

"Memoria Visual de una Nación: la identidad revisitada"

Carmen Gloria Godoy R.¹

"Mi propósito con esta obra es que nuestro país entre en el mundo moderno sin perder su identidad y su propia mirada. Que también escuchemos en medio de las voces internacionales, a las voces más silenciosas de nuestras tradiciones, de nuestros mitos y leyendas y de la idiosincrasia de nuestro pueblo".

Mario Toral, 1996.²

Introducción

En este trabajo, se propone una reflexión basada en una de las lecturas posibles de la obra denominada *Memoria Visual de una Nación*, inaugurada en su primera fase en 1996, y que se encuentra ubicada en la estación de Metro Universidad de Chile en la ciudad de Santiago. Si bien evidentemente no se trata de una producción de carácter literario, la obra es posible de ser leída como un texto, que recompone un relato de la identidad chilena a partir de imágenes de determinados hechos históricos, geografía y personajes (presidentes y poetas) que recorrerían el trayecto de la nación, desde sus orígenes hasta el presente, desde el pasado prehispánico, pasando por la violencia de la conquista, la constitución del Estado republicano, hasta la máxima expresión de la modernidad urbana que representaría el espacio en el que está inserta: el metro.

La obra, se corresponde con la producción muralística –característica de un período de la historia latinoamericana, especialmente del México posrevolucionario- con dimensiones monumentales (1.200 mts.2) que ocupan gran parte del sector de los andenes de la estación ya señalada del ferrocarril urbano. Está compuesta por seis paneles, los que se denominan:

- La Conquista
- Antiguos pobladores
- El Encuentro
- Los Conflictos
- Tributo a nuestro océano
- Homenaje a la poesía.

¹ Profesora Escuela de Antropología-Escuela de Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Magister en Estudios de Género y Cultura, Universidad de Chile. Doctoranda en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. E-mail: cggodoy82@hotmail.com

² Palabras dichas por el autor al inaugurar la obra. Fuente: <<http://www.cultura.metro.santiago.cl>> Lamentablemente esta página ya no se encuentra disponible, porque el sitio web de Metro Santiago, fue modificado.

Los tres primeros corresponden a El Pasado, precisamente la fase del proyecto inaugurada en 1996, y ubicada en el plano oriente de la estación. Mientras que en el sector poniente, Los Conflictos, Tributo a nuestro Océano y Homenaje a la poesía corresponden a El Presente, fase inaugurada en junio de 1999.

Nuestra intención es realizar un ejercicio de lectura de este relato situándolo a partir del contexto en el que emerge, es decir, como una propuesta surgida de los primeros años de la postdictadura, acerca de cómo comprender y sobre todo, representar la identidad nacional, suponiendo la integración de elementos no considerados en las definiciones de carácter tradicionalista que omite la historia indígena y sobrevalora el componente hispano, sólo por mencionar una de sus características. Nos referimos a definiciones sobre la identidad de carácter más bien conservador y esencialista, y fuertemente vinculadas a una historiografía tradicional, pero también a aquella que acentúa el proyecto de la modernidad ilustrada.

De igual manera, es relevante el lugar de su emplazamiento en términos materiales y simbólicos. La obra se inscribe en un proyecto más amplio denominado “Metro Arte”, con el cual se pretende “acercar” el arte al “ciudadano” común que hace uso de este servicio de transporte urbano. Es decir, podríamos hablar de una doble experiencia estética, en tanto se trata de la recepción de distintas producciones artísticas (sobre distintas temáticas) emplazadas en un cierto número de estaciones, sobre todo en el sector de andenes. Y por otra, en el caso a analizar, de la confluencia entre arte y política, articulándose ya no desde una historia oficial, escrita e inscrita en un documento, sino convertida en monumento desde su pretensión de constituirse como memoria.

De esta forma, la obra nos confronta no sólo a la acción creadora de su autor, sino a las diversas formas desde las cuales los discursos acerca del “nosotros” (formas ya conocidas) adoptan en el tiempo, según el contexto socio-histórico en el que se ubican. Luego de la escisión profunda que significó en la convivencia social del país el proyecto excluyente del régimen militar³, los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia que elaboran un discurso de la “unidad en la diversidad” de partidos políticos, formularían su propio proyecto de nación, que dice sostenerse en una discursividad y una práctica del respeto a las diferencias, de la creatividad y de la cultura. La obra de Toral, queda inscrita en este proyecto, “suspendida” en los muros de la estación que hace referencia al núcleo de la identidad del Chile de la modernidad: la Universidad de Chile, el Chile de Andrés Bello, el de la educación, la política y la movilidad social. El imaginario de la nación chilena, ó, la “*comunidad imaginada*” de Chile (Anderson, 1993)⁴.

³ García Canclini establece una interesante relación entre poder y cultura en el contexto latinoamericano cuando que señala que fueron las últimas dictaduras en la región las que “*acompañaron la restauración del orden social intensificando la celebración de los acontecimientos y símbolos que los representan: la conmemoración del pasado “legítimo”, el que corresponde a la “esencia nacional”, a la moral, la religión y la familia, pasa a ser la actividad cultural preponderante. Participar en la vida social es cumplir con un sistema de prácticas ritualizadas que dejan fuera “lo extranjero”, lo que desafía el orden consagrado o promueve el escepticismo*”. (García,1990:156)

⁴ Benedict Anderson define la nación como “*una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de la comunión*”. (Anderson,1993:80)

MEMORIA Y NACIÓN

Diversos autores han estudiado el tema de la memoria relacionándolo con problemáticas de índole social y cultural. Cabe señalar, como plantea Joel Candau, que la memoria es fundamental para la existencia individual, sin ella el sujeto se hunde, vive únicamente en el instante, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su identidad se desvanece. No produce más que un pensamiento sin duración, sin el recuerdo de su génesis, que es la condición necesaria de la conciencia y de la conciencia de sí (Candau, 2001) En este sentido, Jacques Le Goff plantea que siendo la memoria una capacidad humana que permite la conservación de ciertas informaciones, sostenida por una serie de funciones psíquicas, es su dimensión colectiva la que tiene vital importancia en el desarrollo de las luchas sociales. Precisamente, dice Le Goff, la apropiación tanto de la memoria como del olvido (su otra faz) se vincula al tema del poder y la dominación, ya sea en sus manifestaciones de clase, grupales o individuales. *“Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”* (Le Goff, 1991:131-134).

Pero la memoria es también un acto movilizador que posibilita la reafirmación identitaria, la rearticulación de grupos étnicos y movimientos de carácter nacionalista. Como señala Norbert Lechner, la memoria supone una acción en el presente desde el cual el pasado no aparece como una realidad unívoca; la memoria tiene una verdad propia que radica más que en la exactitud de los hechos *“en el relato y la interpretación de ellos”* (Lechner, 1992:62).

Pero en la memoria también se expresan las tensiones entre lo individual y lo colectivo, los hechos sociales y las vivencias de cada sujeto. Siguiendo a Lechner, la memoria supone una relación intersubjetiva que surge de la comunicación con otros en un determinado entorno social, y por ello sólo existe en plural. Esta pluralidad de memorias da forma a una batalla por el sentido del presente, batalla que a su vez permite definir los materiales para construir el futuro. Pero la memoria está constituida por continuidades y rupturas, siendo ella misma un constante flujo temporal, es en el plano de los usos de la memoria en el que se puede justificar la repetición del pasado como legitimar la transformación del presente (Ibíd.).

Por otra parte, las relaciones entre memoria e identidad no son lineales, hay una complejidad en ellas que supone por una parte, que en ciertos casos la memoria puede ser un obstáculo en la constitución identitaria y por otra, que la identidad para *“forjarse, afianzarse o perpetuarse, (...) requiere también olvido o amnesia”* (Wieviorka, 1992:175), lo que se aplica especialmente a las naciones. De la misma manera, la memoria puede ser escenificada y uno de esos escenarios es el de la política. Existe una política de la memoria definida desde el marco de poder o contra él, a partir de la cual la sociedad elabora sus memorias y sus olvidos (Lechner, 1992: 66). Al proyectar la mirada sobre sí misma, la nación requiere de la extirpación de toda violencia de su momento fundacional, para así construir un relato que concuerde con la imagen que se pretende proyectar, pero de igual manera puede conservar y reconocer un episodio fundador de carácter violento descartando otro que pudiera dañar los cimientos culturales y étnicos sobre los que se levanta (Wieviorka, 1992:176).

Memoria Visual de una Nación

De la obra de Mario Toral dos elementos nos llaman la atención, en primer lugar la idea de una “memoria visual” y que ésta sea de “una” nación, no necesariamente de Chile, como podría haber sido denominada: Memoria visual de Chile o de la nación chilena. Esto nos sugiere una intención no totalizadora, una propuesta, no una imposición de verdad absoluta sobre los acontecimientos y sobre el sentido de ellos. Por otra parte, hablar de una memoria visual supone la existencia de una serie de imágenes (así como la memoria oral) que portan un saber y que son transmitidas de generación en generación, sosteniendo así la identidad de esta nación. Son ciertos hechos y personajes que han sido relevados al carácter de elemento constitutivo de una historia compartida, de un hacer y saber colectivo que ocupan los muros de un lugar que representa el estatus de Chile como país moderno: Metro de Santiago. Un espacio limpio y ordenado, un medio de locomoción rápido y eficiente donde operan normas de convivencia distintas a las que operan en la calle⁵.

Pero para poder dar cuenta del análisis de esta obra debemos hacer referencia a las características del proyecto MetroArte, en el marco del cual se inserta el trabajo de Toral. El proyecto MetroArte consiste en una iniciativa de Metro S.A., en la que invita “*a los artistas más representativos del país a crear propuestas que permitan enriquecer, a través del arte, los espacios públicos que se ubican en las estaciones del Metro*” (Gerencia de Marketing y Asuntos Corporativos).

El alto número de pasajeros que ya a comienzos de los noventa transportaba el Metro⁶, y que se incrementó con la línea 5 –posteriormente se incorporó la línea 4-, suponía la presencia constante de una multitud que se “*concentra y desenvuelve en las estaciones de la Red, y su presencia constante significa una posibilidad de dirigirse a ella a través de un elemento visual permanente, como es la obra de arte*” (Ibíd.). La convocatoria fue hecha a fines de 1992, con la meta inicial de inaugurar en 1993, a lo menos dos proyectos. MetroArte supone la integración entre artistas y empresas, las que contribuyen al financiamiento de las obras, acogiendo a la ley 18.985, también denominada como Ley Valdés, que permite beneficios tributarios, y operando administrativamente con fondos de la Corporación Cultural de Providencia.

La estación que aún congrega mayor número de obras es Baquedano, estación de transferencia y que emerge como una suerte de exposición de arte permanente, sobre todo en el espacio de tránsito hacia la línea 5. En sus pasillos es posible observar obras de los pintores Samy Benmayor y Matías Pinto D’Aguiar entre otros. La obra de Toral se ubica en la estación Universidad de Chile, estación de destino, lo que en términos simbólicos nos

⁵Cabe señalar que este trabajo también quedó “atrapado” en una nueva apuesta por la modernidad, esto es, la implementación de un nuevo sistema de transporte urbano (Transantiago), el que ha producido un fuerte impacto sobre el funcionamiento del Metro. Lo que resulta también interesante porque ese impacto –traducido en aglomeraciones e incluso interrupción del servicio de trenes- ha sido entendido precisamente como un golpe a uno de los principales baluartes de nuestra modernidad cultural.

⁶Más de 65.000 diariamente en ese momento, cerca de un millón antes del Transantiago, hoy ha ascendido a 2,3 millones de usuarios en un día hábil. Al menos una cuarta parte de ellos, según la misma empresa, nunca lo había utilizado como medio de transporte. Fuente: Diario *La Tercera*, 7 de marzo 2007. Sección Nacional.

sitúa en otro contexto, dado que supone no sólo un punto de llegada –un destino- sino que ese punto de llegada es el centro neurálgico de la ciudad.

Por otra parte, el ferrocarril metropolitano forma parte del proyecto modernizador del país, y sus orígenes se remontan a comienzos de los años '70, inaugurándose el primer tramo en 1975. Sin ser una empresa estatal, el mayor accionista es el Estado, y por lo mismo aparece como un servicio eficiente, rápido, cómodo; un espacio limpio. En los andenes y en las estaciones en general, cada vez se implementan nuevos servicios; hoy vemos cámaras de televisión que entregan segmentos noticiosos y de entretenimiento a los pasajeros, máquinas que expenden algunos productos como bebidas gaseosas. En suma, el metro, como lugar subterráneo, aparece como un espacio “otro”, distinto al de la superficie, a la calle. Hay una similitud en las funciones, en el hecho de abordar un tren y dirigirse a algún lugar, sin embargo, existen normas que deben ser cumplidas para transitar y actividades no permitidas, como el comercio ambulante. Es un “orden total, absoluto”, un orden cultural que supone una lógica preestablecida, los sujetos quedan anulados, por una “circulación que se agota en sí misma” (Gallardo, 1994: 194).

El Metro es “un medio de locomoción barato, rápido, preciso, puntual, masivo y aséptico. Sus instalaciones son enormes (como la estación Universidad de Chile) y empuñan a sus usuarios no sólo por sus dimensiones, sino por el derroche de soluciones técnicas. Más aún, todo aquel que se involucra con su interioridad, con su trama de movimiento artificial, llega a sentirse partícipe de las ventajas del primer mundo. No sin cierta razón, algunos creen tener poco que ver con el resto de los tercermundistas” (Ibíd.).

Memoria Visual de una Nación se inserta en este espacio como una propuesta de ingreso a la modernidad “con identidad”, es decir, apelando a hechos significativos de la historia nacional. La pregunta gira precisamente en torno a esa significación, ya que “las raíces indígenas”, hace unas décadas sólo eran mencionadas en relación a la resistencia al invasor español y luego a la mezcla cultural y étnica que da origen a Chile y sus habitantes. “Nuestra historia podría ser la de cualquier pueblo de América. Sus primitivos habitantes, la llegada de un invasor, el rompimiento de las tradiciones y los modos de vida, la creación de otro, mestizo racialmente, las luchas por la independencia, la fundación de nuestras instituciones durante la República, el quiebre periódico de esas instituciones, el deseo de crear un futuro esplendor basado en la justicia social”⁷.

En este sentido, el autor nos presenta los conflictos sociales como unidades constitutivas de la nación chilena. Una multitud de elementos entran en relación en esta obra: imágenes, textos que acompañan fragmentos del mural y cuyo rol sería el de “educar por medio de la palabra al observador reflexivo”⁸, colores, la atmósfera recreada. Hemos realizado una selección de los paneles que la componen, para su análisis, y de algunos textos que

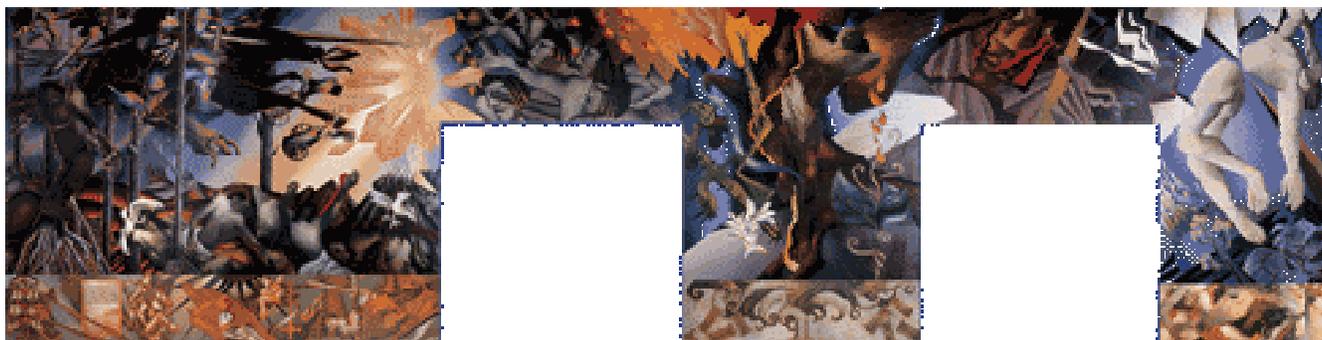
⁷ Toral, Mario. “Alas y raíces” en, *Memoria Visual de una Nación*, Editorial Planeta, Biblioteca del Bicentenario, Santiago, 2002. p. 25. En este libro se reproducen imágenes de la obra y otras que van narrando su proceso de producción, y cuenta con un prólogo del historiador Leopoldo Castedo Además se presentan testimonios incluidos en un documental que también lleva el mismo nombre de la obra.

⁸ Navarrete, Carlos. “Historia y voluntad de historia. Una mirada al código visual del pintor Mario Toral en sus trabajos murales” en, *Memoria Visual de una Nación...* Op.cit. p.11.

aparecen en el libro editado en el año 2002, bajo el mismo nombre del trabajo de Toral, y que se nos presentan a modo de explicación de las distintas partes que componen el mural emplazado en el metro. Algunos de esos textos explicativos pertenecen al artista.

EL PASADO

La Conquista



Fuente: <<http://www.cultura.metrostantiago.cl>>

“Una antorcha simbolizando la libertad se confunde con el sol. Un rehue, de cuyo rostro brotan lágrimas, representa el fin de un género de vida. En el extremo derecho Caupolicán en el suplicio de la pica, entre el paisaje árido de volcanes y cactus”⁹.



Imagen 1 y 2. Detalle de friso El Imperio Español
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

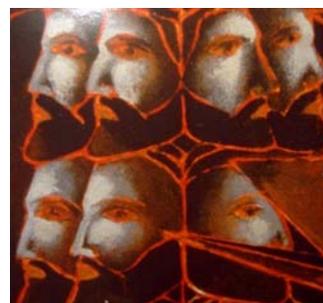


Imagen 2.

Este panel está conformado por las siguientes escenas: La Batalla, Galvarino, Rehue, Caupolicán, Crucifixión, El Imperio Español, Árbol de Próceres, Alonso de Ercilla. En La Batalla, se nos presenta el despliegue de la violencia del invasor y la resistencia de los indígenas, de tal manera que la imagen de la guerra se entiende como elemento constitutivo y fundante de nuestra identidad, precediendo al mestizaje biológico y cultural. La superioridad técnica del europeo se enfrenta a la astucia y habilidades del guerrero

⁹ Ídem. p.97

mapuche. Envuelta en una tonalidad oscura, el metal de un invasor no tiene rostro y monta sobre un caballo acompañado de cañones, apuntando a la “antorcha que se confunde con el sol”, mientras lo rodea un campo desolado de prisioneros y muertos. También eso forma parte del imaginario: cuerpos desmembrados que podríamos interpretar como culturas desarticuladas. La destrucción y muerte, pero a la vez la confrontación con la muerte. Dos “razas” que en su diferencia, son construidas en el relato como similares en su dimensión guerrera, a través de la virilidad, porque sólo vemos el enfrentamiento entre varones. En cuanto representación, las mujeres ocupan otro lugar.



Imagen 3. El guerrero herido
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 2. Galvarino
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

“En el centro de este Panel, similar en su composición al Panel Antiguos Pobladores, aparece Galvarino con sus brazos cortados, aún a caballo. De sus muñones cae sangre que riega la tierra y hace brotar una planta. Una antorcha simbolizando la libertad se confunde con el sol. Un rehue, de cuyo rostro brotan lágrimas, representa el fin de un género de vida”¹⁰.

Bajo el cuerpo desmembrado del héroe indígena, se sitúa un árbol que porta los nombres de “próceres y hombres destacados”: españoles, indígenas, chilenos. Pedro de Valdivia, Lautaro, O’Higgins (en el centro), Camilo Henríquez, Manuel Rodríguez. Figuras de la conquista, la resistencia, la guerra y la emancipación. Las mujeres encuentran un lugar en este proceso a través de Fresia e Inés de Suárez, española e indígena que también forman parte de la “mitología” femenina chilena. Recordemos que las figuras de mujeres que defienden sus posesiones y familias desde los años de la conquista, durante la colonia, en tiempos de guerra permanente surgen una y otra vez como verdaderos íconos. Tanto Inés De Suárez, la misma Fresia y Guacolda, forman parte de la historia oficial, son retomadas para indicar un camino, unos objetivos, la ruta que a seguir cuando se decide a cruzar la frontera de lo privado e incursionar en el mundo masculino: la calle, lo público, la política.

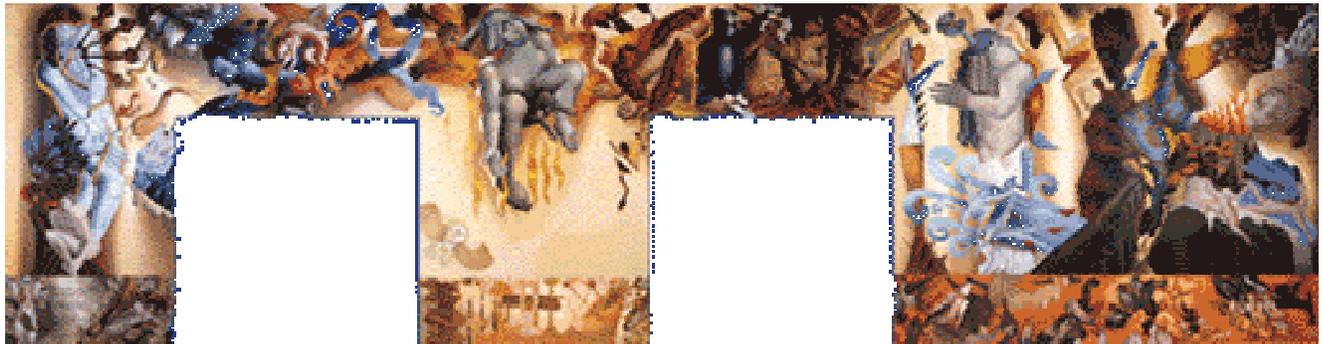
¹⁰ Ibíd.

Figuras como O'Higgins, Carrera, Portales, Prat (si bien Prat es representado individualmente en Tributo al Océano), héroes en la guerra o en la consolidación del orden institucional y social, definen también una forma de entender lo masculino.



Imagen 5. Árbol de próceres. “Trabajo en progreso”.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

Antiguos pobladores



Fuente: <<http://www.cultura.metrosantiago.cl>>



Imagen 6. Nacimiento de América.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

En este panel encontramos La Creación del Mundo según el Mito Mapuche, Mujer Diaguita, Nacimiento de América, Vida Natural, Guerrero Muerto, Adoración del Canelo, Onas y Alacalufes, El Poder de la Machi, Epigramas Mapuches y Diaguitas.

La imagen del Cuadro 1 corresponde a un fragmento Nacimiento de América, el cual “*es un homenaje a los Antiguos Pobladores de Chile. En el centro una representación de la fecundidad, imagen repetida en las culturas de Meso América e Imperio Inca. El nacimiento de América, homenaje a la continuidad de la vida (...) La imagen de la mujer pariendo, que a veces es representado por un hombre...*”¹¹

En el Cuadro 2, lo que observamos es el extremo derecho del mismo panel, en el que se representa “*(...) la creación del mundo, según la mitología mapuche. Fue creado por dos serpientes: Mai-Mai y Ten-Ten que también lo destruyeron. La cabeza del Dios Pillán, Dios de los Volcanes y del Fuego, observa. Es un Dios benevolente que protege a los hombres (...) Una figura de piedra representa al guerrero mapuche, siendo la guerra la actividad más noble de la raza. Lleva una representación de la clava, objeto de hueso o piedra, símbolo de la investidura del Toqui o jefe. Hay escenas de la vida cotidiana, cuerpos en un río, cactus, conchas*”¹².

Interesante es la recurrencia nuevamente a la imagen del “guerrero mapuche” apelando a una característica distintiva de la raza, como su actividad más noble. Sin embargo, esa ha sido una representación permanente en los textos de historia, acerca de los varones mapuche y de la guerra como eje de la cultura y sociedad mapuche. Nos preguntamos entonces dónde radica el cambio de mirada, ¿situarlo en otro contexto tal vez? Por otra parte, la desnudez del cuerpo de los indígenas, tanto hombres como mujeres, que aparecen en este panel y en La Conquista no dejan de parecernos sugerentes, en la medida que más allá del carácter simbólico que le pueda haber atribuido el autor y que en cierta manera existe en nuestro propio imaginario respecto a los indígenas (la carencia), contrasta con la forma en que son representados los otros: los invasores. Nos detenemos en este punto a pesar de que refiere en parte al panel descrito anteriormente: no sólo no encontramos

¹¹ Toral, Mario. *Memoria Visual de una Nación...* Op.cit. p.33

¹² *Ibíd.*

cuerpos desnudos, sino prácticamente la ausencia del cuerpo del conquistador. Si bien están los rostros (en El Imperio Español. Imagen 1 y 2) lo que se aprecia es la fragmentación: brazos que empuñan espadas, que empuñan la pluma, yelmos de soldados, etc. De hecho, la figura del soldado es retratada como unidad, sin embargo pareciera vacía, casi fantasmal. La única imagen de un cuerpo “humanizado” es la del sacerdote que abraza el cuerpo de un indígena, caído en la batalla tal vez. Tomados en conjunto nos resulta mucho más poderosa la corporeidad indígena. Más real y consistente.



Imagen 5. La vida natural de los indígenas.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

“Al lado izquierdo de la diosa pariendo, muestras de la vida natural de los indígenas. La caza, la pesca y, finalmente, al extremo izquierdo, los conflictos por los espacios de caza, pesca, recolección de piñones, que terminan en la guerra. Un cuerpo clavado con flechas, un muerto ya hecho carroña que devora un ave de rapiña”¹³.

Ahora bien, estos textos que tomamos hoy del libro que plasma las imágenes de la obra, ya dijimos que tienen una función explicativa y podríamos entenderlos como comentarios de su creador, pero suponemos que no porque cuando emerge la voz del artista lo hace en primera persona, justificando sus intenciones y elecciones.

No obstante, en los títulos de cada parte de este panel encontramos elementos sugerentes para el análisis, y que nos remiten a otras ideas. La vida natural de los indígenas, por ejemplo, que es retratada junto a la diosa pariendo: la caza y pesca. ¿Acaso no hay en ambas actividades un componente social y cultural? ¿No es necesaria una organización y un ordenamiento que regulen esas actividades y la distribución de los productos obtenidos de ellas? Evidentemente, aquí nos encontramos frente al relato mítico. A un nuevo relato mítico que integra elementos que suelen ser presentados por separado, sólo que se hace referencia al momento fundacional y a la violencia que conlleva. Y apelando a un

¹³ *Ibíd.*

imaginario que perpetua una cierta concepción –muy estrecha- de los indígenas que habitaron y habitan Chile.



Imagen 5. El Poder de la Machi.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 6. Detalle de El Poder de la Machi.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

“El friso central ilustra la importancia de la araucaria y su fruto, el piñón, como alimento de los mapuches. Una machi o chamán y el resultado de sus maleficios: cuerpos contrahechos, habilidad de causar dolor físico”¹⁴.

En esta imagen se destaca la importancia de la machi, pero “curiosamente” se apela al maleficio como producto de su acción, no a su carácter de depositaria de un saber referido a la sanación física y espiritual, a la tradición. Machi-bruja/brujo, propia del imaginario del no indígena, que observa al Otro como un sujeto peligroso.

¹⁴ Fuente: <<http://www.cultura.metrosantiago.cl>>

El Encuentro



Fuente: <<http://www.cultura.metrosantiago.cl>>



Imagen 7 y 8. Detalle de El Encuentro.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 8.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

“Un gran sol desmembrado anuncia la tragedia de la guerra por venir, guerra que se extenderá hasta avanzada la República. Un mapuche joven, un mocetón, dirige su mirada hacia sus ancestros, sus mitos y modos de vida, a sus pies el kultrún, tambor sagrado. Lo rodean todos los símbolos de su raza, las dos serpientes, cetro de mando, máscaras

talladas. Al otro lado viene el dios de la Guerra con el puño levantado. Los yelmos, las lanzas y los caballos de los conquistadores”¹⁵

Podríamos haber interpretado El Encuentro como el momento en que se produce el mestizaje, el origen, pero lo que representa es la llegada del enfrentamiento y en cierta manera el fin: la figura de joven mapuche (Imagen 7) parece sostenerse en los símbolos de su cultura y a la vez protegerlos ante el avance de la muerte. Como una abstracción, nuevamente “leemos” la llegada del conquistador a través de la imagen de un yelmo y el caballo (Imagen 8). Pero también leemos la tragedia como un elemento de continuidad, como un eje de esta memoria visual que recoge Toral. Una memoria oscura, que se inicia con estallidos de color, pero en la medida que avanza en su relato se va oscureciendo y fragmentando. En este sentido, no asistimos al nacimiento de la nación en los términos de la lectura más tradicional, es decir, como la mezcla equilibrada de dos “razas” que produce un tercer elemento étnicamente homogéneo. Al contrario, el artista nos conduce a observar el “otro lado” de la historia, a través de aquello que ha silenciado.

EL PRESENTE

Los Conflictos

En este panel se encuentra Fusilamiento de Portales; Vida y Muerte en las Minas de Carbón; Suicidio de Balmaceda; Bombardeo de La Moneda; La Ley Maldita; Matanza del Seguro Obrero; Arturo Prat; La Masacre de Santa María de Iquique; Texto de Bertolt Brecht; Capitán Popper, Cazador de Onas.



Imagen 9. Fusilamiento de Portales.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

¹⁵ Toral, Mario. *Memoria Visual de una Nación...* Op.cit. p.87



Imagen 10. Suicidio de Balmaceda.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 11. Vida y muerte en las minas de carbón.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 12. Matanza del Seguro Obrero.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.



Imagen 13. Bombardeo a La Moneda.
Fuente: Memoria Visual de Una Nación.

“Presento aquí escenas de acontecimientos que han dividido a los chilenos a través de su historia, situaciones en que se ha derramado sangre, divisiones trágicas que los descendientes hemos heredado y que nos separan como ciudadanos en la tierra en que deberíamos vivir en paz. Ojalá no hubiera tenido que pintar esas escenas, pero si estas pinturas respetan su título de “Memoria visual de una Nación”, es un deber moral recordarlas y hacerlas presente para que no repitamos los errores del pasado”¹⁶

Es un deber moral escuchar a la memoria, parece decir Toral, relevando algunos hechos desde su mirada particular. Las imágenes nos introducen en el plano de las tensiones y rupturas, de la violencia que se genera al interior de la nación ya constituida. De la violencia, que podemos seguir como hilo conductor de este relato, de esta construcción textual. Son hechos de la historia y confluyen en un mismo espacio, en el eje de la

¹⁶ Idem. p.175

contemporaneidad. Ahora bien, si observamos el mural en su conjunto, no sólo estos fragmentos -que también suponen una selección arbitraria- y su tonalidad, la conjunción de los elementos ¿qué podemos observar? ¿Qué comprendemos? ¿Qué historia, qué saber escuchamos?

La estación Universidad de Chile posee grandes dimensiones. Es en sí misma monumental, sin embargo no es la más moderna, está en proceso de serlo. No obstante, ella nos conduce a la Universidad más antigua del país y al espacio de las transacciones comerciales; nos conduce a la educación y la especulación, una mirando a la otra. Universidad de Chile constituye el espacio de la tradición republicana, que no mira hacia a la modernidad tecnológica sino que encarna la creencia en el progreso social y cultural. Refiere una identidad menos vinculada a aquella imagen -ya vieja- y manoseada del “jaguar latinoamericano”, y más a la nación sostenida sobre un proyecto social y político, no meramente económico. No es el futuro, ni el pasado, es el presente intemporal del mito. Por ello, más allá de las intenciones de su creador, Memoria Visual de una Nación, representa una sugerente propuesta -no necesariamente renovadora-, un ejercicio de reconocimiento para llevar a cabo colectivamente, pero inscrito en un relato mítico preestablecido, elaborado históricamente; inscrito y escrito en textos previos. ¿Qué queda de memoria en él?

Tal vez, el ejercicio de reunir diversos fragmentos visuales, que no se sitúan en la linealidad del orden de la historia, pero que son acogidos por un espacio cuya pretensión es la del orden y la totalidad.-

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict. 1993. **Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.** Fondo de Cultura Económica, México.

Debray, Régis. 1995. **El Estado Seductor. Las revoluciones mediológicas del poder.** Editorial Manantial, Buenos Aires.

Candau, Joel. 2001. **Memoria e Identidad.** Ediciones Del Sol, Buenos Aires.

Gallardo, Francisco. **¡Al fin todos somos posmodernos! La cultura material como paradigma de lo cotidiano.** *Mapocho* N°35, Primer Semestre. Ediciones DIBAM, Santiago, 1994.

García Canclini, Néstor. 1990. **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Editorial Grijalbo, México.

Lechner, Norbert. 1992. **Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política.** Ediciones LOM, Santiago.

Le Goff, Jacques. 1991. **El Orden de la memoria. El Tiempo como imaginario.** Editorial Paidós, Barcelona.

Wieviorka, Michel. 2003. **La Diferencia.** Ediciones Plural, La Paz.

FUENTES DOCUMENTALES

Diario *La Tercera*, 7 de marzo 2007. Sección Nacional.

Toral, Mario. 2002. **Memoria Visual de una Nación.** Editorial Planeta, Biblioteca del Bicentenario, Santiago.

Trabajos publicados en Internet:

Toral, Mario. Memoria Visual de una Nación. Sitio web Metro Santiago.
<http://www.cultura.metroantiago.cl>, visitado el 10 de noviembre de 2002.

Metro S.A. Gerencia de Marketing y Asuntos Corporativos. MetroArte. Bases del Proyecto.
(Sin fecha de edición)