siete acuarelas* (1987), el lugar de la instalación es también el lugar donde Carlos Leppe ejecuta su performance. Por ello, en los registros fotográficos posteriores se pueden observar materiales y elementos que quedaron allí, como restos de la acción.

La sala presentaba los siguientes objetos: frazadas militares apoyadas sobre un muro mediante varas de fierro, con pelos pegados en la superficie de la tela, junto a una composición textil en patchwork⁵; sillas de diferentes modelos repartidas a lo

⁵ Recordemos aquí la ponencia *El patchwork latinoamericano* que Nelly Richard presentó dos años antes en «Chile Vive», donde se refirió a los objetos en las instalaciones de Carlos Leppe.

largo de la sala⁶; periódicos alemanes apilados sobre el piso en varios tomos, junto a una esvástica formada por cenizas y retazos de madera apoyada en el muro, iluminada por un tubo fluorescente blanco. Además habían otros elementos, como una escalera con ruedas; un catre de campaña, piedras amontonadas, ampolletas encendidas, águilas disecadas, símbolo alemán, bastidores a medio desarmar montados como rombos, yeso espolvoreado por el piso y botellas con líquido blanco. También, se podían ver cuatro marcos instalados en línea horizontal: el primero con un retrato de Leppe, el segundo de fondo blanco atravesado con un brochazo de pintura amarilla (el color de la segunda acuarela), el tercero con un dibujo de Tom Finland que muestra a un marinero de torso desnudo sosteniendo un cigarrillo entre sus labios⁷, y el último en blanco.

Coronando la sala, se extendía la frase «Fräulein Annie lebt nicht mehr hier» (La señorita Annie ya no vive aquí) inscrita en tipografía gótica sobre lo alto de un muro, por encima de las frazadas militares. Las palabras corresponden a un extracto de la canción «Fraulein Annie Wohnt Schon Lange Nicht Hier», que cuenta la historia de un amor imposible y cuya versión más famosa fue interpretada por la célebre cantante y actriz alemana, nacionalizada estadounidense, Marlene Dietrich (ícono del camp).

CIRUGÍA PLÁSTICA

«Cirugía Plástica. Konzepte zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989» (Cirugía Plástica. Arte conceptual contemporáneo de Chile 1980-1989) fue una exposición gestada en los encuentros clandestinos que sostuvieron Ricardo Zamora y Darío Quiñones, artistas chilenos que residían en la RFA y RDA, respectivamente. Ambos tenían interés en mostrar las obras de avanzada que se estaban produciendo en Chile en ese momento.

Luego de que Quiñones visitara Chile y conociera personalmente a los artistas, junto a Zamora elaboraron una primera selección de autores, además de contactarse con Nelly Richard y Justo Pastor Mellado, quienes estuvieron encargados de escribir textos en el catálogo y también levantaron su propia lista de selección. Los

⁶ Uno de estos modelos de silla es muy similar a la utilizada por Joseph Kosuth en su obra *One and Three Chairs* (Una y tres sillas), de 1965, específicamente en la versión que se encuentra en la colección del Museo Centre Georges Pompidou.

⁷ Tom Finland fue un dibujante finlandés, cuyas figuras homoeróticas han sido citadas en múltiples ocasiones dentro de las pinturas de Juan Dávila.



Cirugía plástica. Konzepte zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989.

artistas elegidos fueron convocados a través de un video grabado en la RFA por Zamora, donde se incluyeron tomas de Berlín Occidental que mostraban la ciudad dividida y su área fronteriza, el muro de Berlín, el ascensor exterior del edificio de la exposición, el paso Checkpoint Charly y la estación de trenes Anhalter, con las huellas de la Segunda Guerra Mundial⁸. El video fue enviado en VHS a Chile y en total participaron 38 artistas.

Además de Darío Quiñones y Ricardo Zamora, el equipo que levantó la muestra estuvo compuesto por los nombres que Carlos Leppe exclamó en su tercera acuarela: Matthias Reichelt, Chirs Dertinger-Contreras Vásquez, Thomas Bierbaum, Simone Salitter y Gunter Blank. Juntos consiguieron el apoyo de la neue Gesellschaft für bildende Kunst (Nueva Sociedad de Bellas Artes) para realizar y solventar esta exposición⁹.

Las obras fueron enviadas a Berlín Occidental dentro de un container y los artistas también hicieron llegar una lista de los materiales que necesitarían para montarlas. El título –cuya primera parte se decidió dejar en español– alude a un trasplante, recomposición y fragmentos que dan lugar a algo nuevo, a partir de los restos.

De acuerdo al relato de Ricardo Zamora, cada artista montó su obra y en paralelo se planificó la performance de Leppe, quien le entregó una lista de objetos y materiales al equipo organizador, necesarios para la ejecución de estas tres acuarelas y la instalación en sala. Al momento de conseguir cada ítem, las costumbres que Leppe traía desde Sudamérica chocaron con las de Europa: las peluquerías necesitaban una autorización sanitaria para poder entregar los restos de pelo que cortaban, las frazadas y bototos debían ser entregadas por el ejército alemán, para lo cual fue necesaria una carta de la Sociedad de Arte Contemporáneo que explicara el motivo de la solicitud, el perro Lazarillo debía asistir a una escuela junto a su

⁸ Estos datos y los que siguen a continuación fueron levantados por Francisca García en su ensayo «Berlín “Cirugía Plástica” Historia de una controversia», publicado en el VIII libro de *Ensayos sobre Artes Visuales. El arte chileno más allá de sus fronteras* del Centro de Documentación de las Artes Visuales, 2019.

⁹ Cabe destacar que allí ya habían expuesto otros artistas chilenos con anterioridad y que, de hecho, este es el lugar donde en 1983 se realizó la muestra «Chilenas – Drinnen und Draußen», bajo el lema «40 artistas chilenas sobre el tema de la censura y el exilio, a diez años del golpe militar del general Pinochet». De manera paradójica, estas exhibiciones se agruparon bajo la línea curatorial «Nuevos Mundos», que respondía a la voluntad de exhibir obras de contextos por fuera de Alemania y Europa central. Sobre esta y las demás exhibiciones véase el archivo en línea de la nGbK en su plataforma web www.ngbk.de



Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

Captura de pantalla del video *Cirugía plástica*, Carlos Leppe, 1989.

amo –Leppe– con el fin de que este último aprendiera a manejarlo, por lo cual el equipo organizador de la muestra matriculó al artista, quien fue admitido de manera excepcional. Por último, los Rolls-Royce eran muy poco comunes y más aún, los choferes no utilizaban una vestimenta formal como sí ocurre con la servidumbre chilena, por lo que hubo que convencer al conductor de que se vistiera tal como aparece en el video¹⁰.

La acción de Leppe fue anunciada en el comunicado de prensa emitido antes de la inauguración, donde se instaba a los periodistas de televisión a asistir y registrar la performance que se realizaría el 15 de septiembre en la nGbK.

Uno de los catálogos de la muestra se compone por los textos de Francisco Brugnoli, Justo Pastor Mellado, Gonzalo Muñoz, Pablo Oyarzún y Nelly Richard en español. El otro, en alemán, incluye textos enviados por los artistas, además de fotografías relativas a sus obras. En el caso de Leppe, el artista incluyó dos textos.

¹⁰ Para este y otros relatos sobre la exposición ver la entrevista a Ricardo Zamora realizada por Justo Pastor Mellado el año 2018 en <https://www.ceda.cl/encuentro-con-ricardo-zamora/>

El primero es el relato que Catalina Arroyo, su madre, presentó en *Las cantatrices* (1980) sobre el parto e infancia de su hijo, y el segundo corresponde a un fragmento de lo escrito y publicado en el libro *Cuerpo correccional* (1980). En cuanto a las imágenes, esta es una foto performance fechada un año antes, 1988, compuesta por cuatro capturas en blanco y negro, donde Carlos Leppe aparece sentado en una silla Bauhaus, sosteniendo el mismo bastidor a medio desarmar que luego fue parte de la instalación.

AL FILO DE LA HISTORIA

El texto de Nelly Richard publicado en el catálogo de esta muestra da cuenta de las vicisitudes que enfrentaba la imagen del arte chileno dentro y fuera del país: por un lado, hacia afuera, la preocupación ante la imagen de un arte preso del estereotipo de la izquierda tradicional, pictórico y ahora latente con lo que Richard denominaba «los artistas del retorno: guardianes de la memoria pre-73». Por otro, hacia dentro,

la omisión de la Avanzada y su «relegación a la experimentalidad de un paréntesis»¹¹ con el inminente inicio de la transición en Chile. Esto último, a su juicio, es precisamente lo ocurrido en «Chile Vive», dos años antes.

Con todo, *Cirugía plástica* se sitúa en los lindes de los acontecimientos que marcaron el destino de Chile y Alemania en ese momento: la muestra se inauguró casi un año después del plebiscito chileno de 1988, cuya opción ganadora dio inicio a la transición democrática y al fin de la dictadura cívico militar en Chile. Asimismo, *Cirugía plástica* se inauguró dos meses antes de la caída del Muro de Berlín.

Aquel intervalo de tiempo era el preciso (y quizás el único) para realizar esta exhibición, al filo de la historia, en la que Carlos Leppe realizó su última acuarela fuera de Chile, como un ciego errante, que aparece y desaparece entre pigmentos, nombres y texturas que viajan a escondidas entre sus zapatos y su maleta.

CODA: FATIGA DE MATERIAL

La última acuarela de Carlos Leppe fue la única que realizó en Chile y lo hizo en 2001¹². Años después de sus viajes y periplos ochenteros, el artista volvió a incluir elementos como sillas, lavatorios, micrófonos, pies vendados y el torso desnudo, además de la asistencia de un tercero. Esta vez, ya no vemos la trilogía de colores primarios, sino velas, artilugios de magia y la declamación de un texto que se lee desde un papel impreso, que luego es arrugado y guardado entre los pliegues del pantalón del artista, al igual que en *Cirugía plástica* (realizada doce años antes).

Leppe lee de pie sobre la silla, frente al micrófono con que también se masturba, en la esquina de una sala oscurecida en Galería Animal, donde se extiende su instalación que, por el carbón de los muros, parece haber sido incendiada por completo. El escrito relata la vida de María y entre medio de sus palabras, reverberan las demás instalaciones y acuarelas que una vez enunció Carlos Leppe:

María es la mujer a la que todas las hembras escupen a la cara y que los machos zurcen. La que se para frente a los tribunales de justicia todos los días del año vendiendo agujas rotas, botones ciegos, bobinas

¹¹ Ver: Richard, Nelly «Sobre arte y política(s): Contraoficialidad, poder y lenguajes» En *Catálogo de Cirugía Plástica*, Berlín: Konzepte zeitgenössischer Kunst Chile 1980-1989, 1989, p. 46.

¹² *Fatiga de material* fue una performance que Leppe realizó en el marco de la exposición/instalación «Mi(n)sterio de Economía», el 25 de noviembre 2001, en Galería Animal en Santiago de Chile.

sin hilo, tapadura de dientes, pedacitos de uña, papeles usados, cueros de perro, crestas secas, ombligos secos, boletos secos, boletos usados, maní rancio, fotocopias pornográficas, tapas de cuaderno, fotos de carnet, pasaportes, billeteras de segunda mano, hierbita para la cama, recortes de avisos, remedios vencidos, conchitas, calendarios de bolsillo, enchufes, corbatas, fósforos quemados, paquetitos de colillas, tapones de loza, trapitos menstruales, postizos rubia y consoladores de barro. Toda esa mercadería colgando de un trapo y ella parada sobre una estufa roja a parafina.

(...) Los hombres son malos, dice María. El suicidio es malo, dice María. La cordillera de los Andes es mala, dice María. Los celos son endemoniados, dice María. La poesía es mala, dice María. Los ríos del sur son matorrales espinudos (...) La cueca me da rabia. La vagina es mala, dice María. Los libros están llenos de hormigas. Los consultorios son helados.

(...) Los pensamientos son malos, las rosas son malas, la risa es mala, los cristales son malos, los ojos son malos, la voz es mala, las sillas son malas, los vecinos son malos, los pedazos son malos, los mocos son malos, las imágenes son malas, las monjas son malas, las arañas son peregrinas, los ruidos son malos, las sombras son sucias, las monedas son falsas, las nubes son anunciación del divino, las sábanas son cadáveres, los viajes son largos¹³.

Al final, Carlos Leppe nos deja sus últimas palabras, que retumban en nuestros oídos como una acuarela culmine: «This is the end, en perfecto inglés».

Vania Montgomery

¹³ Ver la transcripción completa de este texto en la p. 197 de este libro.



Captura de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

LOS ZAPATOS

Los zapatos (La gruta) - Carlos Leppe

19 de octubre de 2000

Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Registro audiovisual: Roberto Mardones, 21', video 4:3, 2000

«LA GRUUUUUTAAAA»

Esta performance de Carlos Leppe se programó para el día de la inauguración de la tercera parte de la exposición «Chile 100 años artes visuales» curada por Justo Pastor Mellado, a partir de los conceptos de densidad y transferencia artística, en el Museo Nacional de Bellas Artes¹. La muestra tenía la difícil misión de dar cuenta del arte que se había realizado en Chile, después del golpe, desde 1973 hasta la actualidad. Y, a pesar de las polémicas y la renuncia de varios artistas, la presencia de Leppe (como una de las figuras claves del periodo) concentró toda la atención. Para su acción, Leppe transformó el museo en una gruta de peregrinación: en una vuelta al origen o en una llegada al destino final.

La expectación se debía en parte a que habían pasado más de diez años desde su última performance en 1989. Entremedio se había alejado del arte, su madre (el motor de su obra) había muerto en 1992 y en Chile había comenzado la transición a la democracia. De alguna manera, con esta acción, Leppe cerraba un ciclo de trabajos marcados por una pulsión de muerte que entiende la performance (antes que todo) como un rito fúnebre, y aunque esta no fue la última, sí fue su despedida. Un ciclo que comenzó en 1974 con el *Happening de las gallinas* y que terminó en el 2000 con *Los zapatos*: con Leppe descalzo, exhausto, casi inconsciente, arrojado en el piso como peso muerto, siendo sacado a la rastra del museo, en palabras de Mellado, como «un lobo marino moribundo».

Aquí Leppe es un animal. Un mamífero rumiante de cuatro estómagos, es decir, uno con la capacidad de regurgitar, transformar el exceso y hacer «la misma obra toda la vida», sin agotar las emociones ni aplacar los sentidos que despierta en el cuerpo, en su cuerpo y en nuestro cuerpo. Sobre este punto, sobre la animalidad, el artista dijo que: «La comunicación en mi obra se produce a nivel profundamente animal. Sentir en lugar de ver (...) somos cuerpo que huele, piensa, siente, con ojos, nariz, dientes, boca, que se mueve y se retuerce²».

1 Para más detalles, ver: Claudio Guerrero, «Chile 100 años artes visuales», en: <http://centro-nacionaldearte.cl/glosario/chile-100-anos-artes-visuales/>

2 María Cristina Jurado, «El delirio se llama Leppe», *Caras*, 9/11/2001, p. 158. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.



Los zapatos, Carlos Leppe, 2000.

LA NOSTALGIA

La acción comienza y termina en un auto. Esta vez no es el elegante Rolls-Royce que lo dejó en la puerta de la neue Gesellschaft für bildende Kunst en Berlín, ni tampoco el Honda que manejaba camino a Chiloé, cuando simuló su propio accidente mortal en enero de ese año (2000)³. Leppe llegó al museo con anteojos oscuros, ropas roídas y aspecto desaseado en el asiento de atrás de un antiguo taxi Lada con la radio encendida y la voz de Manuel Donaire cantando, a todo volumen, el vals peruano «Nostalgia»:

La canción en mis labios se hizo ruego
En mis ojos tu imagen nubló el llanto
La canción en mis labios se hizo ruego
En mis ojos tu imagen nubló el llanto...

EL TESTIMONIO DEL TAXISTA

Sabemos por el testimonio del taxista el estado en el que estaba Leppe antes de bajar del auto:

Cuando llegamos a ese palacio había un montón de gente esperándolo. Me pidió que me subiera a la vereda, que lo acercara lo más posible a la entrada porque estaba muy cansado. Tremendo edificio, una verdadera mansión. Pero él no veía a nadie. Fue complicada la maniobra, subirse a la vereda con todas esas luces de las fotos, completamente encandilado, puras luces veía. Hasta la televisión estaba.

—Espéreme aquí, si es tan amable —me dijo. Y se bajó, despacito, y después fue bajando sus cachivaches, la maleta esa, una pizarrita. Tenía los pies hechos una miseria, señor, cubiertos con unas vendas sucias. Se perdió entre toda esa gente que lo seguía, eran como moscas en la caca, perdóneme que se lo diga así, pero así fue la cosa. Y él cayó de rodillas, señor, así iba avanzando, a duras penas entre toda

³ Se trata de un texto-performance de Leppe. Ver p. 14 de este libro.

esa gente, como cumpliendo una manda el hombre. A mí me dio pena, a lo mejor era el funeral de su madre.

Ahí me quedé yo, como pasmado, con el taxímetro corriendo⁴

En efecto, el taxista tenía razón y esta obra es una especie de réquiem para su madre: el lamento de un hijo que ha quedado solo en el mundo. Por eso en la pizarrita, que colgaba de su cuello, estaba escrita con tiza la frase: «Yo soy mi padre». Además de constatar el hecho de que el artista no tuvo un padre, esta frase recuerda a algo que escribió Carlos Altamirano sobre Leppe:

Él dice que como hijo natural no sufre el complejo del padre y que vivir enrollado con el cordón umbilical es un símbolo de la creación. Dice no tener más modelo que él mismo y que vive, por tanto, a costa de él mismo, luchando siempre contra él mismo, buscando una paz que nunca se concretará, siempre en estado de tensión creativa⁵.

LAS MOSCAS

Las moscas que volaban entorno al cuerpo del artista eran, en su mayoría, un grupo de estudiantes que Leppe consiguió para que registraran con sus cámaras la acción de principio a fin, aun cuando algunas de esas cámaras no tuvieran película. En este sentido, para Mellado, lo que le importaba a Leppe era «la puesta en escena del registro y la sonoridad de las obturaciones⁶».

EL CERRO DE PELOS, LA VIRGEN Y EL PSICOANÁLISIS

Después de bajar del taxi Leppe se dirige, con gran dificultad, al interior del museo. Sube por las escaleras, se abre paso entre el público –indolente y morboso–, se detiene, respira con dificultad, jadea, recobra el aliento y retoma el camino arrastrándose por el piso con su maleta en la mano. Atraviesa el hall hasta llegar, después de 10 minutos, a una de las rotundas de las salas del primer piso. Allí lo espera una enorme

⁴ Este texto es parte de un testimonio escrito por Leppe como un relato de esta acción corporal narrado desde el punto de vista del taxista y encontrado entre sus documentos durante esta investigación. Ver p. 187 de este libro.

⁵ Carlos Altamirano, *Unas fotografías*, Santiago: UDP, 2021, p. 17.

⁶ Conversación con Justo Pastor Mellado, por correo electrónico, 16-28 de enero de 2024.



Los zapatos, Carlos Leppe, 2000.



Captura de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

ruma de pelos coronada con una figura de yeso de la Virgen pintada de dorado. Esta imagen que recorre la obra de Leppe –la Virgen dentro de un televisor en «Sala de Espera» (1980) y la Virgen sobre una ruma de pelos más pequeña en «Chile Vive» (1987), entre otras– recuerda, por una parte, a la iconografía colonial de la Virgen-cerro adorada por los indígenas andinos y, por otra, a la escultura de la Virgen que está en la cumbre del cerro San Cristóbal en Santiago.

En la sala, de fondo, se escucha la voz de su madre, «Si yo muero él va a sufrir, y si él muriera yo sufriría lo indecible», y Leppe rompe en un llanto desconsolado. Aquí la madre dolorosa toma la figura de la Virgen que amamanta al niño-Dios. Se escucha: «Me comía todo el calcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno». El niño es Leppe, un «lactante monstruoso» que, en palabras de la psicoanalista Francesca Lombardo, como un héroe clásico solo tiene a su madre y aplaca la falta de afecto con un exceso de comida (y demanda de atención)⁷. Sabiéndose amado



Captura de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

por su madre, Leppe también es consciente de lo que ocurre cuando la madre falta porque ha muerto. Al respecto, dirá: «No hay nada más doloroso que cuando un crío está a punto de cagarse y nadie lo atiende»⁸.

LA MALETA

Sentado a un costado de la Virgen-cerro, Leppe llora con dolor, grita como soprano, aúlla como animal herido, mientras extrae una serie de objetos de su maleta. Allí ha guardado durante todo este tiempo sus «ídolos tutelares» –un cruce de mitos y leyendas propios de nuestro mestizaje latinoamericano– envueltos en papel de diario que lo han acompañado en cada una de sus acciones⁹. Los saca lentamente, uno por uno, mirándolos de manera emotiva (como si se estuviese despidiendo de ellos)

⁷ Ver entrevista de Justo Pastor Mellado a Francesca Lombardo sobre Carlos Leppe (2016), en: <https://www.malba.org.ar/rumor/carlos-leppe/> Lombardo había escrito sobre Leppe. Ver su texto “Apunte y glosa”, *La Separata*, nº6, Santiago, junio 1883, p. 8

⁸ Guadalupe Fonseca, «La contundencia de Leppe», *Las Últimas Noticias*, 29/10/2000, s/n. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

⁹ Justo Pastor Mellado, «El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo» en: *Carlos Leppe*, Boletín nº1, Santiago, Centro de Estudios





Captura de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

y ordenándolos en el piso del museo como los vendedores ambulantes ordenan sus mercancías en la calle: botellas de vidrio, figuras de cerámica, pequeñas imágenes enmarcadas, un espejo, ramas, un pájaro negro embalsamado, un conejito blanco de plástico, carretes de hilo, alfileres de gancho, un par de zapatos negros sin cordones y fragmentos de una vasija precolombina (de una cultura del norte del Perú) con un falo erecto en la punta que pone sobre su cabeza rapada y herida, y que adhiere a ella con una mezcla de excremento, yeso y agua. Mientras hace todo esto, exclama frases inconexas: «Mamáaaaaa», «Te voy a encontrar Ramírez», «Caca», «Caca», y, finalmente, con voz de niño: «Mis zapatos son como dos pequeños ataúdes diría Nicanor Parra». Parra también había dicho: «Art is homosexual»¹⁰.



Captura de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

EL DÉJÀ VU

Mientras es llevado afuera del museo, por dos hombres corpulentos, Leppe recibe una ola de aplausos de un público extasiado, abrumado y confundido. Algunos exclaman que es genial, otros no hacen más que aplaudir, pero una mujer en particular, está molesta y grita entremedio del público:

«¡Déjà vu! ¡Déjà vu! ¡Esto ya lo vi! Créanme, esto ya se ha visto, lo hizo en la Galería Sur hace un montón de años. [...] ¡Ya lo vi!».

«Pero si es un impostor, ¿es que no se dan cuenta? Eso ya lo hiciste, ¡maricon!».

«Yo lo vi hacerlo igual, igualito, ¡créanme o me muero! Dicen que hizo lo mismo en Madrid, en Milán, en Trujillo, en París, en Barcelona, en La Habana y en quizás cuántos pueblos más... todo igual».

«¡Maricón! ¡Tiñoso! Anda a contar a otro lado que no hay verdad en el arte».

de Arte, (2001), pp. 24-42. <https://issuu.com/centrodeestudiosdearte/docs/boletin1carlos-leppe>

¹⁰ Frase de Parra dicha por Leppe, en: María Cristina Jurado, *op. cit.*, p. 158. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.



Capturas de pantalla del video *Los zapatos*, Carlos Leppe, 2000.

Este relato, escrito por Leppe, se basó en los comentarios (registrados en el video) que algunas señoras hicieron sobre su obra con desparpajo y desprecio. Al preguntar qué le pareció la exposición, una dice: «Esto lo vimos en la Galería Sur po, niño. Hace treinta años atrás». La otra: «Pésima». Sobre esas señoras Leppe dirá en una entrevista:

Lo que hace la cita es destruirle el *déjà vu* a la burguesía, la idea de original, de que siempre el artista tiene que producir obras originales. El «Ay, ya está hecho», «Ay, ya lo vi», es una imagen de shopping de la burguesía, es una manera de acusar «yo lo sé, porque ya lo he visto» y, por otro lado, «¡qué lata más grande!». El *déjà vu* lo hincha todo, no le pasa solo a las señoras bien que se enfrentan como consumidoras y propagadoras de arte pero que no saben lo que es una cita, creen que una cita es encontrarse en la esquina a tomar el té¹¹.

EL DÍA MÁS HERMOSO

Cinco meses después, entre el 7 y el 10 de marzo de 2001, en la Galería Animal, Leppe hizo una exposición con lo que había quedado de su acción en el MNBA. Esos vestigios eran videos, fotografías y objetos. Así como también incorporó testimonios de terceros, reacciones adversas y críticas. Todos estos elementos, en su conjunto, conforman un sistema amplio de registro que se adhiere a la performance como parte de ella. Con este ejercicio documental, Leppe buscaba asegurar su permanencia en el tiempo y, de paso, demostrar la vigencia de la performance. En sus palabras, era fundamental dejar «un documento que hablará de un día, una hora, un lugar determinado...»¹² Ese día, el día de la performance, siempre será el día más hermoso.

Amalia Cross

¹¹ Leppe, en: Lucía Vodanovic, «Un cerro de vanidades abandonadas», 12/11/2000, El Metropolitano, p. 60. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

¹² Sin autoría, «Residuos de identidad», *El Mercurio*, sin fecha. Archivo de prensa - Centro de documentación y biblioteca MNBA.

TEXTOS PERFORMÁTICOS

Recopilación de textos escritos por Carlos Leppe para ser leídos en voz alta durante sus performances o escritos, posteriormente, como registro de sus acciones corporales.



Cuerpo correccional, Nelly Richard, Editorial V.I.S.U.A.L. - Francisco Zegers, 1980.

LA CORDILLERA DE LOS ANDES¹

Yo cubriré de azulejos las cuatro paredes, el techo y el suelo de la pieza de mi madre, y encenderé rectas de neón blanco en cada arista. Yo montaré diez y seis urinarios murales donde orinarán esos pagados, dando la espalda al cuerpo desnudo y difunto de mi madre envuelta en paños de gaza y tendida en una camilla central. Yo sintonizaré un aparato video en cada ángulo de la pieza, exhibiéndome ahí como diva, como lo que soy, como «La muñeca del continente». Yo tiraré mi beso cinematográfico grabado en la cinta sin fin sobre su boca de Bella Durmiente.

¹ Texto escrito por Carlos Leppe que se incluyó como epílogo, junto a una imagen de la cordillera de Los Andes, en el libro *Cuerpo correccional* (1980) de Nelly Richard.



Carlos Leppe, Nelly Richard y Juan Domingo Dávila, fotografía de Julia Toro, 1982.

MARÍA DÁVILA¹

Yo, la ilusión marina de las bellas artes, la del hoyo vacante, te digo Juan, móntate el video en el macho y dale con la goma contra tu pantalla a full color, haciéndote uno de ellos, llévate a Juan Bautista a ese país lampiño, enséñale el video y muéstrale el animal, tú, la timorata del trapito blanco entre las piernas, echándotelo todo pa atrás, siéntate aquí de una vez por todas, roza las pestañas contra tus propias piernas, deja la pintura pa abajo y cuida a tu madre, hueca del alma, échale pa atrás y pa delante, y agarra la araña por el asta, mujer sin chucha ni cartera, levántate el mojado, tú, mordedora de almohadas, sucia ventosa de nylon, te lo digo yo, el último chispazo del arte chileno, desde Ahumada, larga y angosta franja de tierra, saca la cabeza a la calle y reconoce a tu hermana sin cejas, sácale el oro del que decía papito Freud, bájate al pilón y párate la película con la boca tapada. Manso documental sobre tu vida abierta, regia del Carmen, amiga mía, ni la Virgen ni el Niño ni el Santo Padre que vive en Roma saben lo que es por aquí el pan nuestro de cada día, María Dávila, Virgen de trayectoria, saliendo a la matanza callejera sin pestañear ni equivocarse, con la boca entreabierta, tú, la mina loca productora de signos con los ojos en blanco, te digo querida, repara en cómo te gastas trayendo al contexto del arte al Juan Carlos, tu regalón, al Amador, al Negro, al Charles Bronson, al Corazones Partidos, pagándole con diez dólares tu verdad provisoria, tú, atracándote el aparato contra la fonola, acabando la imagen de esa guagua gringa mecida en tus brazos lecheros, pálidos, enchúfate la mamadera y entremos juntos a esta mentira más grande que tu catedral, María, déjate de poses y métete el discurso por donde se te antoje, chúpate la semiótica hasta que te salga, María, amiga mía, exiliada de mi corazón, sacada a tirones de ese continente oscuro, a donde fuiste a dar, María, nunca es tarde para volver a la madre. Videísta de malabares, María, tú que te las arreglas para que te entre jabonada, con las pepas bien abiertas, tú, la del caracho limpio, en pelota frente al video, comiéndoselo todo para sacarlo adelante, te lo digo yo, la Muñeca vieja del continente, la puta soprano, tu amiga limpia, hazme

¹ Texto escrito y leído por Carlos Leppe en la performance *La biblia o Pietá* que realizó junto a Nelly Richard y Juan Domingo Dávila en el Instituto Francés de Cultura, en Santiago de Chile, en 1982.

caso María, el mundo del arte no es la mejor movida, ya te contaré María, como fui sabiendo por este otro arrepentido, de la metáfora de la luz, como fui envuelto en la frotada de sus cuerpos candentes y prematuros, como me pajeé por el beso del obturador fotográfico, nunca te diré marica como en esa apertura de diafragma creía verlo todo, no te diré de este chupón mediatizador en el alma, y del vuelta y vuelta de sus dispositivos, ay María, tanto manoseo injusto, pero hay otro lacho freudiano rondando el ambiente, María, persiguiendo a mi madre como si le gustara, para comerme la color, para que te digo su nombre María, si tú también te caíste, agárrate María, si bien sabes, ese de siempre, el de los trajines de la diferencia, el de la lengua engominada por la retórica del falo, qué tiempo ni presencia, María Dávila, si el habla se nos va cortando en cada suspiro. La cabrona tartamudera acabará con nosotros. María, en el diván cachero, Virgencita amiga mía, párame bien la oreja y échate una a este último cuadro plástico, se trata de una mujer aunque te duela, la rucia tuya y mía de hace ya tantos años, que abriéndose solita las piernas sobre un monitor le salta al lavatorio el raspaje del discurso, la que tirada y retirada te anda vigilando la cinta, no que fuera Virgen en corridas del lenguaje, la muy de mi vida, la que te vuela la pose de tu guagua fálica en el último pie de foto moqueándose su doble, la pronunciada que te manda al séptimo cielo de la palabra sudada, la hiper-televisiva que se la gime en cada toma de tu comercial, la de las cintas, en las que se las sabe todas, y se cacha al anti-Edipo hasta en la bolsa esquizofrénica de tus marsupiales, déjame que te cuente chilena, la del castigo recibido en carne y obra por esta correccional, rucia de mi corazón, muérete Dávila en la voladura maraca de la rajadura de los signos, deja que nos meta el texto hasta no poder, sin su ser mujer no sufriríamos adelante, afírmate María, ganadora a sangre de pato, ponte cachero de la piel retórica, sucia y ladrona, tú y mi nombre, niño Dios que me está doliendo, María que psicoanálisis ni que perro muerto, somos la ley del perdida, Juan, te digo de nuevo, pagadora barata, la institución nos dejó boca abajo, sin respiro, el dolor de salir a la noche y volver a la noche, qué retórica más chula, María Dávila, cambiarse el nombre es lo de menos, teatrera del ideal Cinema, a butaca pará, virgin pasa cartones, que me estoy cansando querida mía, ponme al Zalo Reyes entre la pared y la espada, qué lagrima en la garganta ni consolador a pila, Juan, apenas te aguento la carne, no hay paradigma que esté en su lugar, ni conductor televisivo que pase por mi vida, y la tuya llenita, Virgencita loca, como decía la Antonia, déjame hablarte de la Catalina Arroyo, todavía sin álbum, qué familia la nuestra, María Dávila, la calle y la cultura en la tapa y contratapa de este diccionario de bolsillo, digámoslo a raja suelta, ojitos míos, no tenemos nada que perder, aunque madre haya una sola,

María Dávila, amigo que nunca falla, cuánto pagaste por este noticario, y tú aquí, tan fresquita para dejarme querer, capaz que me hagáis llorar con tanta película, como te quiero regenta de televisión, quizás cuando nos volvamos a ver, capaz que no tenga verbo ni cuero, déjame pasarte la mano por tu pantalla de catorce pulgadas, hacerte el cariñito del aeropuerto, yo, la compañera, tal vez no vaya nunca pa donde tu guagua gringa, yo, reventá sobre esta loca geografía, si ni escribes, querida, mala cueva, para la Pascua mándale un regalito a Manuel.

YO LA ILUSIÓN MARINA DE LAS BELLAS ARTES...¹



Yo la ilusión marina de las Bellas Artes /
a patita pelá sobre la cordillera de los Andes /
con la mirada de las tortas sobre la Torre Eiffel /
arrastrando la maleta como la cobija como los cachureos para el arte /
que la cosita aquí que la cosita allá /
como la cueca del vendedor viajero /
cansada cargando los pocos sueños de la provincia,
con la leyenda de este Salón de Otoño /
Aquí, en esta parada de metro, sin saber pa donde cortar
con tanto colgado y con tanta huevada a la vista /
Señoras y Señores, no hemos venido a vender, hemos venido a regalar /
El último chispazo del arte chileno /
Yo la muñeca del continente,
la puta soprano,
la Carmela de San Rosendo,
atontá en esta salita de espera con las paredes rayá /
este chispazo digo señores
desde la larga y angosta franja de tierra /
con los ojos empapados rozando las pestañas contra las piernas /
tiqui tiqui tí, tiqui tiqui tí, etc. /

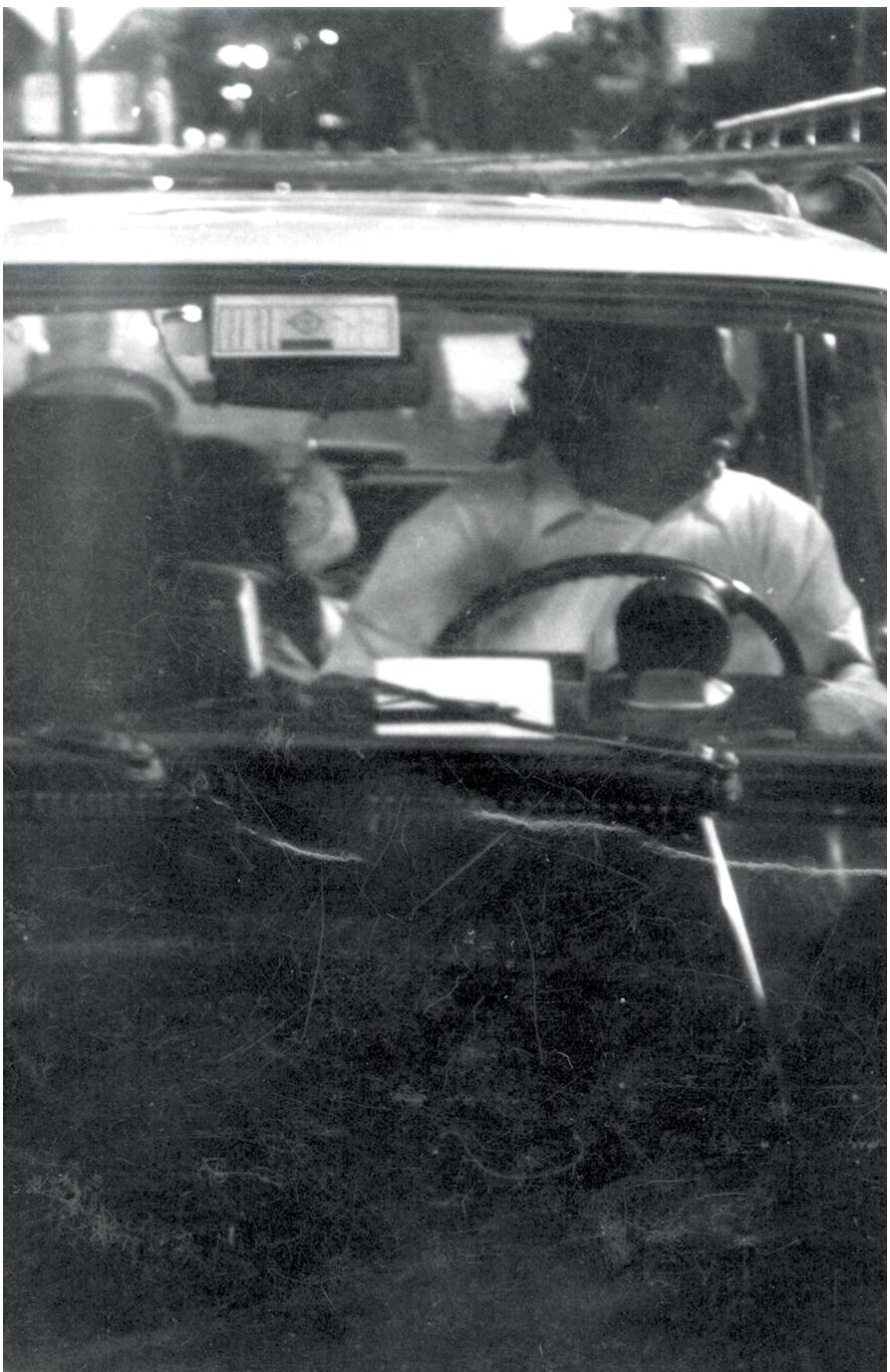
Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

¹ Texto escrito y leído por Carlos Leppe en la performance *Épreuve d'artiste* que presentó en el la XII Bienal de París en 1982. Ver p. 94 de este libro.



Épreuve d'artiste, Carlos Leppe, fotografía de Justo Pastor Mellado, 1982.

No señores, a mí y a esta no nos venden así no más /
no nos convencerán de esta mentira más grande que una catedral /
hagámoslo a raja suelta, no tenemos nada que perder /
Señoras pintoras, señoras videistas, señoras de la voz /
el arte por estos lados no es la mejor movida /
Ni la Virgen ni el niño, ni el santo Padre que vive en Roma
saben lo que es por
allá el pan nuestro de cada día,
lo que es salir en la noche a la matanza callejera con el credo en la boca /
sin pestañar ni equivocarse con la jeta entreabierta /
cuantas minas locas productoras de signos con los ojos en blanco
y las manos en la masa en nuestro oscuro continente /
Esto no da para más, *monsieurs et mesdames* /
ya no tengo voz ni verbo,
tal vez nunca nos volvamos a encontrar.



Los zapatos, Carlos Leppe, 2000.

YO A ESTE HOMBRE LO RECOGÍ...¹

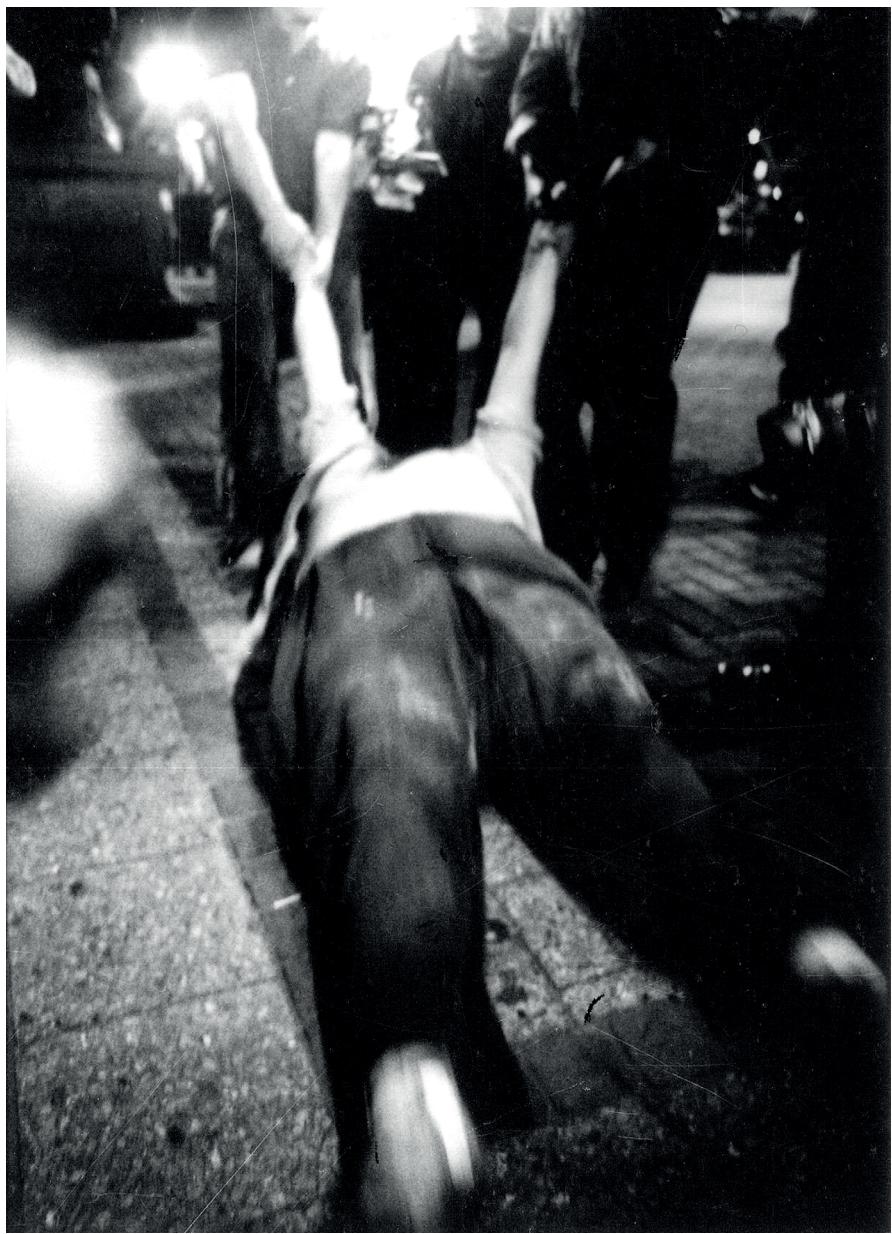
Yo a este hombre lo recogí en el kilómetro 33 de la Panamericana norte. Estaba sentado sobre una piedra grande al lado del camino. Pensé que era un vagabundo, usted me entiende, porque a esa hora, instalado así como si nada en esa pe ladera, con una maleta roñosa. Este trabajo no es fácil, al taxi se sube todo tipo de gente, usted me entiende. Yo lo iba vigilando por el retrovisor. El hombre andaba con lentes, lentes negros como de ciego. Muy amable en todo caso, un caballero. Me dio las indicaciones, «voy a la casa de mi madre», me dijo.

Muy tranquilo se vino, como aspirando el aire que entraba por la ventanilla, tarareando unos valses peruanos que sonaban en la radio. Parecía que llevaba años perdido por los caminos. Un hombre ciego, solo y harapiento, y tan tranquilo sentado en el asiento de atrás, igual como hace un rato, llenándose de polvo en el camino. Un buen trecho anduvimos, hablando de esto y lo otro, usted sabe, una carrera buena.

Ahora, óigame, cuando llegamos a ese palacio había un montón de gente esperándolo. Me pidió que me subiera a la vereda, que lo acercara lo más posible a la entrada porque estaba muy cansado. Tremendo edificio, una verdadera mansión. Pero él no veía a nadie. Fue complicada la maniobra, subirse a la vereda con todas esas luces de las fotos, completamente encandilado, puras luces veía. Hasta la televisión estaba. No, si el despelote era muy regrande.

«Espéreme aquí, si es tan amable», me dijo. Y se bajó, despacito, y después fue bajando sus cachivaches, la maleta esa, una pizarrita. Tenía los pies hechos una miseria, señor, cubiertos con unas vendas sucias. Se perdió entre toda esa gente que lo seguía, eran como moscas en la caca, perdóneme que se lo diga así, pero así fue la cosa. Y él cayó de rodillas, señor, así iba avanzando, a duras penas entre toda esa gente, como cumpliendo una manda el hombre. A mí me dio pena, a lo mejor era el funeral de su madre. Quizás de dónde venía andando, por qué caminos, para presentar sus respetos. Un taxista tiene que ver muchas cosas. Ahí me

¹ Testimonio ficticio, escrito por Carlos Leppe, del taxista que participó de la performance Los zapatos que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile, en 2000. Ver p. 160 de este libro.



Los zapatos, Carlos Leppe, 2000.

quedé esperando, en medio de la trifulca de cables y aparatos, y los gritos de los que trataban de meterse en el edificio.

Ahí me quedé yo, como pasmado, con el taxímetro corriendo. Pasó un buen rato. Imagínese cuando veo que lo sacan a la rastra. Y el hombre era grande, lo tiraban escaleras abajo, como a un perro. Y ahí nomas lo subieron al auto, a duras penas, no somos nada realmente. Y le seguían sacando fotos, metían la cabeza dentro del auto, se tiraban encima del capot, los de la tele, yo veía cómo me rayaban el auto con los fierros. Sin ningún respeto lo trataban.

Yo salí al paso, echándole el auto encima a ese piño de copuchentos. Qué rabia, señor, tenía ganas de llorar, se lo juro. Uno ve muchas cosas en este trabajo.

¡DÉJÀ VU!...¹

DÉJÀ VU! DEJA VU! ESTO YA LO VI! CREAME, ESTO YA SE HA VISTO, LO HIZO EN LA GALERIA SUR HACE UN MONTON DE AÑOS! GRITA LA MUJER DEL PAÑUELO AZUL AL CUELLO, FRENÉTICA, LEVANTANDO LAS MANOS PARA QUE EL PÚBLICO LE PRESTE ALGO DE ATENCIÓN. YA LO VI! REPITE, HACIENDO SEÑAS A LOS PERIODISTAS, A LOS FOTÓGRAFOS, PARADA EN LA PUNTA DE LOS PIES, REPARTIENDO CODAZOS EN MEDIO DE LA GENTE, EMPINANDOSE PARÁ PODER VER CON OJOS DESORBITADOS EL CUERPO DE LEPPE QUE PASA ARRASTRANDOSE, AJENO A TODO, A LOS DISPAROS DE LOS FLASHES, AL ENJAMBRE DE MICROFONOS, AL ASOMBRO.

LA MUJER LUCHA POR SEGUIRLO ENTRE EL REMOLINO DE CURIOSOS, ARRASTRANDO UNOS TACOS DESCONCHADOS Y MUGRIENTOS. ESO YA LO HICISTE, ASQUEROSO! GRITA, ABANDONADA, CIEGA, INCAPAZ YA DE CUMPLIR CON SU MISION DE INFORMANTE QUE UN LADRON BRAVO LE HA ENCOMENDADO.

PERO SI ES UN IMPOSTOR, ES QUE NO SE DAN CUENTA? ESO YA LO HICISTE, MARICON! GIME MIENTRAS SUS PROPIAS UÑAS VAN ABIENDO DELGADOS SURCOS ROJOS QUE BAJAN POR SU ROSTRO HASTA SU CUELLO HUMEDO DE TRANSPIRACION. ESTO YO LO VI, LO JURO, DELANTE DE MIS OJOS, HACE AÑOS ATRAS. ES QUE ACASO NO ME ESCUCHAN? PERO NADIE LE PRESTA ATENCION Y ELLA GRUÑE, SE ARRANCA LOS PELOS A MECHONES, PERDIDA EN SU RABIA NEGRA. YA LO HIZO, YA LO HIZO! POR LA CONCHA DE MI MADRE! QUIERE CONFUNDIRNOS! YO LO VI! NO LO DEJEN ENTRAR AQUI, RESPETEN LA MEMORIA DE LOS MAESTROS!! YO LO VI HACERLO IGUAL, IGUALITO, CREAME O ME MUERO ! DICEN QUE HIZO LO MISMO EN MADRID, EN MILAN, EN TRUJILLO, EN PARIS, EN BARCELONA, EN LA HABANA Y EN QUIZAS CUANTOS PUEBLOS MAS... TODO IGUAL!! CREAME!!

DÉJÀ VU! DÉJÀ VU!!! INCESTUOSO, CACA!!! TODO LO VUELVEN A VER MIS OJOS. ESTE HOMBRE NO DUERME EN LAS CALLES! YO LO HE VISTO ARRASTRANDOSE DEBAJO DE TRENES QUE VAN MOLIENDO PIEDRAS, COMO LOS VIENTOS! BRUJA!! MARICON! TIÑOSO! ANDA A CONTAR A OTRO LADO QUE NO HAY VERDAD EN EL ARTE !! CACA!!!

DICEN QUE LA MUJER VOLVIO SOLA A SU DEPARTAMENTO, QUE SE SENTÓ EN EL SUELO A REVOLVER ENTRE LOS MILES DE CATALOGOS QUE GUARDABA EN CAJAS POLVORIENTAS. CASI NO OYO SONAR EL TELEFONO Y CUANDO POR FIN DESCOLGO EL AURICULAR SOLO ATINO A PONERLO ENTRE SUS PIERNAS FLACIDAS, A INCLINARSE LENTAMENTE, LLEVANDO SU ROSTRO CANSADO HASTA EL TELEFONO PARA MURMURAR, DEJA VU! DÉJÀ VU! MIENTRAS LAS LAGRIMAS RESBALAN POR SUS PIERNAS.

Manuscrito, Carlos Leppe, sin fecha. Archivo Carlos Leppe.

¡Déjà vu! ¡Déjà vu! ¡esto ya lo vi! Créanme, esto ya se ha visto, ¡lo hizo en la Galería Sur hace un montón de años!, grita la mujer del pañuelo azul al cuello, frenética, levantando las manos para que el público le preste algo de atención. ¡Ya lo vi!, repite, haciendo señas a los periodistas, a los fotógrafos, parada en la punta de los pies, repartiendo codazos en medio de la gente, empinándose para poder ver con ojos desorbitados el cuerpo de Leppe que pasa arrastrándose, ajeno a todo, a los disparos de los flashes, al enjambre de micrófonos, al asombro.

La mujer lucha por seguirlo entre el remolino de curiosos, arrastrando unos tacos desconchados y mugrientos. ¡Eso ya lo hiciste, asqueroso!, grita, abandonada, ciega, incapaz ya de cumplir con su misión de informante que un ladrón bravo le ha encendido. ¡Pero si es un impostor, ¿es que no se dan cuenta? ¡Eso ya lo hiciste, maricón!, gime mientras sus propias uñas van abriendo delgados surcos rojos que bajan por su rostro hasta su cuello húmedo de transpiración. Esto yo lo vi, lo juro, delante de mis ojos, hace años atrás, ¿es que acaso no me escuchan? Pero nadie le presta atención y ella gruñe, se arranca los pelos a mechones, perdida en su rabia negra. ¡Ya lo hizo, ya lo hizo! ¡Por la concha de mi madre! ¡Quiere confundirnos! ¡Yo lo vi! No lo dejen entrar aquí, ¡¡resperten la memoria de los maestros!! Yo lo vi hacerlo igual, igualito, ¡créanme o me muero! Dicen que hizo lo mismo en Madrid, en Milán, en Trujillo, en París, en Barcelona, en La Habana y en quizás cuantos pueblos más... ¡todo igual!, ¡¡créanme!!

¡Déjà vu! ¡Déjà vu!, incestuoso, ¡¡¡caca!!! Todo lo vuelven a ver mis ojos. ¡Este hombre no duerme en las calles! Yo lo he visto arrastrándose debajo de trenes que van moliendo piedras, ¡como los vientos! ¡¡¡Bruja!! ¡Maricón! ¡Tiñoso! ¡Anda a contar a otro lado que no hay verdad en el arte!!¡¡¡Caca!!!

Dicen que la mujer volvió sola a su departamento, que se sentó en el suelo a revolver entre los miles de catálogos que guardaba en cajas polvorrientas. Casi no oyó sonar el teléfono, y cuando por fin descolgó el auricular solo atinó a ponerlo entre sus piernas flácidas, a inclinarse lentamente, llevando su rostro cansado hasta el teléfono para murmurar, ¡déjà vu!, ¡déjà vu!, mientras las lágrimas resbalan por sus piernas.

1 Testimonio ficticio, escrito por Carlos Leppe, de una espectadora molesta que asistió a la performance *Los zapatos* que se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile, en 2000. Ver p. 160 de este libro.

EL SUEÑO DE DIEGO RIVERA¹



El sueño de Diego Rivera, Carlos Leppe, 2001.

Zona de pasión/ La pátina

Entre los entendidos uno ha dicho:
«es la pátina de París»; otro ha dicho:
«es la pátina de Florencia», otro:
«es la pátina de Bizancio»;
Otro «es la pátina de Atenas»;
Otro «es la pátina de Roma»;
Otro «es la pátina de Venecia»;
Otro «es la pátina de Florencia».

Luego todos callaron
Hoy
Estas páginas no estarán más en el olvido
han entrado en la historia del arte,
del cuerpo,
de la mente,
aunque confieso estar alterado
por este allanamiento al jardín del silencio y del dolor,
a esta casa de las penurias
páginas hechas a punta de penetraciones, de inhalaciones, sudoraciones, orines, se-
men, lágrimas, mucosidades, salivas, roces, cabellos, mierdas, vellos, retorcimientos,
caries, espumas, sueños, insomnios, golpes, voces, electricidad, ataduras, pasiones,
miradas, uñas, mudeces, fijaciones, fantasmas, dientes, encías, laceraciones, saliva-
ciones, murmullos, pudores, brumas, tránsitos y castigos, con la visita diaria del aire
salado.

¹ Texto escrito y leído por Carlos Leppe en la performance *El sueño de Diego Rivera* que rea-
lizó en un Hospital psiquiátrico en el marco de la III Bienal del Mercosur, en Porto Alegre,
Brasil, en 2001.



Zona de dolor/ El hoyo

Un solo hoyo imaginario en medio de esta sala
de eterna espera, para anclar nuestras miradas sobre los cuerpos que habitaron y
aún habitan este cielo, este purgatorio, este infierno.
Jardín, donde ni los verdugos saben.
(Trabajo de ruidos y sonidos de Leppe).

Zona de muerte/ El nombre

(Lectura de los nombres extraídos de las fichas clínicas, recuperadas en medio del
desalojo.
Arrancada de trenzas. El grito. Salida de la sala llamando a gritos, por los pasillos).

¡Catalina! ¡Catalina!,
¡Madre mía te necesito, pero no te merezco! ¡Catalina!



Fatiga de material, Carlos Leppe, 2001.

HIPÓCRITAS HERMANOS MIRONES INALTERABLES... ¹

Raúl
Sigue tú
Sigue tú
Raúl
Raúl, Raúl

Hipócritas hermanos mirones inalterables, ventosas del accidente público, vencidos, ojitos de peluche sospechosos testigos... rubios del arte. Con agujeros oscuros les digo. Si yo le digo a esa mujer que ustedes dos conocen, la que ha vivido siempre en el pasaje 411, la de la casita forrada en latas... y aplanadas a peñascazos por las pandillas del barrio, la que parió solita diecinueve críos, sorda y ciega chilena sin medicinas al día. Loca de los largos, sin cédula de identidad. Llena de amantes púberes enloquecidas por su gozo que tienta con quienes se... debajo de las pieles, con esos miembros pálidos, la que mató a Ramírez, el único hombre que se arrancó el corazón por ella, corazoncito de pollo, diminuto, pálido y... Sacado de un matadero clandestino. María, la que no tiene vejiga ni sueño, la pasa pa acá de la pasta dura y blanda en todas las poblaciones, desde la Estación Central a Mapocho y de ahí para arriba y para abajo. Amante loca de los rieles al rojo vivo, acunados sobre piedras tizadas.

María, esa, la mujer que todas las hembras escupen a la cara y que los machos zurcen. La que se para frente a los tribunales de justicia todos los días del año vendiendo agujas rotas, botones ciegos, bobinas sin hilo, tapadura de dientes, pedacitos de uña, papeles usados, cueros de perro, crestas secas, ombligos secos, boletos secos, boletos usados, maní rancio, fotocopias pornográficas, tapas de cuaderno, fotos de carnet, pasaportes, billeteras de segunda mano, hierbita para la cama, recortes de avisos, remedios vencidos, conchitas, calendarios de bolsillo, enchufes,

¹ Texto escrito y leído por Carlos Leppe en la performance que realizó en Galería Animal, en el marco de su exposición *Fatiga de material*, en Santiago de Chile, en 2001. Ver p. 158 de este libro.

corbatas, fósforos quemados, paquetitos de colillas, tapones de loza, trapitos mens-truales, postizos rubio y consoladores de barro. Toda esa mercadería colgando de un trapo y ella parada sobre una estufa roja a parafina. María mientras se lame las muñecas con la lengua peluda de guarén colilarga murmura enojada, tragándose los dientes con un resto de saliva. La vida no es fácil, Ramírez. María, mientras les quita las monedas a sus crías de estos viejos calientes con dedos de goma, envaselados, y los niños puñeteando costanera abajo hasta perderse entre los árboles. Queremos pan, dicen esos pajaritos con sus caras manchadas de pegotes. Fueron nueve por lado replican llorando. Quieren dormir. María dice que antes hay que rezar un rosario por lo menos. Primero hay que limpiar esta caverna de dos paredes y un pasillo. María, siempre insatisfecha, encuentra un sucio castigo para probar un nuevo recado fiscal. En el silencio con olor a estropajo de la noche, María con la estéreo metida entre las piernas, caliente y llora desconsolada por su vecina querida que la mató, el lacho. Esa tarde, ahí, come charquis a tirones, se mete cucharadas soperas de sal gruesa a la boca, mamando dos botellas de ron y una de agua bendita que le pidió a la Inés, la más vieja, la de la chasca amarilla.

María murmurra y lee diarios empapados en orina, lanza carcajadas por todo. Se ríe de los senadores de la República. Les tira un rosario contra la tele apagada. Maricones, traidores, ladrones, hocicos de nichos, falsificadores de pobres y ricos. Se ríe de los crímenes, se ríe de las ofertas, de los aviones. Dice que los rusos van a botar la catedral. Alega contra el Papa, dice que no hace nada, que ni siquiera está segura de que se acuerde de rezar y ya, que ya solo se frota las manos, que tiene los nervios malos con tanta huevada que le pide la gente, en esa casa sí que hay oro legal, ahí sí que hay oro, dice la yegua del carrusel de playa masticando cristales de sal y arena. El pan es malo, dice María. Los hombres son malos, dice María. El suicidio es malo, dice María. La cordillera de los Andes es mala, dice María. Los celos son endemoniados, dice María. La poesía es mala, dice María. Los ríos del sur son matorrales espinudos. Los circos pobres son malos. La orina rubia es mala, dice María. Los obreros huelen a ángeles y son malos. Los muertos son malos. Los valles soleados son malos. Los cartoneros son malos. La cueca me da rabia. La vagina es mala, dice María. Los libros están llenos de hormigas. Los consultorios son helados. Las maracas son malas. Los sueños no me dejan dormir. Las guaguas son lagartijas malas. Los árboles son malos, dice María.

Los puntajes son malos. Las del partido están locas. Las visitadoras huelen a desinfectante. Los hospedajes, las hospederías están mal pintadas, dice María. La mente es muy mala, por eso como poco, dice María. Las aguas son malas y rabiosas. Los testículos son malos, dice María. Los diarios secos son malos. Las esquinas con

sol son malas. La noche es mala. Las sillas son malas. Las plazas del norte son malas. Los nichos son malos. Los maricas son malos. Las gallinas son malas, dice María.

María un poco cansada de hablar y de tirarse dos botellas más, una de aguardiente y otra de agua bendita al seco, respira y murmura: las crías están durmiendo, dice. Y yo aquí, como una esponja marina ahogada en una pieza negra, chupándome las penas, los dolores, los pecados, la mala suerte de este mundo y su mierda por los mentirosos, los especuladores, los traficantes de niños y laurel, por todos los que se las tueren para tener el poder. Qué ministerio, qué ministerio, dice María, vomitando todo sobre una especie de mesa de tres patas de fierro soldado, aún calientes, y arrojando estrellas, con el habla entrecortada sigue. El viento se come los perros. El olor a cazuelas es malo. Los enfermos son malos. María vuelve a comer sal a manos llenas. El hígado crudo es malo. Las ruedas me dan pena. La iglesia es fea, los hombres son malos. Las gatas son malas. Los ataúdes vacíos son malos. Las estatuas de bronce son malas. Los cinturones de viejo son malos. Las rodillas de mi madrina son malas. Las máquinas soldadoras son malas. Los pelos son sucios. Los vasos grandes son malos. Los fierros redondos son malos. Los zumos son malos. Los juegos de azar son milagrosos. La carne trae mala suerte. Los pacos me traicionan en mi propia casa. Los clientes están enfermos de la cabeza. Las pesadillas son malas para las varices. Las cartas no hay que abrirlas. Los sahumerios son pelos quemados. Las venitas de mis niños están chuecas. Los pescados viven en las cunetas. Las coronas son caras. Los jueces son malos y violan a los niños. Los pájaros son todos de mentira. La espuma es mala. La luz es para las cárceles. Los enfermeros son altos. La tierra se come. La arena se traga las argollas de matrimonio. Las columnas se caen. La justicia es tuerta. Las monedas son falsas. Los viejos con los ojos brillantes son malos. Los árboles son malos. Los pensamientos son malos, las rosas son malas, la risa es mala, los cristales son malos, los ojos son malos, la voz es mala, las sillas son malas, los vecinos son malos, los pedazos son malos, los mocos son malos, las imágenes son malas, las monjas son malas, las arañas son peregrinas, los ruidos son malos, las sombras son sucias, las monedas son falsas, las nubes son anunciacón del divino, las sábanas son cadáveres, los viajes son largos.

Las lágrimas son peligrosas. Las lámparas son malas. Las frazadas son hediondas. Los senderos son dolorosos. Los corderos son malos. Las luces son zorras. Los vestidos son maracos. Las paredes son malas. Los rincones son cochinos. Las cajas son cahuineras. El polvo trae veneno. Las cosas son basura. Las joyas son malditas. Los curas son maricones. Los jueces son malos. Los enfermos son malos. Los gritos son malos. La fuerza es mala. Los pescados son sucios. Son maldades. Las quebradas son nada. María es una gran rosa negra reventando la pieza, nadie se le acerca. María tiene el alma más tiznada que el hoyo de un traidor. Me levanto con la hume-

dad del ripio en mi cuerpo, en mi dentadura siempre hay una noche larga si estoy malita, es que he quemado cuantas casas he podido. Me pierdo en los años, por mis hijos me levanto y ando calle atrás para verlos en las canchas abandonadas por los obreros amigos de Ramírez, camino para adelante. Calor de sol que no encuentro aquí, esta tierra con un cuello que no traga agua que se levanta al aire sin viento.

Las conchas son maldades. Un viento que una vez jugó con mis senos, con mis piernas y mis ojos, que se lo comían todo. Veo una inmensa faja de sal que me ciega. El Presidente, mi madre corren a abrazarme, a pedirme perdón. Un campo que se mete como una lengua en el cielo y se levanta a saludarme. Tiene forma de color. Se desvanece en otro cielo. Es mi jardín que sigue metiéndose a mi cabeza. Calle de cemento que camino vacía y blanda. Tengo una nueva alfombra de tierra y ahora veo los cables de esta calle donde colgué sin estrujar todas las cortinas de La Moneda. Huelo a quemado, a parrilla. Tengo miedo de salir a la calle y que un tanque negro te dé espacio contra una pared tierna. Yo no sé qué va a pasar, Ramírez siempre me decía que yo era la más linda de todas, y yo me reía porque me daba nervio mirarle las uñas.

Terremotos y grandes desgracias naturales caerán sobre un hoyo, tengo esto en el patio. No me importa nada. Supongo que mi sangre va a hervir en unas teteras brillantes de aluminio. Como el oro que había antes en La Moneda. Ya nadie cree en nadie. Me lo decía también Ramírez, y yo me reía frente a Dios, somos todos pobres, repetía Ramírez, mientras comíamos sus conchas de trabajo, y yo lo miraba y me aguantaba la risa. Ramírez, de Pollo, me espera en la esquina, perdido entre medio de sus amigotes grises como soldados vestidos para el trabajo, era un hombre bueno y nadie, nadie pudo recuperar ni sus piernas, ni su piernita, ni sus manitas, digo yo, porque está muerto. Si yo fuera evangélica no saldría más a la luz. Soy como una gran esponja donde se pegan los muertos, las sombras, todo lo que no tiene olor, se mete debajo de mi falda. Mis zapatos cada vez se me hacen más chicos y no saco nada con cuidarlos. Como a pie pelado se me pegan como hombres todos los bichos de la cruz, esta es mi vecina que murió de frío. María dice: *this is the end*, en perfecto inglés.



Fatiga de material, Carlos Leppe, 2001.

CRÉDITOS EXPOSICIÓN*CARLOS LEPPE, EL DÍA MÁS HERMOSO***ARTISTA**

Carlos Leppe

PROYECTO

D21 Proyectos de Arte

CURATORÍA

Amalia Cross

INVESTIGACIÓNAmalia Cross
Vania Montgomery**DISEÑO MUSEOGRÁFICO**

Smiljan Radic

DISEÑO GRÁFICO

María Fernanda Pizarro

EDICIÓN DE VIDEO

María Fernanda Pizarro

MONTAJEAdrián Gutiérrez
Hugo Núñez
Marcelo Céspedes
Gonzalo Espinoza
Jonathan Echegaray
Mario Silva
Héctor Andrés Morris
Juan Paredes**MONTAJE AUDIOVISUAL**

Stephan Aravena

ILUMINACIÓN

Jona Galaz

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓNMaría Fernanda Pizarro
María de los Ángeles Marchant
Pamela Fuentes**CRÉDITOS CATÁLOGO***CARLOS LEPPE, EL DÍA MÁS HERMOSO***ARTISTA**

Carlos Leppe

PROYECTO

D21 Proyectos de Arte

EDICIÓN

Amalia Cross

INVESTIGACIÓNAmalia Cross
Vania Montgomery**DISEÑO INTERIOR Y PORTADA**

María Fernanda Pizarro

CORRECIÓN

Victoria Ramírez

ASISTENTE DE DOCUMENTACIÓN

Melissa Cabaña Echeverría

TEXTOSCatalina Arroyo
Carlos Leppe
Nelly Richard
Amalia Cross
Vania Montgomery**AGRADECIMIENTOS**Ernesto Muñoz, Jaime Villaseca,
Justo Pastor Mellado, Juan Enrique
Forch, Gonzalo Mezza, Carlos
Altamirano, Carlos Flores, Nelly
Richard, Carlos Gallardo, John
Lethbridge, Verónica Tello y Archivo
Carlos Leppe.

A pesar de los esfuerzos realizados durante la investigación, no siempre fue posible establecer la titularidad de los derechos de autor de las imágenes que registran las acciones de arte de Carlos Leppe. En ese caso, agradecemos que se nos informe.

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES**DIRECTORA MNBA**

Varinia Brodsky Zimmermann

SECRETARÍA DIRECCIÓN

Carolina Poblete González

COORDINADORA ARTÍSTICA (s)

Gloria Cortés Aliaga

CURADORA

Paula Honorato Crespo

EXHIBICIONES TEMPORALESMaría de los Ángeles Marchant
Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda**COMUNICACIONES**Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz**INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA**

Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICOLorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld**MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN**Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss**DEPARTAMENTO DE COLECCIONES**Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén**DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN**Carolina Ossa Izquierdo
Carolina Correa Orozco
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro**ARQUITECTURA**Francisca Cortéz Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola**ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS**Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Claudia Chamorro Pizani
Ignacio Gallegos Cerdá
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro**AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**

Sebastián Vera Vivanco

Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍAAdrián Gutiérrez Villanueva
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentelba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Hugo Núñez Marcos
Mario Silva Urrutia**BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN**Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz**AUDIOVISUAL**

Stephan Aravena Manterola

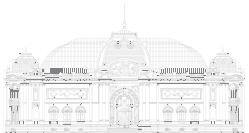
SEGURIDADSergio Ibarra Poillet
Alejandro Contreras Gutiérrez
David Contreras Espinoza
Mauricio Cruz Arellano
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepulveda
Marco Narvaez Castro
Natalia Oyarzún Bilbao
Sergio Pizarro Cárcamo
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz

PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDECYT)



MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

D21
PROYECTOS DE ARTE



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *CARLOS LEPPE, EL DÍA MÁS HERMOSO*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 11 de abril hasta el 14 de julio de 2024. Impreso en Andros impresores, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

© D21 Proyectos de Arte

DISTRIBUICIÓN GRATUITA

Carlos Leppe nació el 9 de octubre de 1952 en Santiago de Chile. Pesó cinco kilos al nacer, creció sin padre, como hijo único, en una familia de clase media. Su madre, Catalina Arroyo, fue su eterna compañera y figura recurrente en sus obras. Estudió arte en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a principios de los setenta, durante la Unidad Popular, cuando ser homosexual y hacer la revolución eran simplemente incompatibles por la homofobia de los partidos políticos de izquierda. Tras el golpe de Estado de 1973, el escenario cambió drásticamente. En dictadura formó parte de la llamada «Escena de Avanzada», colaborando en la creación de obras, exposiciones, publicaciones y nuevos espacios de resistencia para el arte. Desde entonces, su obra implicó un fuerte cuestionamiento del cuerpo: el cuerpo social, los cuerpos disidentes y, por supuesto, su propio cuerpo bajo la represión de la dictadura cívico-militar. Para ello Leppe encarnó, en sus obras, diferentes figuras marginales utilizando distintas «técnicas de travestismo».

Leppe murió en 2015 a los 63 años y pasó a la historia como uno de los mayores exponentes del arte de la performance en Chile y Latinoamérica.

