

03

PRESENTACIÓN
PRESENTATION

04

INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

ISABEL GARCÍA PÉREZ DE ARCE

06

ENSAYOS
ESSAYS

06

NICOLÁS RAVEAU

10

MARIA BERRÍOS

22

SEBASTIÁN VIDAL

28

CRÉDITOS
CREDITS

PRESENTACIÓN PRESENTATION

EMILIO LAMARCA ORREGO

Embajador. Director de Asuntos Culturales
Ambassador. Director of Cultural Affairs

Para el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de su Dirección de Asuntos Culturales, es un honor presentar, en el marco de la 28ª Bienal de Arte de Sao Paulo, el envío "En vivo contacto", del Centro de Documentación de las Artes, del Centro Cultural Palacio de la Moneda.

La 28ª Bienal de Sao Paulo, sin duda la Bienal más importante de Latinoamérica, nos propone en esta edición un radical ejercicio de reflexión sobre el modelo imperante de estos eventos y nos invita, a las instituciones, artistas, curadores, coleccionistas, en fin, al mundo de arte, a detenernos un instante y repensar el sistema del arte, sus formatos, sus relatos, sus primicias.

Es en este contexto que el Centro de Documentación de las Artes ha sido invitado a participar en la sección "Video Lounge". Esta invitación nos llena de orgullo, puesto que vuelve a validar el interesante y pionero proyecto del Centro de Documentación de las Artes. Parte del Centro Cultural Palacio de la Moneda y, con él, creado en el pasado gobierno del Presidente Ricardo Lagos, este Centro de Documentación ha creado un archivo sobre las Artes Visuales chilenas hasta ahora inexistente, abierto a la ciudadanía y al público especializado. Gracias a él, numerosos curadores, teóricos, artistas y periodistas, entre otros, han tenido acceso a la producción artística contemporánea a través de diversos formatos. Esto ha contribuido enormemente a uno de los objetivos fundamentales de esta Dirección, cual es la circulación y difusión de las artes visuales chilenas en el exterior.

Queremos agradecer a la Fundación Bienal de Sao Paulo por la invitación a participar con este envío; a la Directora del Centro de Documentación de las Artes, Isabel García; a los curadores Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen y a todos quienes han hecho posible la realización de esta muestra.

On behalf of the Ministry of Foreign Relations, through its Directorate for Cultural Affairs, it is an honor to present "En vivo contacto," a traveling exhibition created by the Centro de Documentación de las Artes, the center for art documentation at the Centro Cultural Palacio La Moneda, for the 28th Sao Paulo Art Biennial.

On the occasion of the 28th Sao Paulo Biennial, which is without a doubt the most important art biennial in Latin America, we were invited to participate in a radical exercise that asked us to reflect upon the dominant model of these events, and to this end we were asked -along with other institutions, artists, curators, collectors and the art world in general-to stop for a moment and rethink the art system and its formats, its narratives, its discoveries.

It is in this context that the Centro de Documentación de las Artes has been invited to contribute to the section entitled "Video Lounge." This invitation is a source of deep pride for us, for it confirms the significance of the compelling and pioneering project of the Centro de Documentación de las Artes which comes out of the Centro Cultural Palacio La Moneda, both of which were created under the administration of former President Ricardo Lagos. This center for art documentation has assembled an unprecedented archive of Chilean visual arts that aims to serve both the general public and scholars alike. As a result of this effort, a great number of curators, theorists, artists, journalists and other researchers have gained access to contemporary artistic endeavours undertaken in a variety of different formats. This represents a tremendous contribution to one of the core objectives of this Directorate, which is to circulate and disseminate Chilean visual arts around the world.

We would like to take this opportunity to thank the Fundación Bienal de Sao Paulo for inviting us to participate in the Biennial with this traveling exhibition; the director of the Centro de Documentación de las Artes, Isabel García and the curators Ivo Mesquita and Ana Paula Cohen as well as all those who have helped make this exhibition possible.

PRÓLOGO PROLOGUE

ALEJANDRA SERRANO MADRID
DIRECTORA EJECUTIVA
CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA

El Centro Cultural Palacio La Moneda, se concibe como un espacio de encuentro ciudadano cuya misión principal es dar acceso al amplio público a exposiciones de alto nivel, artísticas y patrimoniales, nacionales e internacionales, facilitando su comprensión y enriqueciendo la experiencia cultural de nuestros visitantes.

Parece ser que aún nuestro Centro, probablemente por su centralismo y por su particular oferta cultural, ha adquirido un protagonismo que parece situarnos inevitablemente como un referente cultural chileno, dentro y fuera del país. A esto seguramente responde la invitación realizada por los curadores de la 28 Bienal de Sao Paulo, Ivo Mesquita y Ana Paula Cohen a nuestro Centro de Documentación de las Artes.

Bajo el nombre de "En vivo contacto", la representación de nuestro Centro de Documentación de las Artes, rescata y presenta videos chilenos pertenecientes al contexto de las artes visuales, junto a otros provenientes del periodismo y del documentalismo, que abordan, a través de diversos lenguajes, el clima cultural de los años setenta y ochenta. La opción se sustenta en la convicción de que no es posible presentar una versión única y definitiva de la historia. Se trata de una realidad que como tal, es múltiple, y se articula en base a diversas visiones y actores, los que se combinan, dialogan y entrecruzan formando un panorama paradójico.

Esta invitación nos brinda la oportunidad de mostrar, en concordancia con la fuerte vocación identitaria del Centro Cultural, aspectos fundamentales de nuestra historia contemporánea y de nuestro imaginario nacional y, al mismo tiempo, también nos permite exhibir parte del valioso archivo del Centro de Documentación, plataforma de primera importancia en el arte actual internacional.

Las colecciones bibliográficas y audiovisuales del Centro de Documentación de las Artes constituyen el primer archivo especializado en artes visuales abierto a un público general, poniendo especial énfasis en la formación de estudiantes, universitarios e investigadores. La compilación audiovisual realizada por el Centro de Documentación de las Artes para la Bienal de Sao Paulo constituye un nuevo material de investigación que ingresa a la colección.

The Centro Cultural Palacio La Moneda, conceived of as a space for civic engagement, has the clear mission of granting the public access to world-class exhibitions, of artistic and patrimonial content, from national and international sources, with the goal of raising awareness and enriching the cultural experience of our visitors.

Possibly because of its central nature and singular cultural contributions, our center has attained a prominence that seems to situate us as an essential Chilean cultural reference point, both in and out of the country. It is surely this prominent national role that prompted the curators of the 28th Sao Paulo Biennial, Ivo Mesquita and Ana Paula Cohen, to extend an invitation to our Arts Documentation Center.

Under the title "En vivo contacto," representatives from our Arts Documentation Center have selected a number of Chilean videos pertaining to the visual arts, as well as others that come from the areas of journalism and documentary work and which explore, through various different languages, the cultural climate of the 1970s and 1980s. This decision was based on the conviction that it is not possible to present a single, definitive version of a given moment in history. It is about a reality that, as such, is multifaceted and articulated through a variety of perspectives and actors that dialogue, interact and intersect to create a paradoxical panorama.

This invitation, which dovetails with the strong vocation and identity of the Centro Cultural, has afforded us the chance to share with the public some very fundamental aspects of our recent history and our national mindset and spirit. At the same time it also allows us to exhibit part of the Art Documentation Center's valuable archive, on one of the most important platforms for international contemporary art.

The bibliographical and audiovisual collections of the Arts Documentation Center comprise the first archive specializing in visual art that has been made open to the general public, placing special emphasis on educating young students, university students and researchers. The audiovisual compilation created by the Arts Documentation Center for the Sao Paulo Biennial constitutes a new body of research material that is now part of our collection.

MÍMESIS, CAMUFLAJE Y RESISTENCIA: DOCUMENTOS DE LOS AÑOS 70-80 EN CHILE

MIMESIS, CAMOUFLAGE AND RESISTANCE: DOCUMENTS FROM CHILE IN THE 1970S AND 1980S

ISABEL GARCÍA

Para la sección "Video Lounge" de la 28 Bienal de São Paulo "en vivo contacto", consideré presentar una selección de videos chilenos que evidenciara las condiciones específicas en que esas producciones audiovisuales fueron concebidas. Exhibir parte de un archivo de videos local en un contexto internacional implicaba poner en valor la formación de un lenguaje audiovisual chileno desde su toma de actitud en los años terminales de los setenta y durante toda la década de los ochenta.

¿Cómo extender de manera activa la comprensión de esos términos de lenguaje local en un contexto internacional que ha homogenizado palabras y categorías como 'utopía televisiva', 'circulación' y 'resistencia'?

¿Es posible poner en relación definiciones y nombres globalizantes de contextos geográficos distintos, obligándolos a converger en un léxico común del video arte internacional?, fueron algunas de las preguntas que les propuse a los curadores de la Bienal.

El valor de un archivo está en la definición de las colecciones que agrupa y en la decisión de cómo nombrar lo existente sin bloquearlo. Así, ¿cuál podría ser el glosario de términos más preciso, y que de manera flexible pudiera nombrar los móviles de la historia del arte? En este sentido ¿cómo entender la circulación de ideas en videotape en los ochenta en Europa, a diferencia de la circulación de ideas en videotape en América Latina en el mismo periodo?

En este caso, en el "Video Lounge", al enlazar archivos de los años setenta y ochenta de distintas procedencias para una posible historia del video arte, tomando en cuenta el registro en video de performance, y la experimentación con la tele-

visión, ¿se podría relatar una historia común sobre este medio? Y más, ¿se podría tramar una historia del video latinoamericano englobando las experiencias de los happenings y la poesía concreta brasilera, junto a las instalaciones argentinas y las variables del uso del video para acciones de arte político en Chile?

Quizás la función del archivo estaría en el esfuerzo de incluir nuevas palabras que representaran la ambigüedad implícita del movimiento de los términos, acercando interpretaciones para la construcción de imaginarios posibles que abarcaran tanto los elementos contradictorios como el humor en la resistencia política, los sutiles ejercicios de camuflaje en el lenguaje y la construcción de visualidad desde la mimesis, adopción y comprensión de los contenidos conceptuales de circulación internacional.

Si la discusión de categorías de clasificación en la producción de video de los 80 se esfuerza por nombrar sus producciones audiovisuales y su profesionalismo específico como 'video arte', 'cine de autor', 'documental' y 'reportaje político', hoy día el mapa de un archivo de videos debiera incluir ciertos vocablos que pudieran contener la experiencia de lo autobiográfico y los argumentos cotidianos del contexto social, incorporando las pequeñas historias o documentos emocionales para un arte político.

La investigación llevada a cabo para realizar la selección presente en el "Video Lounge" se inicia como proyecto del cual se origina el Centro de Documentación de las Artes. Para las personas que no vivimos en los años 70-80 y estudiamos arte o historia, conseguir estos videos era un proyecto imprescindible para poder encontrarse con la fuente

original. Los artistas de mi generación, años noventa, hablaban sobre el mito de estos registros, acerca de la dimensión de estas obras heroicas para nosotros. Crecimos con esta formación, sin acceso a las fuentes originales, un vacío histórico y un mito como referente traspasado oralmente.

Hablamos de obras efímeras cuyo soporte de documentación es el video; entonces, adquiere gran importancia en términos documentales crear esta colección, no sólo porque genera fuentes para la investigación acerca del desarrollo del videoarte chileno, sino porque también da cuenta de una producción que era totalmente desconocida.

Para formar este archivo audiovisual se pensó en las condiciones simultáneas de documento y obra, presentes en los registros de video. La fuente documental y la producción artística se sobreponen a veces indiscernibles, ampliando las posibilidades historiográficas y narrativas de ambas distinciones de género, desde la distancia del acontecimiento.

Es desde esta distancia con el acontecimiento, y el no-haber-estado-ahí-presente, que escriben los investigadores: María Berríos desde el relato escuchado y los documentos perdidos, el rumor con que esas acciones persisten; Nicolás Raveau con un texto poético que experimenta desde la escritura con la sonoridad y actitud new wave de cierto video de los 80 en Chile y específicamente del programa televisivo "En torno al video"; Sebastián Vidal se preocupa de una pieza de Juan Downey de escasa difusión, que se provee de las relaciones entre televisión y teatro para realizar una acción política en tiempos de censura.

For the "Video Lounge" section of the 28th Bienal de Sao Paulo, "en vivo contacto," I chose to present a selection of Chilean videos that elucidate much about the specific conditions under which they were conceived. To exhibit a selection of a local video archive in an international context implied ascribing prominence to the formation of a Chilean audiovisual language, from the assertion of its stance in the latter part of the 1970s and throughout the 1980s.

How might it be possible to actively encourage an understanding of those eminently local terms in an international context that has homogenized words and categories such as 'televised utopia', 'circulation' and 'resistance'? Is it possible to create a relationship between globalizing definitions and names from different geographic contexts, and force them to converge in a common lexicon of international video art? Those were some of the questions I posed to the curators of the Bienal.

The value of an archive resides in the definition of the collections that it brings together, and in the decision of how to name what exists without blocking it. From that perspective, what might be the most precise glossary of terms, and in what flexible way might it be possible to name the moving elements of art history? In this light, how might we understand the circulation of ideas on videotape in the Europe of the 1980s, as compared with the circulation of ideas on videotape in Latin America during that same period?

In this case, in the "Video Lounge," where we have linked archives from the 1970s and 1980s, of a variety of origins, to create what might be a history of video art, taking into consideration the video documentation of performance work, and the

experimentation with television, is it possible to tell a common story about this medium? Is it possible to plot out a history of Latin American video that encompasses the experiences of happenings and Brazilian concrete poetry alongside Argentine installations and the varied uses of video for political art actions in Chile?

Perhaps the function of the archive lies in the effort to include new words that might represent the ambiguity implicit in the movement of terms, approaching interpretations for the construction of possible imaginary worlds with space for contradictory elements as well as the humor that is to be found in political resistance, the subtle exercises of camouflage in language, and the construction of visibility from the perspective of mimesis, adoption and comprehension of the conceptual content that circulates on the international level.

Finally, if the discussion of classification categories in the video production of the 1980s struggles to name its audiovisual productions and its specific form of professionalism as "video art," "art film," "documentary" and "political reportage," today the map of a video archive ought to include certain words capable of expressing the experience of the autobiographical and the everyday arguments within the social context, incorporating the small stories or emotional documents for a political art.

The research carried out to make the selections for "Video Lounge" began as a project that gave rise to the Art Documentation Center. For those of us art and history students who were not here during the 1970s and 1980s, gaining access to these videos was essential to arriving at the original source. The artists of

my generation, the 1990s, spoke of the myth of these documents, about the importance these heroic works had for us. We came of age in this environment, without access to the original sources, in an historic void and with a myth that was handed down orally.

We speak about ephemeral works, the documentary support of which is video. As such, in documentary terms it became extremely important to create this collection, not only because it could generate sources for research into the development of Chilean video art, but also because it could serve as a testament to a body of work that was totally unknown.

To create this audiovisual archive, the videos dual condition as both document and work of art was taken into consideration. At times, the documentary source and the artistic production are imperceptibly superimposed upon each other, broadening the historiographical and narrative possibilities of both genre distinctions, from the perspective offered by distance from the event.

It is from the vantage point afforded by this distance from the event and the not-having-been-present, that the researchers write: María Berríos from the stories heard and the documents lost, the sound with which those actions persist; Nicolás Raveau with a poetic text that experiments, through writing, with the sonority and new-wave sensibility of certain Chilean videos from the 1980s, and most specifically the television program "En torno al video;" while Sebastián Vidal focuses his attention on a little-known piece by Juan Downey that uses the relationship between television and theater to execute a political action during times of censorship.

HORARIO ESTELAR

PRIME TIME

NICOLÁS RAVEAU

Damocles el Neón

En torno al video es un programa de televisión emitido de 1984 a 88 que conduce Carlos Flores (1). Se entrevista videastas, exhibe video de arte y ensaya "en vivo" con edición de video (2). El experimento de edición-video rompe el flujo continuo/ tiempo real (las convenciones de la imagen televisada), crea conciencia crítica, anima a los televidentes a hacer sus propios videos/ Gran Utopía de la "imagen electrónica" (3). El director de arte Carlos Leppe (4) inventa escenarios nuevos cada semana. Todo es ambiente elegante negro, un truco de espejos invierte la perspectiva. De las frías superficies pulidas cuelgan paños azules, un TV encendido medio cubierto con un paño negro. En primer plano Flores como un experimento su silueta de rayos de colores. Suena la música electro new wave pirateada, según Carlos Conductor. En medio del set, tras C. Flores, hay una construcción con neones y un televisor con bordes de barro sobre el que cuelga un tubo de neón encendido (5). *In the Mood is in the mud*, los montajes de Leppe son trampas visuales que hundan el retraso discursivo de la televisión. El Barro filtra sub sub subversión. Los militares censuraban los medios de comunicación masiva con DINACOS, su agencia comunicacional y de prensa "en materias de relevancia o interés político". Carlos F: "para decir "abajo Pinochet" no decíamos "abajo" ni "Pinochet"... creíamos en la subversión a largo plazo, no en hacer arte político evidente" (6). Salió al aire los domingos, 22:30 hrs, canal UCV, Universidad Católica de Valparaíso, primera temporada. El Director era Carlos Godoy, movido. Con registros de "Tricolor Video" en Pompidou y otras cintas que compila, idea el programa.

¿pq Imagen Y Sonido?

Flores explica "la alteración de la norma de una imagen" y luego exhibe el video "*In The Mood*", ("De Buen Humor"), de Francisco Vargas, realizado en cine 16mm y video, B/N, '34, estéreo, 1986.

Después Flores entrevista a Vargas:

Flores: *¿Y por qué llamamos video a este video, cuando según se, está filmado en cine?*

Vargas: *Está filmado en cine y procesado en video. Se filmó en 16 blanco y negro, cine, y finalizado en video.*

Yo pienso que cualquier recurso que tengamos a la mano es válido. Era una manera para lograr el efecto del abuso del ralenti (cámara lenta) que hice yo, era la manera como se podía producir: terminarlo en video y filmarlo en cine.

En cine: un gran filme de acción, *Thriller* policial. En video: el crudo asesinato de un civil por la central nacional de inteligencia militar. Transcurre media hora de cine procesado en cámara lenta en video. La trama en video sumada a la trama en cine/ Fracasan los códigos de percepción. Es un experimento en video. En TV es una denuncia audaz.

Flores: *¿Por qué Francisco Vargas, el autor del video que acabamos de ver, "In The Mood", eligió cambiar la velocidad hacia hacerla más lenta que hacerla más rápida?*

Vargas: *Bueno, es simplemente una manera de contar el cuento, una manera de que veamos cosas cotidianas con una distinta óptica. Estos son gente que juega, gente que camina, gente que mata (sube la voz); imágenes cotidianas con un tratamiento distinto.*

Flores: *Pero no solo el cambio de velocidad llama la atención en el video "In The Mood" ¿Por qué este video es en blanco y negro?*

Vargas: *Bueno, hay veces que el color, el color no sirve, y yo no diría que es un video en blanco y negro, es un video sin colores, digamos, y así como pienso que en este momento nos están viendo... mucha gente nos está viendo en blanco y negro; es una manera de hacer video, digamos.*

En el catálogo VI Festival Franco-Chileno de Video Arte de 1986 la ficha técnica describió el video como "*historia policial costumbrista trabajada en base al ralente*".

Suena la canción "*In The Mood*" de Glenn Miller. En 1942 ingresa al ejército norteamericano/ crea la Glenn Miller and The Army Air Force Band. Se hunde en el mar Se le congelan las alas del avión *Patriotic Jazz* Se le desacelera el tocadiscos justo cuando empezaba una misión.

Adenda:

La infraestructura del video en Chile se provee de las empresas publicitarias y cinematográficas que arriendan cámaras y equipos de edición. Además, muchos de los videastas chilenos son a la vez cineastas o publicistas. La publicidad, el cine, el video, la televisión, son inseparables. Esa es la relación "contaminada" en que se desarrolla la práctica y la teoría del video en Chile. Un espacio exclusivo para el video era mero formalismo. K. O. Götz nunca hubiera trasladado a la programación electrónica televisiva sus obras de pintura cinética si no hubiera experimentado con los radares anti-aéreos que comanda durante la Segunda Guerra Mundial. Los bombarderos bajo la forma de puntos y rayas que detectan los radares son una amenaza real.

"Nadie sabe lo que es videoarte" (Flores videasta cineasta publicista).

"(televisión y videoarte), dos mundos que se oponen y todo intento de aproximación no será más que una ingenuidad, pues uno de ellos será devorado por el más institucionalizado: la vorágine TV... Debemos reconocer, también, que al interior de las manifestaciones del video-arte ha habido y existe todavía la vana tentación de ganarse a la TV, sea creando espacios de programación especiales (EN TORNO AL VIDEO, Canal 5 UCV)... pero... se ha tratado de lo contrario... dejarse ganar por la TV y claudicar bajo los más "lógicos" criterios: el de la audiencia y los costos de producción... es hora de dejar de lado algunas constataciones de tipo anecdótico para plantearse el problema más de fondo, es decir, verlo confrontado a la estructura y naturaleza del lenguaje TV y los principios fundamentales de la práctica del video-arte" Néstor Olhagaray, "Video-Arte/ Televisión Publicidad. Espacios en conflicto", VII Festival Franco-Chileno de Video Arte (1987), Santiago, 1987.

De "*In The Mood*" la crítica de cine publicó el mejor chiste: "... desequilibrio... saturación en el uso de uno de los dos componentes del discurso (**imagen y sonido**) que reduce la posibilidad de significación del otro... "*In the Mood*" de Juan Francisco Vargas se transformó en el mejor chiste del Encuentro. Su preocupación por la construcción narrativa es lo que hace posible mantener el ralentado de las imágenes (sostenidas además por un excelente trabajo

de cámara de Gastón Roca) obligando al espectador a permanecer atento mediante el recurso constante de integrar un elemento nuevo en cada escena". Víctor Briceño, "Apuntes festivaleros: VI Encuentro Franco Chileno de Video", Revista Enfoque N°7, diciembre de 1986, pp.28 a 31.

Pistas: Los tres sujetos en la calle, la fotógrafo callejera, la mujer apurada y el asesino usan delantal blanco y anteojos oscuros. El Joven era El Maraco. Un teléfono móvil, en 1986 en Chile, involucra la acción de una organización profesional de inteligencia.

Notas

- (1) Ver Carlos Flores en el documento en el documento *VIDEOLOUNGE*.
- (2) Ver En torno al video en el documento *VIDEOLOUNGE*.
- (3) "El programa seduce la mirada que se dirige a los puntos que la televisión ha enseñado a buscar y propone otro ejercicio posible. La alquimia de la imagen contra la abulia del ojo... muchos hombres podrán ejercer la capacidad intelectual que siempre han tenido...En todo esto influirá poderosamente este soporte electrónico llamado cinta video". Carlos Flores, "Videar el video", VII Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago, 1987.
- (4) Ver Carlos Leppe en el documento *VIDEOLOUNGE*.
- (5) "A su vez, el televisor de barro ("Sala de Espera"-1980)...de Leppe, realiza una crítica al modelo tecnológico..." Nelly Richard, "Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile", VI Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago, 1986.
- (6) Entrevista a Carlos Flores, Febrero, 2009.

Damocles the Neon

En torno al video is a television program that was broadcast from 1984 to 1988 and hosted by Carlos Flores (1). The show features interviews with video artists, exhibitions of video art and 'live' video-editing experiments. (2). The video-editing experiment broke with the continuous flow/real time (the conventions of the televised image), generated a critical consciousness, and encouraged television viewers

to make their own videos / Great Utopia of the 'electronic image' (3). The art director Carlos Leppe (4) invented new scenarios every week. Everything is enveloped in an elegant black ambience, with a game of mirrors inverting one's sense of perspective. From the cold, polished surfaces hang two blue rags, a television set turned on and partially covered with a black rag. In close-up: Flores as an experiment, his silhouette of colored stripes. Pirated electro new-wave music plays, according to Carlos the Host. In the middle of the set, behind C. Flores, there is a construction of neon tubing and a television set covered in mud around the edges, with an illuminated neon tube hanging above (5). *In the Mood is in the mud*, Carlos Leppe's montages are visual traps that bury the discursive backwardness of television. The Mud filters sub subversion. The military forces censored the media of mass communication with DINACOS, its communications and press agency 'for matters of political relevance or interest.' Carlos F.: 'to say "down with Pinochet" we said neither "down" nor "Pinochet"...we believed in long-term subversion, not in making obvious political art.' (6) The program aired on Sundays at 10:30pm, on the television channel belonging to the Universidad Católica de Valparaíso (UCV), first season. The director was Carlos Godoy, a mover. He created the program thanks to materials he gathered from 'Tricolor Video' at Pompidou and other compiled tapes.

why Image and Sound?

Flores explains 'the alteration of the rules for an image' and then exhibits the video "In the Mood", ("De buen humor") by Francisco Vargas, 16mm film and video, B/W, '34, stereo, 1986.

Then, Flores interviews Vargas:

Flores: So, why do we call this video a video when, as far as I can tell, it has been made on film?

Vargas: It is made on film and processed in video. It was made with 16mm film, in black and white, and finished on video. I believe that whatever method we have access to is valid. It was a way to achieve the effect of overdoing the slow-motion camera that I used, that was how we were able to create it: we finished it on video and made it on film.

On film: a great action film, a crime thriller
On video: the crude murder of a civilian by the country's central military intelligence unit. A half hour of film processed on slow motion video goes by.
The video plot added to the film plot/
Codes of perception fail.
It is a video experiment.
On TV it is a bold denunciation.

Flores: *Why did Francisco Vargas, the creator of the video we just saw, "In the Mood", choose to change the speed, slowing it down rather than speeding it up?*

Vargas: *Well, this is just one way of telling the story, a way that allows us to see everyday things through a different lens. These are people who play, people who walk, **people who kill** (his voice grows louder); everyday images with a different treatment.*

Flores: *But it is more than just the change in speed that makes the video In the Mood so memorable. Why was this video done in black and white?*

Vargas: *Well, there are times when color, color just doesn't work, and I would not say that this is a black and white video, this is a video without color, and just as I think that at this moment they are watching us...many people are watching us in black and white; let's just say that it's a way of making video.*

In the catalogue for the 6th Franco-Chilean Video Art Festival, held in 1986, the video was described as "a picturesque crime story formulated on the basis of slow-motion."

The song "In the Mood" by Glenn Miller plays. In 1942 he enters the US army / And creates The Glenn Miller Army Air Force Band. He sinks into the sea. The wings of the plane Patriotic Jazz freeze over The record player slows down just as he is starting a mission.

Addenda:

The infrastructure of the video in Chile is made possible by the film and advertising companies that rent cameras and editing equipment. In addition, many Chilean video artists also work as filmmakers or in advertising. Film, advertising, video, and television are inseparable. This is the "contaminated" relationship in which the practice and theory of video evolve in Chile. An exclusive space for the video was mere formality. K.O. Götz never would have transferred his cinetic paintings to electronic television programming had he not had the experience of using anti-aircraft radars that he commanded during World War II. The bombers in the form of dots and stripes that the radars detect are a very real threat.

"Nobody knows what video art is" (Flores video artist filmmaker adman)

"(television and video art), two worlds diametrically opposed to each other, and all attempts to bring them together will never be anything but an exercise in naiveté, for one of the two will be devoured by the more institutionalized one: the television vortex... We should recognize, too, that within the manifestations of video art there has been (and still is) a pointless temptation to defeat TV, whether by creating special programming spaces (EN TORNO AL VIDEO, Channel 5, UCV)...but...the very opposite has occurred...it has let TV win out and given up under the most "logical" criteria: those relating to audience and production costs...it is time to put aside some of the more anecdotal blustering so that we may confront the more meaningful underlying issue—in other words, contrast it against the structure and nature of TV language and the fundamental principles of the practice of video art." Néstor Olhagaray, "Video-Art/Television Advertising. Spaces in Conflict," 7th Franco-Chilean Video Art Festival (1987), Santiago (1987).

Regarding *In the Mood*, the movie critics published the best joke of all: "...imbalance...saturation in the use of one of the two discursive components (**image and sound**) that reduces the possibility of the signification of the other... In the Mood by Juan Francisco Vargas, turned out to be the best joke of the entire Festival. His concern for the narrative construction is what makes it possible to sustain the deceleration of the images (maintained, moreover, by Gastón Roca's excellent camera work), forcing the viewer to keep paying attention by employing the constant device of integrating a new element into each scene." Víctor Briceño, "Apuntes festivaleros: VI

Encuentro Franco Chileno de Video", ("Festival Notes: 6th Franco-Chilean Video Encounter"), *Enfoque* magazine, #7, december 1986, pp. 28-31.

Clues: The three subjects in the street, the street photographer, the woman in a hurry and the assassin, all uses a white apron and dark glasses. The Young Man was The Faggot. A mobile phone, in 1986 in Chile, involved the actions of a professional intelligence organization.

Notes

- (1) See Carlos Flores in the document *VIDEOLOUNGE*
- (2) See *En torno al video* (Regarding Video) in the document *VIDEOLOUNGE*
- (3) "The program seduces the gaze that focuses on the points that television has taught us to search for and proposes another possible exercise. The alchemy of the image against the apathy of the eye... many men could exercise the intellectual capacity that they have always had...All of this influenced tremendously by that electronic format known as the videotape." Carlos Flores, "Videar el video" ("Envisioning the video"), 7th Franco-Chilean Video Art Festival, Santiago, 1987.
- (4) See Carlos Leppe in the document *VIDEOLOUNGE*
- (5) "At the same time Leppe's mud television ('Sala de Espera,' 1980), lodges a critique of the technological model..." Nelly Richard, "Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video arte en Chile", ("Against the thought-theorem: a defense of video art in Chile"), 6th Franco-Chilean Video Art Festival, Santiago, 1986.
- (6) Interview with Carlos Flores, February 2009

CASI PERDIDOS PERO TODAVÍA CUENTOS CHINOS

RUMORES INDOCUMENTADOS Y ACTOS DE DESAPARICIÓN*

ALMOST LOST BUT STILL TALL TALES

UNDOCUMENTED RUMOURS AND DISAPPEARING ACTS FROM CHILE*

MARIA BERRÍOS

En 1973, pocos meses antes del golpe militar de Pinochet, se publicó en Buenos Aires *Batman en Chile* de Enrique Lihn(1). El libro, una tira cómica novelada, relata el intento del superhéroe por cumplir una misión supersecreta que debe ser llevada a cabo en el Chile de Salvador Allende. El cometido, maquinado por la CIA y la élite local de derecha, supone importar a Batman como recurso clave a la hora de derrocar el avance de "las milicias rojas" en el hemisferio Sur.

La novela se inicia con la llegada del superhéroe al Aeropuerto de Pudahuel y su transporte inmediato -vía helicóptero privado- a una exclusiva fiesta de bienvenida en una mansión tipo-baticueva ubicada en el corazón de Los Andes. Los invitados locales, de todos tamaños, saludan al héroe vestidos -por razones de seguridad- en trajes de hombre murciélago. El ecléctico y poco halagador grupo de imitadores-invitados, es una escena perturbadora para el auténtico Batman, quien, cortésmente trata de disimular su incomodidad. No obstante, la desazón del héroe está irremediamente condenada a aumentar a lo largo de su aventura; las cosas se vuelven cada vez más confusas para el hijo de Ciudad Gótica, desconcertado por la izquierda local, que a duras penas logra identificar echando mano a sus referencias de la Guerra Fría. Nunca termina de entender para quién trabajan los militares y la policía, y por qué aunque supuestamente los comunistas están en el poder, curiosamente no hacen nada por controlar la prensa.

Los medios -de todos los colores políticos- son imposibles de diferenciar, y los *paparazzi* pro y anti- Estados Unidos siguen a Bruno Díaz en cada movimiento(2).

Los "comunistas constitucionales" y las crecientes hordas de "periodistas batman" -infiltrados por todas partes en sus atuendos de superhéroe- marean al héroe y no sabe bien cómo reaccionar cuando uno, despreocupadamente se le acerca y le susurra al oído: "*Batman, go home*", en un tono casi amistoso.

El estado de perplejidad de Batman se convierte derechamente en depresión cuando los carabineros lo arrestan por entorpecer el orden público con su carnavalesco vestuario. Luego de encontrar restos de cocaína en sus bati-bastillas y en un compartimiento de su cinturón anti-gravedad, la policía confisca su traje y accesorios para análisis posteriores. Despojado de su identidad de hombre murciélago y crecientemente aquejado por la nostalgia de su hogar, es invadido por la aplastante sensación de haber llegado en el peor momento posible a una sociedad subdesarrollada infernal, donde los verdaderos defensores de la Ley y el Orden son imposibles de detectar. La devastada situación del superhéroe empeora aún más a causa de sus inquietantes sueños, en los que de

vuelta en la Bati-cueva de ciudad Gótica Robin toca una Polonesa de Chopin en un piano de cola. Bruno despierta con la horrible sensación de que su joven compañero está perdido por siempre en Vietnam. Desde ese momento, todo se vuelve cuesta abajo para el ídolo Americano.

A fines de los sesentas y principios de los setentas en América Latina, el debate acerca de cómo el arte y la cultura podían estar al servicio de la revolución socialista era intenso y la dependencia cultural fue una de sus principales controversias. Indignadas denuncias del poder alienante de la cultura de masas fue, entonces, un discurso prácticamente establecido.

La articulación específica entre cultura y política no es tan clara como el canon de la historia del arte latinoamericano quisiera hacernos creer. Aunque todos parecían estar de acuerdo en que la cultura en general era "buena para la sociedad", cada uno tenía ideas diferentes acerca de lo que constituía una verdadera cultura revolucionaria (proporcionando complejas ecuaciones de cómo debían considerarse la alta cultura, la cultura popular y la cultura de masas).

En Chile, la derecha defendió ferozmente la cultura de masas, lo que facilitó a la izquierda el asumir una actitud severa y dogmática hacia las referencias extranjeras, especialmente la estadounidense.

El ejemplo más obvio es el ensayo de Ariel Dorfman y Armand Mattelart "Para leer al Pato Donald", reconocido por la teoría contemporánea postcolonial como uno de los primeros estudios de caso sistemáticos sobre colonialismo cultural. El ensayo es un análisis marxista de la dominación neocolonial ejercida a través de las historietas de Disney; una campaña de denuncia de los "mitos superestructurales que perpetúan los intereses de la metrópolis": "Disney-Cosmos no es el refugio en la esfera de la entretención ocasional, es nuestra vida cotidiana de la dominación y del sometimiento social (...) Mientras su cara risueña deambule *inocentemente* por las calles de nuestro país, mientras Donald sea poder y representación colectiva, el imperialismo y la burguesía podrán dormir tranquilos"(3).

Aunque hoy, este "manual para la descolonización" - como lo han llamado sus autores- pueda parecer ingenuo, ligeramente paranoico, e incluso melodramático, en ese momento se trataba de una problemática de suma gravedad. Se ha dicho que pocos meses después del golpe militar de 1973 todos los ejemplares de *Para leer...* que quedaban en el depósito de la editorial en Valparaíso, fueron lanzados al mar por los censores de la Junta Militar. Esto formó parte de una campaña nacional en la que todos



EL CHARLES BRONSON CHILENO
THE CHILEAN CHARLES BRONSON



EL CHARLES BRONSON CHILENO
THE CHILEAN CHARLES BRONSON

los libros sospechosos de alguna inclinación marxista fueron destruidos, incluyendo material sin ninguna relación con el tema, condenados por sus desafortunados nombres o coincidencias de color (el criterio de la censura en cuanto a la quema de libros fue únicamente el discernimiento *in situ* de los soldados en servicio). La novela de Lihn no formó parte de la improvisada lista negra de la Junta Militar. Publicada dos años después de ser escrita, llegó al país en un momento inoportuno, atrasado y fuera de lugar, en lo que el propio autor reconoció como una desafortunada coincidencia de mal gusto.

Aun así, el libro de Lihn sobrevive como un gesto sarcástico, haciendo realidad las pesadillas más disparatadas de Dorfman y Mattelart, en que mentes inocentes y subdesarrolladas son alienadas sin piedad por la ideología estadounidense. *Batman en Chile* parodia posturas alarmistas y paternalistas de ciertos intelectuales de izquierda que se volvieron casi mesiánicos en su cruzada contra la infiltración imperialista, burlándose de su total incapacidad para considerar el potencial inventivo de la imitación. Mientras Dorfman y Mattelart

se muestran a sí mismos como indiscutibles expertos en Disney, el poeta Lihn se presenta a sí mismo como un aficionado al comic de segunda categoría.

El autor de *Batman en Chile* degrada al "caballero de la noche" al convertirlo en el protagonista de una novela rosa, (aunque escrita como si fuera un verdadero comic -con capítulos que abren con frases al estilo: "Entretanto, en la cámara privada de la agente secreta Wilma..."). Incluso la elección de Batman como figura paradigmática del héroe Americano es inconsistente, técnicamente no es un superhéroe - ya que carece de superpoderes- sino un vigilante, además se trata de la más oscura de las estrellas del cómic estadounidense.

Sin duda, Superman o Capitán América habrían cumplido mejor su rol. Cómo si esto fuera poco, Lihn adopta el modelo de Batman al estilo camp de la versión televisiva, en lugar de regirse por el personaje original: el vengador misterioso de las historietas *pulp*.

La novela podría considerarse el reverso cómico del conocido Caso Padilla, dado que Lihn escribió la novela el mismo año en que se pronunció públicamente contra la política cultural cubana y su persecución a los artistas e intelectuales(4). Lihn estuvo entre quienes desafiaron la imagen convencional del arte político latinoamericano, concebida como una mezcla de folklóre, primitivismo y realismo social.

Durante el gobierno de la Unidad Popular de Allende (1971-1973) no se impuso un consenso acerca del modo en que debía llevarse a cabo la cultura revolucionaria exigida por su agenda política, dentro de la coalición de izquierda coexistían posturas y prácticas heterogéneas e incluso contradictorias.

El complejo arquitectónico construido con motivo de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD III), es un buen ejemplo de esta caótica coexistencia, en que distintas perspectivas colaboraron, motivadas por una fuerza utópica y la fe en los esfuerzos colectivos llevados a cabo en nombre del pueblo.

Se escogió a Chile como sede de la Conferencia, a realizarse en abril de 1972, pero el gobierno debió enfrentar el problema de que no existía un edificio que cumpliera con las exigencias del programa. Por tanto, el proyecto de arquitectura cuya planificación, diseño y construcción habría tomado tres años, debió realizarse en un tiempo récord de once meses.

Esto implicó convocar a prestigiosos arquitectos de diferentes firmas quienes debieron abandonar todos sus otros proyectos a fin de terminar a tiempo el complejo arquitectónico. Se trabajó en tres turnos, siete días a



ADIÓS A TARZÁN
GOODBYE TO TARZAN

la semana, y Allende visitó el lugar casi a diario para alentar a los más de 3000 obreros y voluntarios. Aunque el edificio se concibió dentro de un discurso modernista, en los hechos, cualquier plan coherente era imposible de llevar a cabo. La multidisciplinariedad de perspectivas y diversidad de experiencias de los involucrados en el proyecto UNCTAD III atentó contra toda forma de dogmatismo. El proyecto fue reinventado y reformulado constantemente por todos los sectores involucrados. A los trabajadores, técnicos y profesionales se sumaron artistas y artesanos, quienes fueron invitados a intervenir en el diseño del mobiliario, lámparas y otros detalles interiores y exteriores.

El resultado fue un edificio ecléctico y monumental, donde esculturas constructivistas e interiores futuristas de inspiración cibernética, coexistieron con claraboyas vitrales, coloridos murales semi-figurativos hechos de Flexiglás, intervenciones gráficas, clásicas iconografías de izquierda y obras artesanales de gran formato. Cuando finalizó la Conferencia, la cafetería, ubicada en el segmento transparente del primer piso, se convirtió en un casino popular autoservicio, que entregaba 1500 colaciones de bajo costo al día.

Irónicamente, después del golpe de estado de 1973, la junta militar decidió ocupar el edificio y utilizarlo como sede oficial, esto debido a que habían bombardeado el Palacio de la Moneda dejándolo inutilizable. La misma lógica "ingeniosa" e impredecible de censura utilizada para la proscripción de ciertos libros, fue aplicada en este caso para desmantelar los rastros materiales "izquierdistas" del edificio. Muchas obras de arte se perdieron para siempre (una pequeña parte reapareció décadas más tarde en contenedores industriales, ferias de las pulgas o casas privadas), mientras que otras fueron modificadas: los tiradores de las puertas de la zona principal de salas de conferencias, que asemejaban el clásico símbolo de izquierda del puño en alto, fueron girados hacia abajo para representar las políticas de represión desarrolladas por la junta.

Nosotros Bronson, tú Tarzán (o al revés)

La única política cultural activa de la junta militar en la primera mitad de los setenta fue la represión directa y despiadada de toda disidencia y de cualquier cosa identificada remotamente como "izquierdista". Lo que significó la intervención militar de la universidad estatal, incluyendo el cierre de algunas carreras, además del exilio y 'desaparición' de una cantidad importante de intelectuales y artistas. Durante el boom económico de finales de los setenta, la celebración de la cultura de masas se convirtió en lo

que podría considerarse la política cultural oficial de la dictadura chilena. Uno de los ejemplos más exitosos del tipo de cultura fomentada es el exitoso programa televisivo de concursos 'Sábado Gigante' (en alusión a la magnitud corporal de su animador Don Francisco, héroe de la televisión local). Uno de los segmentos más populares del programa era su concurso de dobles, que tuvo como ganador indiscutido el año 1975 a Fenelón Guajardo, cuya extraordinaria semejanza a Charles Bronson le permitió ganarse el corazón del público chileno.

Carlos Flores, un director de cine local que por aquel entonces se dedicaba a la publicidad, decidió hacer un documental sobre Fenelón. La carencia de fondos y recursos hizo de la empresa de Flores una experiencia épica, y necesariamente relegada a los fines de semana. El horario de filmación tenía que ajustarse a la disponibilidad de cámaras y cintas prestadas, y amigos que cedieron sus sábados para colaborar con el trabajo de cámara, sonido o edición.

El Charles Bronson chileno se volvió el protagonista de años de filmaciones de fin de semana, y al mismo tiempo el conejillo de indias de lo que podría considerarse un experimento conductista sobre la subjetividad, la continuidad del yo y la pérdida de identidad.

En la película titulada *Idénticamente Igual*, vemos a Fenelón -quien se refiere a sí mismo como Fernando, por el profundo disgusto que le causaba su nombre de nacimiento- ofreciendo innumerables versiones distintas de su pasado y sus actividades actuales. Un borroso recuento de increíbles peleas callejeras y en bares, incluidos persecuciones en tren, pandillas de navajeros, escándalos en burdeles (uno de los cuales es recreado como parte del documental), junto a una fallida carrera como boxeador en una remota ciudad del sur de

Chile. Misteriosamente, Guajardo adquiere un acento argentino en varias ocasiones, especialmente durante los puntos culminantes de las más audaces historias, aunque en realidad nunca abandonó el país durante las filmaciones del documental.

Un "manager" local, pequeño y nervioso, aparece en algún momento del documental con ambiciosas aspiraciones de "internacionalizar" la carrera del Charles chileno, para después perderse en el camino.

El modesto grupo de rodaje de Flores sigue a Guajardo en paseos dominicales por la ciudad, donde el Bronson local empieza a acumular fans que piden tímidamente autógrafos y besos frente a la cámara. En una escena, la modesta familia de Guajardo es entrevistada: su ánimo tímido y algo triste contrasta con el entusiasmo orgulloso del propio Guajardo. Su esposa y sus dos hijos dan breves recuentos de cómo su vida personal se ha tornado crecientemente complicada debido a la fama repentina de su esposo y padre.

Cerca del final del documental, vemos a un serio Guajardo explicando, firme pero didácticamente a la cámara (dirigiéndose a Flores), que para hacer el "cine positivo, de calidad internacional" que requiere el Chile contemporáneo, lo que ellos deberían estar haciendo es -evidentemente- un western, dirigido y protagonizado por él mismo. El resultado de la insurrección personal de Guajardo contra el formato documental es la última escena, donde Flores pone a su equipo, a algunos amigos actores, un cantante travesti y una locación, a disposición del Charles chileno.

El documental acaba, entonces, con un trastornado giro western de cuatro minutos -además de un "making-of" que demuestra el talento de dirección de Fenelón-, donde el Charles chileno acaba con un bar repleto de delincuentes, con un solo puño(5).

Proyectada por primera vez en noviembre de 1984 en una sala de cine de Santiago, la única crítica conocida elogia la "indisputable calidad" del film, pero plantea un reparo: "Sólo podemos lamentar que un esfuerzo de tanta categoría como éste solamente llegue al video y no pueda ser una verdadera película en su parte formal"(6). Esto porque Flores, después de muchos frustrados intentos por financiar la edición del material original, de 16 milímetros y en blanco y negro, decidió traspasar todo el material a video para poder cerrar el proceso de edición. El documental 'no verdaderamente película' de la insólita experiencia de Guajardo casi convertido en Charles Bronson, pero sin lograrlo exactamente, se asemeja al estado de aletargamiento y confusión que reinó en Chile durante los años ochenta.

A pesar de la crisis económica que había convertido la bonanza del milagro de los Chicago Boys a fines de los setenta en movilización social, la esperanza inicial de que esto significaría un cambio radical fue lentamente desvaneciéndose: no había un horizonte claro para el fin de la dictadura.

Unos meses antes de que el documental de Flores fuera lanzado, él había estado ocupado con el rodaje de otro proyecto "antiartístico" de Enrique Lihn, esta vez una velada estilo picnic popular tributo a Tarzán. Motivado por la muerte en Acapulco del más emblemático de todos los Tarzán -el actor y ganador de la medalla de oro olímpica en natación Johnny Weismüller-, los asistentes fueron invitados por Lihn al "entierro festivo del mito encarnado por Weismüller" el que serviría como "punto de unión de todos los chilenos"(7).

Lihn logró reclutar a un heterogéneo quórum de intelectuales de izquierda, actores, políticos, escritores, artistas y famosos para el happening-homenaje-entierro de los "restos abstractos" de Tarzán.

A los invitados se les ordenó vestirse como el personaje de Tarzán, inspirado en alguna de las dieciocho películas filmadas por Weismüller que les hubiese gustado representar. Durante el orgiástico banquete se le pidió a cada invitado que hiciera una declaración de cómo Weismüller había influenciado su vida.

En las perdidas imágenes originales, un grupo reducido y algo ebrio debate alrededor del ataúd de Tarzán picando plátanos, uvas y pedazos de carne, mientras el resto se persigue alrededor de una piscina, o colabora pintando un lienzo del tamaño de un mural colgado de los árboles que los rodean, entre otras actividades espontáneas.

De vez en cuando, alguien lanza el famoso grito de Tarzán-Weismüller. Un vocero oficial del partido comunista, acostado en una silla de playa -ocasionalmente echa un vistazo a través de unos diminutos binoculares- hace un largo discurso sobre cuán admirable había sido Tarzán al mantener los gorilas en la selva, al prohibirles andar sueltos por ahí gobernando a la gente. Muchos testigos recuerdan a una anónima mujer rubia que subió a un árbol y no volvió a bajar.

Hubo también una manifestación en el lugar donde todos los participantes (a veces familias enteras) se reunieron para levantar pancartas que decían "A la recherche du Tarzan perdu!", "Tarzán los valientes te seguimos", y "Avanzar sin Tarzán"(8). El evento incluyó además una procesión con el ataúd de Tarzán, que tras frustrados intentos por ser admitido en la capilla local, terminó siendo ceremoniosamente lanzado al río Mapocho.

Proclama de Desaparición: Operación Chanco

Esta colección de curiosas formas de acción heroica persiste en la memoria colectiva como rumores escasamente documentados. Como tales, son capaces de funcionar simultáneamente como ficción e historia. Al crear una constelación en que coexiste lo histórico y lo fantástico, sacuden cualquier intento de fijación en formatos tradicionales de representación política. Aunque la falta de visibilidad que comparten es frecuentemente accidental, en cada uno de ellos, de modo más o menos intencionado, se practica y concibe el anonimato como críticamente productivo. Ya sea a través de la bastardización de la imitación –al insistir en que la única autenticidad posible es aquella de la experiencia–, o al explotar la buena voluntad de amigos, familia y humanidad en general, en pro de los beneficios de la acción colectiva, en todos los casos se pone en juego una dimensión irónica. La ironía –de intención o circunstancia– está también presente al asumir el riesgo de autoanulación que conlleva la desaparición. Aún así, al mismo tiempo puede percibirse entre estos rumores una confianza excesiva, en parte proveniente de la certeza de que en el extremo sur incluso la más explorada fórmula se volverá creativa (en realidad en cualquier lugar, pero es necesario darle algo de crédito a la obsesión chilena respecto de su propia lejanía). Incluso cuando se invierte gran voluntad y esfuerzo en hacer una copia, los deseos de imitación son abatidos por esta intuición de que el resultado terminará siendo una impredecible otra cosa (no una historieta sino una novela, no un documental sino un *western*, no Bronson sino Fenelón...). Así, estas historias se vinculan además en la conciencia de que el atolondramiento y la torpeza son también constitutivas de la acción colectiva; expuestas a la imposibilidad de un resultado controlado y abiertas a la impudicia y la vergüenza de sencillamente hacer algo.

Entre Batman y Bronson, durante la campaña oficial que promovía el plebiscito de 1980 para aprobar una nueva Constitución que “legalizaría” la dictadura y proclamaría presidente a Pinochet, tuvo lugar quizás el más trágico de los actos de disidencia. En el medio de la confusión de una de las manifestaciones de la oposición en contra de la participación en el plebiscito, un cerdito vestido como Pinochet, con todo el atuendo militar y con un pequeño cartel que decía: “vota por mí” fue soltado en una esquina del Paseo Ahumada, una transitada calle peatonal en el centro de Santiago. La misión suicida, que incluyó una persecución de carabineros al estilo *slapstick*, terminó con la aprehensión

del cándido cerdo. Aunque algunos insisten en que el animal se convirtió en el plato principal de un banquete que tuvo lugar poco después en el cuartel de policía local, otros afirman haber visto a un cerdo de las mismas características durante la primavera de 1984. *Operación Chanco* fue la más peligrosa de todas las acciones mencionadas, reconocida por las autoridades como merecedora de represión inmediata y tal vez el único “fracaso provisional” (como Lihn clasificó el entierro de Tarzán) que creó una instantánea reacción colectiva de alegría perpleja e indignación. A pesar de que las noticias sobre el valiente cerdo llegaron hasta Radio Moscú (el programa Escucha Chile, transmitido mundialmente desde la capital oriental), no se sabe a ciencia cierta que fue del animalito de granja disfrazado de Pinochet. En un valiente acto performativo de desaparición, indicando por un instante un lugar dislocado del ser político, no se supo más del inocente animal de granja. Casi.

Notas

* Originalmente este texto fue escrito para Afterall, Issue 21, Summer 2009.

1. Enrique Lihn, *Batman en Chile*, o *El ocaso de un héroe*, o *Sólo contra el desierto rojo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973. Recientemente republicado, bajo el mismo título por Ediciones Bordura, Santiago de Chile, 2008.
2. Bruno Díaz es la identidad secreta de Batman.
3. Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1973, (primera edición de 1971), para la cita: p.159. El énfasis es del original.
4. El poeta cubano Heberto Padilla fue encarcelado en la isla el año 1971, acusado de antirevolucionario. En un principio Lihn fue una voz solitaria en su crítica pública de la política cultural cubana aunque posteriormente se unieron otros escritores e intelectuales latinoamericanos progresistas, entre ellos Julio Cortázar.
5. Fenelón es ahora pintor y vive con su familia en Viña del Mar. Unos años atrás, surgieron rumores de ciertas ofertas recibidas por Guajardo para trabajar como el doble de cuerpo de Charles Bronson en los Estados Unidos, algo dudoso, pues para ese momento la casi olvidada estrella local tenía más de setenta años.
6. Italo Passalacqua, “El Charles Bronson Chileno es una película para admirar”, *Diario La Segunda*, Santiago, 30 de noviembre, 1984, (el subrayado es mío).
7. Enrique Lihn publicó una breve descripción

del evento en “Adiós a Tarzán”, *Revista Cauce*, número 7, 1984, p.32. Aparece también en Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, Ediciones Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, pp.387-390.

8. Este último es un juego de palabras que remite al eslogan: “Avanzar sin Transar”, usando en este entonces para proclamar la intención de derrocar la dictadura, y que a su vez, es una cita del eslogan de apoyo a la Unidad Popular, expresando la resistencia a las presiones y boicot de la derecha.

In 1973, a few months before Pinochet’s military coup, Enrique Lihn’s *Batman in Chile* was published in Buenos Aires(1). The book, a comic strip in novel form, tells the tale of the superhero’s attempt to fulfil a top-secret assignment in Salvador Allende’s Chile. The mission, devised by the CIA and the local right-wing elite, aimed to stop the advance of the ‘red army’ in the South, using Batman as its key weapon. The novel opens with the superhero’s arrival in Pudahuel airport and his immediate transport, in a private helicopter, to an exclusive welcome party in a Batcave-like mansion in the heart of the Andes. All the local guests, big and small, greet their hero dressed, for security reasons, in Batman outfits. The unflattering look-alike crowd is a disturbing scene for the genuine Batman, who politely tries to hide his discomfort. But the hero’s uneasiness inevitably increases throughout his adventure, as things become more and more confusing for the son of Gotham City, bewildered by the local ‘reds’ that stray far from his familiar Cold War references. He never fully understands whom the police and the military work for, and although the communists are supposed to be in power, strangely they make no attempts to control the press. The media –of all political colors– are impossible to tell apart, and both pro- and anti-US paparazzi follow Bruno Díaz’s every move(2). Baffled by the ‘constitutional communists’ and the growing hoards of Batman-journalists – who have infiltrated the entire country in their superhero attire – he does not know how to react when one nonchalantly approaches him and whispers ‘Batman, go home’ into his ear, in an almost friendly manner.

Batman’s perplexity turns into outright depression when the local *carabineros* arrest him for disturbing the peace with his carnivalesque costume. After finding traces of cocaine in his bat-cuffs and in the anti-gravity compartment of his utility belt, the police confiscate his suit and accessories for further analysis. Stripped of his bat identity and increasingly homesick, he is overcome by the feeling of having arrived at

the worst possible moment in a hellish, underdeveloped society, where the true defenders of Law and Order are impossible to identify. The superhero’s devastated state is only worsened by haunting dreams of Robin playing a Chopin polonaise in a grand piano back in the Batcave in Gotham. Bruno wakes up to the awful feeling that his young companion may be forever lost in Vietnam. From that moment on, all is downfall for the American idol.

In the late 1960s and early 70s in Latin America, the debate on how art and culture could be of service to the socialist revolution was intense, and the issue of cultural dependency (mainly from the US) was a main controversy – to the extent that outraged denunciations of pop culture and its alienating power were almost part of the mainstream discourse at the time. The specific articulation of culture and politics in this context is not as clear as canonical Latin American art history wants us to believe. Although everyone seemed to agree that culture in general was ‘good for society’, they all had different ideas of what a revolutionary culture really was, resulting in complex equations of how high-brow, popular and mass culture should be considered and related to each other. In Chile, the Right defended pop culture with ferocity, which made it easier for the Left to be especially harsh and dogmatic regarding foreign, especially US, references. The most obvious example is Ariel Dorfman and Armand Mattelart’s essay *Para leer al Pato Donald (How to Read Donald Duck)*, first published in 1971, and often quoted by contemporary postcolonial theory as one of the first systematic case studies of cultural colonialism. The essay is a Marxist analysis of neo-colonial domination exerted through Disney comics – a crusade denouncing the ‘superstructural myths sustaining the interests of the metropolis’: “The Disney Cosmos is not the refuge of occasional entertainment, but the form of domination and social submission of daily life (...) While his smiling face *innocently* roams the streets of our country, while Donald is in power and represents us all, imperialism and the bourgeoisie may sleep at ease”(3). Although when read today this ‘manual for decolonisation’, as its authors called it, seems naïve, slightly paranoid and even melodramatic, at the time it was taken very seriously. A few months after the 1973 military coup, it is rumoured that a whole print run of *Para Leer* (...) was dumped into the Pacific by the Junta censors. This was part of a national crusade in which all books suspected of Marxist inclinations were destroyed, including completely unrelated material with unfortunate names, titles or even colour shades (the censorship

criteria for book-burning was basically the on-the-spot judgement of the soldier on duty). Lihn's novel was not part of these improvised blacklists. Published two years after it was written, it arrived in the country late and out of place, in what the author himself considered an unfortunate coincidence of bad taste(4).

Even so, Lihn's book has remained a sarcastic gesture that fulfils Dorfman and Mattellart's wildest dreams of US ideology controlling innocent, underdeveloped minds. *Batman in Chile* parodies the alarmist and paternalistic positions of certain left-wing intellectuals who adopted a messianic attitude in their persecution of imperialistic infiltration, and pokes fun at the way these intellectuals - however well intentioned they might be - underestimate the inventive potential of imitation. While Dorfman and Mattellart present themselves as undisputed experts on Disney, Lihn, a poet, exposes himself as a second-rate comic aficionado who demotes the 'dark knight' to the main character in a sappy novella - one written as if it were a real comic, with opening lines such as 'Meanwhile, in the private chambers of secret agent Wilma'. Even the choice of Batman as the paradigm of the all-American hero is inconsistent, as Batman is a vigilante and not technically a superhero (he lacks any real superpowers) and he is also the darkest of the major US comic-book stars. A more appropriate choice would have been Superman or, even better, Captain America. If this weren't enough, Lihn adopts the 1960s camp television version of Batman instead of the pulp, mysterious avenger roots of the original versions of the character. The novel can be considered the comic reverse of the well-known Padilla Affair, as when Lihn wrote *Batman in Chile* he was openly speaking out against the Cuban cultural policy and defending the critical role of the artist and intellectual(5). Lihn was among those who defied the conventional image of Latin American political art as a mixture of folklore, primitivism and social realism.

During Allende's Unidad Popular government, active from 1971 to 1973, there was no consensus on how to achieve the revolutionary culture demanded by its political agenda, as the views and practices within the Left coalition were heterogeneous and sometimes even contradictory. The architectural complex built for the third United Nations Conference on Trade and Development (UNCTAD III), is a good example of this chaotic co-existence, with completely different perspectives pulled together by a utopian drive and a belief in the value of collective efforts. When asked to host the conference, to be held in April 1972, Chile was faced with the problem that no existing building was fit for the conference needs. So a planning, design and

construction project that would normally take three years had to be completed in a record time of eleven months, which required the recruitment of a number of prestigious architects from different firms who had to dedicate themselves exclusively to finishing the complex on time. They worked in three shifts, seven days a week, and Allende visited the site almost daily to encourage the over 3,000 workers, technicians and volunteers.

Although the building was conceived within a rational modernist discourse, the urgency of the situation made any coherent planning impossible to follow. The UNCTAD III project was reinvented and reformulated constantly by those involved, as their diversity of approaches and backgrounds made any dogmatism impossible. Artists and artisans were invited to contribute and intervene in the design of the furniture, lamps and other interior and exterior details. The result was an eclectic and monumental building, where constructivist sculptures and futuristic interiors inspired by cybernetics coexisted with stained glass ceilings, graphic wall motifs, semi-figurative murals made of Plexiglas in Pop colours, classic leftist iconography and large-scale craft constructions. Once the conference was over, the cafeteria, located in the building's transparent street-level gallery, was turned into a self-service restaurant for the working-class, serving 1,500 affordable meals per day.



ADIÓS A TARZÁN
GOODBYE TO TARZAN

Ironically, after the 1973 coup, because the government building, the Palacio de la Moneda, had been bombed to ruins, the military Junta took over the building as their official premises. The same inventive unpredictable censorship logic used for book banning was used to eliminate any 'leftist' traces. Many artworks were removed and lost forever - although a small portion reappeared decades later in industrial metal dumpsters, flea markets and private homes - and others were modified: for example, the door handles of the main conference area, resembling the classic leftist symbol of a raised fist, were turned upside down to represent the Junta's repression policy.

We Bronson, You Tarzan (Or the Other Way Around)

The cultural policy of the military Junta in the first half of the 1970s consisted exclusively of straightforward repression of all dissidence and anything loosely identified as 'left wing', which resulted in military intervention of public university, including the shutting down of certain programmes, plus the exile or 'disappearance' of an important group of intellectuals and artists. During the economic boom in the late 1970s, the celebration of mass culture became the official cultural policy of the dictatorship. One of the most successful examples of the type of culture supported was a television game show called *Sábado Gigante* (which could be translated as *Big Fat Saturday*, in reference to its overweight host and local television hero Don Francisco) (6). One of the most popular segments of this show was a yearly look-alike contest, of which the 1975 winner was Fenelón Guajardo, whose uncanny resemblance to the actor Charles Bronson won him the heart of the Chilean public.

Carlos Flores, a local film-maker working in advertising at the time, decided to make a documentary about Guajardo. The general lack of funding and resources made Flores's enterprise a weekend-only epic ordeal. The filming schedule had to adapt to the availability of loaned cameras, film and friends, who would give up their Saturdays for camera, sound or editing work. The Chilean Charles Bronson became the protagonist of years of weekend shooting, and simultaneously the guinea pig of a behaviourist experiment on subjectivity, discontinuity of the self and identity loss. In the film, titled *Idénticamente Igual* (*Identically the Same*), we see Guajardo - who refers to himself as Fernando because of his deep dislike for his birth name - giving innumerable versions of his past history and present activities, including blurry accounts of implausible street and bar fights, running train persecutions, brothel brawls (one of which is re-enacted as part of the documentary), and a failed



ADIÓS A TARZÁN
GOODBYE TO TARZAN

boxing career in a remote city in the south of Chile. Guajardo mysteriously acquires an Argentinean accent on several occasions, especially during the climax of the most audacious stories, though he never actually left the country during the shooting of the film. At some point, a local 'manager' of small size and nervous attitude appears with ambitious plans to promote the Chilean Bronson's career internationally, but quickly disappears. Flores's modest film crew follow Guajardo on Sunday strolls around the city, where he is surrounded by fans who shyly request autographs and kisses on camera. In one scene Guajardo's modest family is interviewed, their shy and slightly sad mood contrasting with his proud excitement as they give brief accounts of how their personal life has become increasingly complicated by their husband and father's sudden fame.

Near the end of the film, a very serious Guajardo explains to the camera, addressing Flores in a firm and didactic tone, that to make the 'positive cinema of international quality' that contemporary Chile needs, what they should be making is - evidently - a Western, directed by and starring himself. The result of Guajardo's personal insurrection against the documentary format is the film's last scene, where Flores puts his team, some actor friends, a transvestite singer and a filming location at the disposition of Guajardo. The documentary thus ends with a deranged four-minute Western flick that shows the Chilean Charles Bronson finishing off a bar full of petty criminals with just one punch, and which demonstrates Guajardo's directorial talent through a short making-of scene(7).

The film was premiered in November 1984 in a Santiago de Chile cinema, and the only known review praises its "indisputable quality", although it also points out that "we can only lament that an effort of such category only made it to video, and cannot be a real movie in its formal sense"(8). This was because Flores, after many frustrated attempts to finance the editing of the original black-and-white 16mm film, decided to transfer all the material to video in order to finally close the editing process. The 'not really a film' documentary on the bizarre experiences of Guajardo - the nearly-but-not-quite Charles Bronson - resembles a certain state of lethargy and confusion

that reigned in Chile in the 1980s. Despite the fact that the economic crisis that had followed the late-1970s Chicago Boys bonanza had become the setting for widespread social mobilization the initial hopes the uprisings would evolve into radical change slowly faded out: there was no clear horizon for the end of the dictatorship.

A few months before Flores's documentary premiered, he had been busy filming another of Enrique Lihn's 'anti-artistic' projects, this time a 'dinner party/popular-picnic' as a tribute to Tarzan. Motivated by the death in Acapulco, in January 1984, of the most emblematic Tarzan of all - the actor and Olympic gold swimmer Johnny Weissmüller - the guests were invited by Lihn to attend the 'festive burial of the myth incarnated by Weissmüller' as an opportunity for 'all Chileans to come together'(9). Lihn managed to recruit a heterogeneous quorum of left-wing intellectuals, actors, politicians, writers, artists and socialites for the happening-homage-burial of Tarzan's 'abstract remains'. The guests were instructed to attend dressed as a character from one of the eighteen Weismüller Tarzan films, and during the orgiastic feast each guest was asked to make a statement on how Weissmüller had influenced his or her life. In the now lost original footage a reduced group debates around Tarzan's coffin, drunkenly munching on bananas, grapes and pieces of meat, while the rest chase each other around the pool or collaborate in the painting of a mural-sized banner hanging from the surrounding trees, among other spontaneous activities. Sporadically someone does the famous Weismüller Tarzan yell. A Communist Party spokesman, lying on a lawn chair and occasionally peering through miniature binoculars, makes a long speech about how admirable Tarzan had been in keeping the gorillas inside the jungle, stopping them from running loose and governing people.

Many witnesses recall an unidentified blond woman climbing a tree and never coming back down. There was also an on-the-spot demonstration in which all participants (sometimes whole families) gathered together waving placards reading 'À la recherche du Tarzán perdu!', 'Tarzán los valientes te seguimos' ('Tarzan, we the brave ones follow you') and 'Avanzar sin Tarzán' ('Advance without Tarzan')(10). The event included a procession with Tarzan's coffin, that after chaotic attempts to be admitted into the local chapel, ended up being ceremoniously launched into the Mapocho river.

Proclaiming Disappearance: Operación Chancho

This collection of awkward forms of heroic actions secretly persists in collective memory as scarcely documented rumors. As such, they function simultaneously as fiction and history. By creating a constellation where the fantastic and historical coexist, they shake off any intent of fixation by traditional formats of political representation. Though the lack of visibility they all share is mostly accidental, a more or less deliberate practice of anonymity as critically productive is present in each of them. An ironic dimension is put into play in all cases, whether in the bastardization of imitation -in insisting that the only authenticity possible is that of experience-, or by exploiting friends, family, and general human good will for the benefits of collective action. The intentional or circumstantial irony is also present through an awareness of the risk of auto-annulment taken on by disappearance. Still, a strong sense of self-assuredness can be perceived in these rumours, a confidence in that in the far south even the most probed formula will turn inventive (or actually anywhere, but some recognition needs to be given to the Chilean obsession with its own remoteness). Even when strong will and effort are invested in mere copying, mimetic desires are soon overridden by the intuition that the result will be an unpredictable 'something else' (not a comic book but a novel, not a documentary but a Western, not Bronson but Guajardo...). In this way these tales are also linked in their awareness that clumsiness is a constitutive part of collective action, exposed to the impossibility of a controlled outcome, open to the impudicity and embarrassing aspect of simply doing.

Between Batman and Bronson, during the official campaign for the 1980 plebiscite to approve a new Constitution that would 'legalise' the dictatorship and proclaim Pinochet as President, perhaps the most dramatic act of dissidence took place. In the middle of one of the opposition's demonstrations against the constitutional change, a piglet dressed up as Pinochet, in full military attire, and bearing a little sign that said 'Vota por mí' ('Vote for me'), was let loose in the corner of Paseo Ahumada, a busy pedestrian street in downtown Santiago. The suicidal mission, including a slapstick persecution by the *carabineros*, ended up with the capture of the candid pig. Though some insist the animal became the main dish of a feast held shortly after in the local police station, others claim to have seen a suspiciously similar pig during the spring of 1984. *Operación Chancho* (*Operation Pig*) was the most dangerous of all these

actions, recognised by authorities as deserving immediate repression and maybe the only 'provisional failure' that created an instant collective reaction of perplexed joy and indignation. Despite the fact that news of the brave little pig made it all the way to Radio Moscú (the programme *Escucha Chile* (*Listen Chile*), broadcast worldwide from Moscow) no one knows for sure what became of the piglet in Pinochet disguise. In a courageous performative act of disappearance, dislocating the conventional place of political being, the innocent farm animal was never heard of again. Almost.

Notes

* This text was originally written for *Afterall*, Issue 21, Summer 2009.

1. Enrique Lihn, *Batman en Chile, o El ocaso de un héroe, o Sólo contra el desierto rojo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1973. Republished, with the same title, by Ediciones Bordura, Santiago de Chile, 2008.

2. Bruno Díaz is the official Spanish translation for Bruce Wayne, Batman's secret identity.

3. Ariel Dorfman and Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1973, (first edition 1971). For the quote, p.159 (Translation by the author).

4. According to Lihn "... (the novel) appeared two years after being written, like a literally failed act. At that point not even I was amused with its arrival", quoted in Edgar Ohara "La palabra es el espectáculo", Enrique Lihn, *Derechos de Autor, Yo Editores / Arte Plano*, Santiago, 1981, (unnumbered pages).

5. The Cuban poet Heriberto Padilla was imprisoned in the island in 1971, accused of anti-revolutionary activity. In his public criticism of Cuban cultural policy Lihn was first a solitary voice, although he was soon joined by other leftist Latin American writers and intellectuals, among them Julio Cortázar.

6. In 1986 the show was purchased by Univision, the largest Spanish speaking television network in the US. The Miami based version of the programme changed its name to *Sábados Gigantes*, and today is still hosted by Don Francisco.

7. Guajardo went on to become a painter, and now lives with his family in Viña del Mar. A few years ago rumours spread of offers to act as the body-double of the real Charles Bronson, but these are slightly suspicious, as at that point the almost forgotten Chilean star was already in his mid-seventies.

8. Italo Passalacqua, "El Charles Bronson Chileno es una película para admirar", *Newspaper La Segunda*, Santiago, 30 of November, 1984. The italics are my own.

9. Enrique Lihn's described the Tarzan happening in "Adiós a Tarzán", *Revista Cauce*, número 7, 1984, p.32. Recently republished in Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, Ediciones Diego Portales, Santiago de Chile, 2008, pp.387-390.

10. This last motto mimicked the opposition slogan 'Avanzar sin transar' ('Advance without transition') meaning the intention of overthrowing the dictatorship. The slogan was originally used in public demonstrations during the Unidad Popular expressing the people's resistance to right wing pressure and boycott of the government.

“EN EL PRINCIPIO”

IN THE BEGINNING

SEBASTIÁN VIDAL

Juan Downey y el teatro Aleph.

En 1974 el artista chileno Juan Downey desarrolla, en conjunto con el grupo experimental del teatro Aleph, el video “In the Beginning”. Dicha pieza, realizada en Chile durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, surge como un registro autoral de Downey de la obra teatral producida por Aleph llamada “Al principio existía la vida” (1974).

El teatro Aleph se había conformado como un grupo compuesto por estudiantes del Instituto Nacional y del Liceo 1 de niñas, a finales de los años '60. Habiendo ya ingresado a la Universidad, el grupo dirigido por Óscar Castro comenzará a trabajar tomando la improvisación como una de sus herramientas principales. Realizarán obras que tratan lúdicamente la contingencia político social del país. Durante los primeros años, el Aleph montará dos obras emblemáticas para la historia del teatro nacional: “Se sirve usted un cocktail Molotov” (1969) y “Viva in-mundo de Fanta-Cía.” (1970).

Dos meses antes del estreno de “Al principio existía la vida” y por iniciativa del diplomático francés Roland Husson (Instituto Chileno Francés de Cultura), Castro trabajará en colaboración con el escritor Enrique Lihn para realizar una pieza homenaje al aniversario número 30 de la Liberación de París con dos dramatizaciones, “El Sapo” de Max Jacob y “Libertad” de Paul Éluard. Con ese antecedente manifiesto contra la dictadura, Aleph finaliza el trabajo de un año con el estreno de “Al principio existía la vida”.

Esta obra teatral mantendrá una estructura similar a sus antecesoras, aunque, en virtud del contexto político y social de Chile, intentarán infiltrar códigos políticos de manera más directa, transformándose

en la primera obra polémica llevada a cabo en dictadura. Frente a dicha obra Óscar Castro comenta: “...hicimos “Al principio existía la vida” con textos de la Biblia, con textos de El Principito, de El Quijote, todos textos clásicos de los cuales se dicen cosas maravillosas, que no tienen tiempo. Nosotros habíamos pensado que era verdad, los militares pensaron que no”. “Al principio existía la vida” era una obra riesgosa. Ejemplo de ello fue que el reconocido músico chileno Ángel Parra, quien montó la musicalización de la obra, tuvo que hacerlo bajo el seudónimo de Luis Cereceda debido al temor del artista de volver a caer en prisión, luego de su salida de un centro de detención en Chacabuco.

El propio Castro afirmará que los distintos guiños que la obra tenía sobre la imagen de la Unidad Popular o sobre Allende, por medio de metáforas, resultan ser un tanto evidentes transformando la obra en un homenaje al presidente caído, quien era representado por el capitán de barco que da una arenga a sus marineros antes de la lucha; dicho discurso se asemejaba al último pronunciado por Allende. Castro señala frente a esto: “seguimos haciendo teatro político después del golpe, lo que es una locura e hicimos la obra inconsciente de lo que podía llegar a ser el fascismo en sus profundidades reales”. Otra metáfora empleada en la obra era la imagen del “camión de Raúl”, el que quedaba averiado en una cuesta y al que llegan personas a ayudar.

Como todos tiraban el camión hacia distintas partes, éste cae a un barranco y se destruye. Lo anterior como un acto simbólico del gobierno de la Unidad Popular y sus disputas internas, así mismo la utilización de un camión, siendo éste uno de los emblemas del fracaso, debido al paro de camioneros generado en 1972.

Sobre este montaje Castro comenta enfáticamente lo siguiente: “Empezamos a dar la pieza y la gente comentaba boca-oreja para que la fueran a ver diciendo: Anda a ver esta pieza que no dura esta semana”. Y así fue -lo anterior se cumplió- ya que en el mes de noviembre es censurada por los militares. Óscar Castro y su hermana Marieta son enviados a prisión por alojar a un mirista buscado por los servicios de inteligencia, siendo recluidos en los campos de concentración de Ritoque y Puchuncavi. En una visita, su madre la señora Julieta Ramírez, junto a su cuñado (miembro de Aleph) John Mcleod, son ingresados y detenidos en la prisión; se les vio por última vez el 23 de diciembre de 1974 en Villa Grimaldi.

Antes de este terrible episodio, Castro conoce a Downey por medio de una amiga en común, la artista Irene Domínguez, y entablan a partir de ese momento una larga amistad. Para “In the Beginning” Aleph presentará fragmentos de “Al principio existía la vida” siendo seleccionadas escenas que apuntaban a criticar la condición de los medios de comunicación de masas, la clase aristocrática chilena, así como la situación política que vivía el país.

“In the beginning” fue finalizada y post producida en Estados Unidos en el año 1976 por Downey en la Electronic Arts Intermix Inc., una entidad fundada en 1971 por Howard Wise y que hasta el día de hoy brinda apoyo para la edición, distribución y conservación de obras mediales. Electronics Arts Intermix se ha convertido con el tiempo en un espacio de construcción visual para muchos artistas de renombre mundial entre ellos: Joan Jonas, Marina Abramovich, Martha Rosler, Joseph Beuys, Nam June Paik, etc. Para “In the Beginning” Juan Downey recibe también el apoyo de

fondos públicos del Council on the Arts del Estado de Nueva York, The National Endowment for the Arts, así como de fondos privados de la fundación Rockefeller que, paradójicamente, sirvieron para denunciar las atrocidades producidas por organismos de inteligencia en Chile.

Desde su llegada a Estados Unidos en 1965, Juan Downey comenzará -no sin dificultades técnicas generadas principalmente por falta de equipamiento- a realizar experimentaciones audiovisuales con grupos de performance. Al año siguiente, formará con Douglas Davis y otros artistas de la escena neoyorkina underground el grupo de performance y danza denominado “The New Group”. Esta agrupación basaba sus postulados en revitalizar los influjos históricos del Dadá y de Fluxus. Durante tres años “The New Group” realizará diversas performances que llevarán a Downey a consagrarse como un especialista en la filiación entre experimentación audiovisual y cuerpo en movimiento. Para 1968 Downey realizará individualmente obras donde la comunicación y sus expansiones por medio del tratamiento del cuerpo y la cámara se vuelven más complejos, obras como: “Invisible Energy Dictates a Dance Concert” (1969/1970), “Three ways of communications by Light” (1972) y “Plato Now” (1972).

Por esos años en nuestro país había realizado experimentaciones con película de cine que después traspasó a video. La obra realizada en 1971 llamada “Chile”, consistía en una secuencia en movimiento de los murales intervenidos por la brigada Ramona Parra, mientras se escucha de fondo por boca del propio Downey el famoso discurso de Salvador Allende antes de morir en la sede de gobierno.

Durante los años 1973 y 1974 Downey se encontrará realizando diversos

viajes por Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica, en la realización de su proyecto denominado “Video Trans Américas”, para el cual en Chile desarrollará la obra “La Frontera” (1974). En dicha pieza Downey capturará con su lente escenas de la región de la Araucanía con indígenas de la zona (imágenes de tejedoras y labradores de la tierra) las que, a su vez, son integradas con el discurso de Neruda en la Universidad de Columbia en el año 1971, que se basó en los atropellos a los derechos humanos realizados en el gobierno de Videla en Argentina en los años 40. Es en este viaje donde Downey, ya informado de los trabajos de Avant Garde realizados por Aleph, invita a Castro a participar de una obra que fusionará el trabajo teatral con la video experimentación.

En “In the beginning” los actores del teatro Aleph sacan a escena las vivencias de lo cotidiano, un teatro sumamente inteligente y preparado que ahora es llevado por Downey al video. La obra tomó un año de preparación en una sede perteneciente al Centro de Estudios Judaicos de la Universidad de Chile en la calle Miguel Claro en Santiago. En “In the Beginning” se abordan primero las dinámicas comunicacionales entre una dueña de casa de clase alta y su empleada doméstica, para presentar después “Adivina buen adivinador” (una parodia de un programa concurso de TV), luego “¿Es usted un buen amigo?” (Una chica recostada en una alfombra realizado preguntas absurdas), para finalizar con “Llega el profeta” (Los sermones de un judas traicionero). Carla Machiavello en su texto “Risa en un espejo: los videos de Juan Downey” señala: “La diferencia de un Chile de clases altas de modales exagerados, que sigue gozando de su prestigio y perpetúa las diferencias sociales (reflejado en la frase que la señora

dice a su empleada: “Florinda me pone nerviosa, sálgase del espejo) con un Chile marcado por las contradicciones de la imposición de las teorías de Milton Friedman y la vigilancia de cualquier forma de pensamiento”.

La casa donde fue grabada la performance es la del propio Juan Downey, la misma casa que servirá de locación para otra performance realizada 13 años después: “The Motherland” (1987), donde Downey utilizará similares arquetipos a los empleados en “In the beginning”: La crítica a la iglesia, la clase aristocrática favorecida por el régimen y los medios de comunicación representados por una transmisión de TV de Augusto Pinochet y su mujer Lucía Hiriart en una eucaristía. A diferencia de “In the Beginning”, “Motherland” es una performance realizada por sólo tres personajes: La Madrepatria, el profeta y un ganso. Este último simboliza al propio Downey, su nacimiento, infancia y juventud en la casa donde vivió durante 21 años. Raymond Bellour señala: “...La única forma en que puede contar su vida es volviendo a la fábula, al mito (Cristo-ángel) y proceder por comparación, por montaje”.

La pieza es realizada ad- portas de las votaciones que se realizarán en Chile al año siguiente para escoger entre el cambio de régimen o su continuidad. Durante el mismo año de 1987 Juan Downey realiza en World Wide Video Festival-Kijkhaus en la Haya, la video instalación denominada “About Cages” en la que el artista sitúa un video monocal en el centro de una jaula con pájaros en su interior, junto a dos altavoces externos. La imagen de la jaula y el pájaro ya había sido utilizada por Downey en “In the beginning”, mientras el profeta dice: “Ellos no pueden conciliar el sueño si no han hecho algún mal”. La imagen de

la jaula en dictadura resultó ser una estrategia riesgosa y sumamente provocadora para poner en escena. El artista Guillermo Nuñez un año después de la detención de Castro realiza una instalación en el Instituto Chileno Francés de Cultura donde puso una serie de jaulas con objetos en su interior. En una de ellas Nuñez puso una corbata tricolor invertida emulando una horca y en otra la jaula abierta donde el espectador podía poner su propia cabeza. La exposición alcanza a durar 4 horas, ya que al otro día es clausurada y Nuñez detenido y torturado en los centros de Villa Grimaldi, Puchuncaví y Cuatro Álamos durante cuatro meses. Luego de la prisión su destino, al igual que el del actor, fue la ciudad de París.

Las tres escenas que aparecen en "In the beginning" serán el motivo para evidenciar la estructura social de un Chile abatido. Por ejemplo en "Llega el profeta" el actor Alex Zisis recita mientras sus verdugos danzan y cantan a su alrededor lo siguiente: "No saben lo que hacen, nada nuevo bajo el sol, matan porque no saben vivir, no saben que es su propia conciencia la que matan, ciegos, cuántos siglos hacen que recitan el mismo acto". Todo esto mientras que casualmente el estruendo de un avión que cruza en medio de la grabación se escucha de fondo. Downey realiza al final del video un enfático llamado: "Este programa ha sido basado en un acto creado y desarrollado por el "Aleph" en Santiago de Chile. Como resultado de ello todos los actores han sido prisioneros por las reglas de la Junta Militar. Escriba a: General Pinochet, Santiago, Chile, demandando libertad para todos los artistas e intelectuales".

Durante 1974 y 1976 Óscar Castro se encuentra en prisión. En dicha estancia realiza una serie de obras de teatro al interior de las cárceles a las que era remitido. Por medio de la improvisación y la ironía reubicará el contexto de la vida cotidiana a la realidad apremiante y difícil de encierro. Castro utilizará diversos medios para recrear escenarios de libertad o recreaciones de personajes que demuestran diversos tipos humanos (arribistas, codiciosos, envidiosos, etc.). La obra más conocida de Castro en este período será "Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta". Peñafleta era la historia de un periodista cegado por el arribismo y que hacía creer a una amiga que tenía ciertas pertenencias y que en realidad no tenía. Luego Castro hace la segunda parte

"Casimiro Peñafleta preso político". En la secuela Castro expondrá al personaje arribista a la situación del presidio, irónicamente contando la tragedia de estar preso sin tener motivos. El gesto de Castro de realizar teatro en los campos de detención era sumamente lúcido respecto a la condición de los mismos presos y la asimilación de estos con la pieza fue tal que al propio Castro le decían Peñafleta. Una vez en libertad Óscar Castro se exilia en París y vuelve a rehacer el teatro Aleph en el cual ha trabajado, ininterrumpidamente, hasta el día de hoy.

"In the beginning" es una obra clave para la historia del arte en Chile. Como visionariamente lo manifiesta su nombre, es el principio de las experimentaciones que cruzan el video con la performance. Desde la óptica de un artista visual que toma el recurso video para operar con un joven grupo de teatro. "In The Beginning" será también el principio para una de las épocas más oscuras de la cultura chilena, un momento cargado de resistencia y dolor, y en el cual dos umbrales realizan una confluencia creativa que marcará tanto sus vidas como el leguaje del arte para los años venideros.

Notas

1. Juan Downey: Santiago 1944 - Nueva York 1993.
2. El Teatro Aleph fue conformado por Marieta Castro, Ana María Vallejo, Carola Vallejo, Óscar Castro, Luis Alfredo Cifuentes, Juan Enrique Droguett, Shlomit Baytman, John McLeod y Fernando Cordero.
3. La obra fue estrenada a tablero vuelto el 14 de Octubre de 1974 en la sala Ángel en Santiago de Chile, de propiedad de la actriz Ana González.
4. Óscar Castro en una entrevista publicada en el texto de Grinor Rojo, Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983, lo comenta de la siguiente manera: "Lo que si preparamos bien fue el estreno. Con invitaciones a casi todas las embajadas y asistencia de los agregados culturales. El de Francia nos ayudó mucho, convenció a varios agregados de otras embajadas, incluso los llamaba por teléfono para recordarles. Pasamos el estreno y comenzó a correrse la bola, una persona le decía a otra que fuera, el teatro empieza a llenarse". Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983, Madrid-España, Ed.: Michay, 1985.
5. Castro, Óscar. "Pasiones y avatares en el alma de ALEPH" Entrevista realizada por María de la Luz Hurtado en Apuntes de teatro, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago-Chile, 1988. Disponible en www.memoriachilena.cl
6. El nombre verdadero de Ángel Parra es Luis Ángel Cereceda Parra.
7. Frente a esto dice la actriz Shlomit Baytman que para la preparación de "Al principio existía la vida" debieron estudiar con pro-

fesores de Taichi, vocalización y expresión corporal, además de diversos músicos de cámara que eran parte de la fundación Beethoven.

8. Entrevista realizada a Óscar Castro en Febrero del 2009 por el autor.

9. Si bien la obra se establecía al límite de lo permitido, no tuvo impedimentos para que estuviera en cartelera, de hecho pudo presentarse en la Universidad de la ciudad de Concepción en una gira itinerante.

10. Óscar Castro en el Documental "Un diplomate français à Santiago" de Patricio Paniagua, Le Films du Tamarin.

11. ...Así fue, un día domingo, después de una función, tipo nueve y media de la noche llegaron a mi casa. Me echaron arriba de una camioneta. Me venían a buscar específicamente. "¿Señor Óscar Castro?" "¿Sí?" "Acompáñenos". A cargo de ellos venía el Guatón Romo. En persona. El culto Romo, el encargado de cultura de la DINA [Departamento de Inteligencia Nacional, la policía política, reemplazado posteriormente por la CNI, Central Nacional de Información, ese torturador venía al mando de los muchachos. No se llevaron nada. Ni un documento. "Vamos", me dijeron, "por diez minutos". "Hay un problema que usted tiene que verificar. Luego lo venimos a dejar nosotros mismos. No se preocupe." Me llevan a mi antigua casa, donde vive mi hermana con su compañero, Juan McLeod, también actor del Aleph". Grinor Rojo, Op. Cit.

12. Nancho Aguiló miembro del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario). En una entrevista Castro dirá: "Yo no pertenecía a ningún partido, pero tenía amigos que militaban". En una ocasión, al borde del toque de queda, golpeó su puerta Nancho Aguiló, jefe del Frente de Trabajadores Revolucionarios del MIR. Estaba con su mujer y su hija. "Yo sabía que si no lo dejaba dormir en mi casa, lo mataban". Valencia, Antonio, Entrevista a Óscar Castro "Todo sobre su madre" [en línea] La Nación Domingo. 27 de noviembre de 2005. http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20051126/pags/20051126191807.html [consulta 12 de Enero 2009].

13. Óscar Castro señalará en la misma entrevista: "Mi madre fue asesinada y desaparecida nada más que por cumplir su rol de mamá: visitar a un hijo en la cárcel". La Nación Domingo Op.cit.

14. Es importante destacar que la propia Fundación Rockefeller censuró una obra de Juan Downey en 1975 Mapa de Chile con una anaconda viva encima en el Center for Inter American Relations de Nueva York.

15. Cabe mencionar que ya en dichos años en Chile era muy popular en televisión chilena el programa de concursos y variedades "Sábados Gigantes" que comenzó sus transmisiones en Agosto de 1962.

16. Machiavello, Carla. "Risa en un espejo: los videos de Juan Downey" en catálogo Efecto Downey, Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina, 2006.

17. 1987 fue el año de la visita del Papa a Chile, escenas de esta visita son empleadas en la segunda parte de este video "The return of the Motherland" (1989).

18. Bellour, Raymond: Eye for I. Video Self-portraits, op.cit., p29 en catálogo "Con energía más allá de estos muros" IVAM, Valencia, España, 1998.

19. Las elecciones de 1988 entre la opción Si (voto aprobativo para el régimen de Pinochet) y la opción No (voto reprobativo) fueron acompañadas de una campaña publicitaria sin precedentes en Chile. Cada comando tenía alrededor de 15 minutos para poder exponer una publicidad referida a su bando, en la que el No tuvo una aprobación masiva debido al gran trabajo realizado por publicistas y audiovisualistas de izquierda que no tenían cabida en las parrillas programáticas del oficialismo de Pinochet. En dicho espacio, denominado "La franja del No" el propio Juan Downey tuvo una participación relevante con la obra "No" (1988).

20. Constituido el grupo Aleph en París, otro grupo de ex miembros del elenco original que se quedaron en Chile Aleph, ellos estrenan en 1979 la obra "Mijita Rica" que el Ministerio del Interior del Gobierno Militar censuró el 15 de mayo de ese año.

In 1974 the Chilean artist Juan Downey developed, in conjunction with the experimental theater group Aleph , the video entitled In the beginning. The piece, created in Chile during the military dictatorship of Augusto Pinochet, emerged as Downey's personal record of the theater piece that Aleph produced, entitled "Al principio existía la vida" (In the beginning, there was life) (1974).

The Aleph theater group was formed by a collective of students from Santiago's Instituto Nacional and Liceo 1 de Niñas in the late 1960s. After its members entered their university years, the group, under the direction of Oscar Castro, began to use improvisation as one of its essential tools, creating and performing works that took a humorous approach to the social and political situation of the country at the time. During its early years, Aleph staged two works that would come to be emblematic pieces in the annals of Chilean theater: Se sirve Usted un cóctel Molotov (May I offer you a Molotov cocktail?), in 1969, and Viva in-mundo de Fanta-Cia (Viva the un-clean world of Fanta-CIA), in 1970.

Thanks to the initiative of the French diplomat Roland Husson, of the Franco-Chilean Cultural Institute, two months before the debut of Al principio existía la vida, Castro worked with the writer Enrique Lihn to create a piece that would serve as an homage to the 30th anniversary of the liberation of Paris, with two stagings: The Toad, by Max Jacob, and Liberty by Paul Éluard. With this obvious anti-dictatorship precedent, Aleph finished off the year with the premiere of "Al principio existía la vida". This theater piece

would follow a structure similar to that of the earlier pieces, although considering the political and social context of Chile, this work infiltrated political codes in a much more direct way, to the point that it can be considered the first controversial theater piece to be staged and performed during the dictatorship. Regarding this work, Oscar Castro says, "...we did Al principio existía la vida with excerpts from the Bible, with excerpts from The Little Prince, Don Quixote, classical, texts of which the most marvelous things have been said, works that were timeless. That was what we thought, at least, but the military disagreed." Al principio existía la vida was a risky undertaking, as proven by the experience of the well-known Chilean musician Ángel Parra, who staged the music for the piece under the pseudonym Luis Cereceda out of fear that he would be sent back to prison after already having been released once from the detention center at Chacabuco.

Castro himself has acknowledged that the work's various metaphorical allusions to the image of the Unidad Popular (Popular Unity) party and Salvador Allende were quite evident and ultimately transformed the piece into a tribute to the fallen president, represented by the captain of a ship who issues an impassioned speech to his sailors before they are to go out into battle, which was similar to the final speech that Allende delivered. Regarding this, Castro points out the following: "We continued doing political theater after the coup, which was madness, and we created this piece not realizing the true depths to which fascism would reach." Another metaphor used in the piece is the image of "Raúl's truck," which breaks down on a hillside. A number of people come by to help, but each person pulls the vehicle in a different direction, sending it into a ditch and destroying it completely. While the disaster scene as a whole symbolized the Unidad Popular administration and its internal disputes, the use of the truck became the visible emblem of failure, in a reference to the 1972 truck drivers' strike.

Castro speaks quite emphatically about this production: "We started to perform the piece and news got around by word-of-mouth, people went around saying, 'go see this show, it's not going to last more than a week,'" which is exactly what happened. In the month of november the show was censored by the military, and Oscar

Castro and his sister Marieta were sent to prison for offering shelter to a member of the MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria, Movement of the Revolutionary Left) sought by the intelligence services. They were held in the concentration camps at Ritoque and Puchuncaví. During a visit, Julieta Ramírez, his mother, and John McLeod, his brother-in-law (who was also member of Aleph), were taken into the prison and held there. They were last seen on December 23, 1974 at Villa Grimaldi.

Before this deplorable episode, Castro had met Downey through a common friend, the artist Irene Domínguez, which marked the beginning of a lasting friendship. For In the Beginning, Aleph contributed scenes from Al principio existía la vida that suggested a critical attitude toward the mass media, the Chilean aristocratic class, and the general political situation in Chile at the time.

Downey finished In the Beginning and put it through post-production in the United States in 1976, at Electronic Arts Intermix Inc., an entity founded in 1971 by Howard Wise that continues to offer support for the editing, distribution, and preservation of media works. Over time, Electronic Arts Intermix has become a space for visual construction used by a number of internationally-renowned artists, including Joan Jonas, Marina Abramovich, Martha Rosler, Joseph Beuys, and Nam June Paik. For In the Beginning, Juan Downey also received the support of public funds such as the New York State Council on the Arts and the National Endowment for the Arts, as well as the private funds of the Rockefeller Foundation, which was rather paradoxical, given that his work served to denounce the atrocities committed by Chilean intelligence organizations.

Soon after he arrived in the United States in 1965, Juan Downey began to carry out audiovisual experiments with performance groups, though they did not lack for technical difficulties, mainly due to equipment malfunctions. The following year he and Douglas Davis, along with other artists in the New York underground scene, created The New Group, a performance and dance group aimed at reviving the historical impact of Dada and Fluxus. For three years The New Group produced a number of performances, thanks to which Downey made a name for himself as an expert at bridging audiovisual experimentation and body movement. By 1968,

Downey had created works of his own in which communication and its expansion through the treatment of body and camera became more complex, such as *Invisible Energy Dictates a Dance Concert*, (1969/1970), *Three Ways of Communications by Light* (1972) and *Plato Now* (1972). During those same years in Chile, he experimented with film that he later transferred to video. Chile, which he created in 1971, consisted of a traveling shot that focused on walls painted by the Ramona Parra Brigade, while in the background Downey's voice could be heard reciting the speech that Salvador Allende gave before he died in his government's headquarters.

For Downey, the years of 1973 and 1974 were occupied by extensive trips through North, Central and South America for his project *Video Trans Americas*. During his stop in Chile in 1974, he developed a piece entitled *La frontera* (The border), for which he pointed his camera at scenes from the region of Araucanía—images of local indigenous men and women, weavers and farm workers, to which he incorporated the speech that Pablo Neruda delivered at Columbia University in 1971, focusing on the human rights abuses committed by the Videla government in Argentina in the 1940s. It was on this trip that Downey became aware of the Aleph theater group's avant-garde work and invited Castro to participate in a piece that fused theater work with video experimentation.

In "In the Beginning", the Aleph actors bring everyday experiences to the stage in what is a highly intelligent, thoughtful theater piece that Downey brought to video. The piece, which required a year of preparation, was put together at a space belonging to the Center for Judaic Studies of the University of Chile, on Calle Miguel Claro, in Santiago. In the Beginning first takes a look at the communicational dynamic between an upper-class wife and her domestic employee, and then goes on to introduce "Adivina buen adivinador" (Guess, good guesser, a parody of a TV contest show), "¿Es usted un buen amigo?" (Are you a good friend?) which involved a girl lying down on a rug and asking absurd questions, and finally finished with "Llega el profeta" (The prophet has arrived), which featured the sermons of a disloyal Judas. In her essay "Risa en un espejo: los videos de Juan Downey," (Laughter in a mirror: the videos of Juan Downey), Carla Machiavello observes "the difference between a

Chile of the upper classes and its exaggerated manners that continues to revel in its prestige and perpetuate social differences (as reflected in the housewife's comment to her maid: 'Florinda, you are making me nervous, get out of the mirror'), and another Chile affected by the contradictions brought about by the imposition of Milton Friedman's theories and the vigilance of any form of thinking."

The performance was recorded in Juan Downey's house, the same one that, thirteen years later, would serve as the location for another performance, *The Motherland* (1987), in which Downey used archetypes similar to those used in *In the Beginning*: criticism of the church, the aristocratic class favored by the regime, and the communications media represented by television footage of Augusto Pinochet and his wife Lucía Hiriart receiving Eucharist. Unlike *In the Beginning*, *The Motherland* is a performance that involves only three characters: the motherland, the prophet, and a goose. The goose symbolizes Downey, his birth, childhood and youth in the house that was his home for 21 years. Raymond Bellour points out that "...The only way he can recount his life is to return to the fable, the myth (the Christ-angel), and to proceed by comparison, by montage." The piece was carried out ad-portas from the elections held the following year in Chile, which would decide whether the dictatorship would remain in place or be replaced. During that same year, 1987, at the World Wide Video Festival-Kihkhaus, in The Hague, Juan Downey presented the video installation "About Cages", in which the artist placed a mono-channel video in the center of a cage with birds, next to two external loudspeakers. Downey had already made use of the image of the cage and the bird in *In the Beginning*, with the prophet who said: "They cannot fall asleep if they haven't done something evil." The image of the cage shown during the dictatorship turned out to be a risky and overwhelmingly provocative strategy to stage.

One year after Castro's detention, the artist Guillermo Núñez created an installation for the Franco-Chilean Cultural Institute in which he placed a number of objects inside a series of cages. In one of those cages, Núñez placed an inverted tricolor tie designed to look like a noose and in another, the door to the cage was left open so that the viewer might

place his or her head inside. The exhibition only lasted four hours: the following day it was shut down and Núñez detained and tortured at the centers in Villa Grimaldi, Puchuncavi and Cuatro Álamos for four months. After his time in prison, just like Oscar Castro, his destination was the city of Paris.

The three scenes that appear in *In the Beginning* were the motifs that were intended to reveal the social structure of a defeated Chile. In "Llega el profeta," (The prophet arrives), the actor Alex Zisis recites the following words as his executioners dance and sing around him: "They know not what they do, it is nothing new under the sun, they kill because they do not know how to live, they don't know that it is their own conscience they are killing, they are blind, for how many centuries have they been reading from the same act of the same play?" As all of this plays itself out, the thunderous sound of a plane slicing through the recording can be heard in the background. At the end of the video Downey issues an emphatic exhortation: "This program has been based on an act created and developed by the Aleph group in Santiago, Chile. As a result, all the actors involved have been imprisoned by the rules of the Military Junta. Write to: General Pinochet, Santiago, Chile, demanding freedom for all artists and intellectuals."

Oscar Castro was imprisoned from 1974 to 1976, during which time he carried out a series of theater pieces in the prisons to which he was sent. Through improvisation and irony he would adapt the context of daily life to the urgent, difficult reality of life behind bars, using various different media to recreate scenes of freedom or recreations of characters that exemplified different types of human beings: social climbers, greedy people, envious people, etc. Castro's best-known piece from this period would be *Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta* (The life, passion and death of Casimiro Peñafleta), the story of a journalist blinded by his social-climbing urges, who leads a certain lady friend to believe that he possesses certain things that, in fact, he does not possess. After this piece, Castro made the second part, entitled *Casimiro Peñafleta preso político* (Casimiro Peñafleta, political prisoner). In this sequel, Castro places his social climber in prison, using irony to tell the tragic story of being imprisoned for no reason. Castro's gesture of creating theater in concentration camps was incredibly

lucid with regard to the situation of the prisoners, and their assimilation of the piece was such that they actually began calling Castro by the name Peñafleta. Once he was released, Oscar Castro went into exile in Paris, and came back to revive the Aleph theater group in which he has continued to work, without interruption, to the present day.

In the beginning is a key piece for the history of art in Chile. As its name manifests in such a visionary way, it marked the beginning of the experimentations that brought video and performance together, from the lens of a visual artist who used the mechanism of video to work with a young theater group. In the Beginning would also mark the beginning of one of the darkest periods of Chilean culture, a moment that was weighed down with resistance and pain, in which two thresholds would come together in a creative confluence that would mark lives as well as the language of art for the years to come.

Notes

1. Juan Downey: Santiago 1944-New York 1993
2. The Teatro Aleph was comprised of the following members: Marieta Castro, Ana María Vallejo, Carola Vallejo, Óscar Castro, Luis Alfredo Cifuentes, Juan Enrique Droguett, Shlomit Baytelman, John McLeod and Fernando Cordero.
3. This piece was debuted to massive success on October 14, 1974 at the Sala Ángel in Santiago Chile, owned by the actress Ana González
4. Oscar Castro talked about this in an interview published in Grinor Rojo's *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*: "What we did prepare quite carefully was the premiere. With invitations to almost all the embassies and assistance from the cultural attaches. The cultural attaché from France helped us a great deal, convinced a number of other attachés from other embassies, even calling them on the phone to remind them to come. We performed the premiere and a snowball effect occurred: one person would tell someone else to go, and so on, and the theater began to fill up." *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Madrid, Spain: Michay, 1985.
5. Castro, Oscar. "Pasiones y avatares en el alma de ALEPH," (Passions and avatars in the soul of ALEPH), interview conducted by María de la Luz Hurtado in *Apuntes de Teatro* (Theater Notes), of the drama school of Chile's Catholic University, the Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 1988. Available at www.memoriachilena.cl
6. Angel Parra's real name is Luis Angel Cereceda Parra.
7. Regarding this matter, the actress Shlomit Baytelman said that for the preparation of *Al principio existía la vida*, the group studied with professors of Tai-Chi, vocalization and corporal expression, in addition to a number of chamber musicians from the Fundación Beethoven.
8. Interview between the author and Oscar Castro, conducted in February 2009.

9. While this piece teetered on the edge of what was allowed at the time, the group was not stopped from performing in front of audiences. In fact, they were even able to take the piece on tour and perform it at the university in the Chilean city of Concepción.

10. Oscar Castro, in the documentary *Un diplomate français à Santiago*, by Patricio Paniagua, Les Films du Tamarin.

11. "...that was how it happened: one Sunday, following a performance, around nine-thirty at night, they showed up at my house, and threw me onto the roof of a van. They had come for me, specifically. 'Mr. Oscar Castro?' 'Yes.' 'Come with us.' With them, in charge, was Guatón Romo. In person. The well-educated Romo, head of culture for the DINA [Departamento de Inteligencia Nacional, Department of National Intelligence], the political police that was later replaced by the CNI [Centro Nacional de Información, National Information Center], that torturer was in charge of those guys. They didn't take anything. Not one single document. 'Come,' they said to me. 'It'll take ten minutes.' 'There is a problem that you need to clear up. We'll bring you back here ourselves. Don't worry.' They brought me to my old house, where my sister was living with her partner Juan McLeod, also an Aleph actor." Grinor Rojo, Op. Cit.

12. Nancho Aguiló, member of the MIR (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria, Movement of the Revolutionary Left). In an interview Castro remarked: "I had no party affiliation, but I had friends who were actively involved." On one occasion, just before the evening curfew, Nancho Aguiló, the head of the Revolutionary Workers' Front of the MIR, knocked on his door in the company of his wife and daughter. "I know that if I didn't let him spend the night at my house, they would kill him." Valencia, Antonio. Interview with Oscar Castro "Todo sobre su madre" (All about his mother), online. *La Nación Domingo*, November 27, 2005. http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20051126/pags/20051126191807.html (consulted on January 12, 2009)
13. In the same interview, Oscar Castro notes that, "My mother was murdered and disappeared for nothing more than fulfilling her role as a mother: visiting her son in jail." *La Nación domingo*, Op. Cit.
14. It is important to note that in 1975 the Rockefeller Foundation censored a work by Juan Downey that was to be displayed at the Center for Inter American Relations in New York, *Mapa de Chile* (Map of Chile), which featured a live anaconda snake slithering over a map of Chile.
15. It is worth mentioning that during these years the variety program "Sábado Gigante" which began broadcasting in August 1962, and included contests in its programming, was very popular on Chilean television.
16. Machiavello, Carla. "Risa en un espejo: los videos de Juan Downey," in the catalogue *Efecto Downey* (Downey Effect), Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina, 2006.
17. 1987 was the year the Pope visited Chile, and scenes from this visit are used in the second part of the video *The Return of the Motherland* (1989).
18. Bellour, Raymond, "Eye for I. Video Self-portraits," Op. Cit, p. 29 in the catalogue *Con*

energía más allá de estos muros. IVAM: Valencia, Spain, 1998.

19. The 1988 elections between the 'SI' option (which expressed approval of the Pinochet regime) and the NO option (which expressed the opposite) brought with them an unprecedented advertising campaign in Chile. Each side had around 15 minutes to present a television commercial that represented its platform. In these elections, the NO received overwhelming support thanks in large part to the tremendous efforts of left-leaning advertising and audiovisual professionals who had no place within the programming lineup of Pinochet's supporters. For this left-wing television space, called 'la franja del NO' (The NO segment), Juan Downey himself participated significantly with his piece entitled "No."

20. With the Aleph group in Paris firmly established, another group of former members of the original theater group who remained in Chile premiered the piece *Mijita rica* (Sweet little girl) in 1979, which the Interior Ministry of the Military Government censured on May 15th of that same year.

CRÉDITOS CREDITS

Curatoría

Curator

Isabel García Pérez de Arce

Investigación

Research

Nicolás Raveau
Sebastián Vidal

Edición de textos para el catálogo

Text editing for the catalogue

Descripción de videos y espacios de exhibición
[Description of Videos and Exhibition Spaces](#)
Nicolás Raveau

Traducción Español-Portugués

Spanish-Portuguese video translation

Soledad Feliú

Traducción Español-Inglés

Spanish-English catalogue text translation

Kristina Cordero

Montaje y subtítulos

Montage and subtitles

María Teresa Viera-Gallo

Transcripciones de videos

Spanish-English catalogue text translation

Milencka Vidal
Marjorie Marcelain
Viviana García

Diseño del catálogo

Design of catalogue

BaseDesign

Agradecimientos

Acknowledgments

Carlos Leppe, Juan Enrique Forch, Lotty Rosenfeld, The Juan Downey Foundation, Gaspar Galaz, Augusto Góngora, Carlos Flores Delpino, Magaly Meneses, Andrea Lihn, Francisco Vargas, C.A.D.A., Shlomit Baytelman, Oscar Castro.

Impresión

Quebecor

ISBN

978-956-8529-14-7

