Recepción : 26/02/2025
Aprobación : 23/07/2025

Marie Martner y el Muralismo Chileno en Piedra (1956-1981)[1]

Marie Martner and Chilean Stone Muralism (1956-1981)[1]

[1]José Luis Elenes Miranda, [2]Gonzalo Cerda-Brintrup

RESUMEN

Este artículo analiza la práctica mural de Marie Martner García, retomando como caso paradigmático su obra Fraternidad de dos pueblos (1964), emplazada en el frontis de la Escuela México de Talcahuano. A partir de una investigación archivística centrada en fuentes primarias del acervo personal de la artista y el estudio de fotografías históricas de la institución educativa, se examinan las decisiones técnicas, compositivas y materiales de la obra. El estudio propone que la trayectoria de Martner constituye una manifestación original del muralismo chileno en piedra, articulada desde el oficio, la materia y una poética visual enraizada en el territorio, en diálogo con los procesos de reconstrucción y modernización arquitectónica del Chile de mediados del siglo XX.

Palabras clave
muralismo chileno; Marie Martner; arte femenino; arquitectura moderna; patrimonio visual

ABSTRACT

This article analyzes the mural practice of Marie Martner García, taking her work Fraternidad de dos pueblos (1964), located on the façade of the Escuela México in Talcahuano, as a paradigmatic case. Through archival research focused on primary sources from the artist's personal collection and the study of historical photographs from the school, the study examines the technical, compositional, and material decisions behind the mural. It argues that Martner's trajectory constitutes an original manifestation of Chilean stone muralism, grounded in craft, materiality, and a visual poetics rooted in the territory, and in dialogue with the processes of architectural reconstruction and modernization in mid-twentieth-century Chile.

Keywords
chilean muralism; Marie Martner; women's art; modern architecture; visual heritage

[1]Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.
https://orcid.org/0009-0001-5370-5034
[2]Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.
https://orcid.org/0000-0002-4174-7421

Autor de correspondencia: José Luis Elenes Miranda.
Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile. Collao 1202, Concepción, Chile.
E-mail: jose.elenes2301@alumnos.ubiobio.cl

ISSN 2735-6078 Impresa
ISSN 2735-606X on-line
DOI: 10.29393/UR20-6MMEC20006

INTRODUCCIÓN

El mural Fraternidad de dos pueblos, ubicado en el frontis de la Escuela México Estado de Guerrero[2] en Talcahuano, región del Biobío, Chile, forma parte de un capítulo omitido por la historiografía del arte en Chile. Esta obra se inscribe dentro del Muralismo Chileno en Piedra, una corriente que, durante la segunda mitad del siglo XX, buscó recuperar la integración[3] entre arte y arquitectura, en un contexto influenciado por el surgimiento de las vanguardias americanas derivadas de la postguerra (Subirats, 1992). La autora del mural, Marie Martner García[4], en calidad de artista y *mujer total*[5], desarrolló una práctica que dialoga con la arquitectura moderna chilena, fuertemente influenciada por el racionalismo europeo, aportando desde su trabajo una visión material y simbólica anclada en el territorio.

La Escuela México de Talcahuano fue construida con financiamiento del gobierno mexicano (Figura 1) como parte de la ayuda internacional tras el terremoto de Valdivia en 1960. Esta iniciativa retomó un modelo ya aplicado en la Escuela México de Chillán en 1940 y replicado en otros países de América Latina, como parte del proyecto diplomático cultural de México (Salas, 2014). Aunque las relaciones entre ambos países han sido cercanas desde los procesos de independencia y se han sostenido en momentos de crisis, es en esta escuela donde se sintetiza esa historia de colaboración. Martner interpreta este vínculo en clave plástica con dos murales en piedra: *Fraternidad de dos pueblos*, en el exterior, y Girasoles, en el interior, donde el uso de piedras semipreciosas refuerza su lenguaje propio.

[1] El texto que se presenta es resultado de una investigación de tesis realizada en 2024 para optar al grado de Magíster en Patrimonio Arquitectónico y Urbano en la Universidad del Bío-Bío. La tesis se encuentra disponible en el repositorio de la biblioteca Hilario Hernández Gurruchaga bajo el título: Muralismo chileno en piedra (1956-1981): como proceso de reintegración plástica en la obra Fraternidad de dos pueblos de Marie Martner García.

[2] Construida entre abril y octubre de 1962, bajo el diseño de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (MOP), entonces liderada por el arquitecto Orlando Torrealba, con la supervisión y ejecución a cargo de la empresa Enrique Guidi S.A. El proyecto fue desarrollado por la arquitecta Iris Valenzuela, también responsable de la intervención de 1957 en el Aeropuerto Los Cerrillos. Según los planos del Archivo Municipal descubiertos durante esta investigación, la ubicación original prevista para la escuela era la intersección de las calles Colón y Covadonga. No obstante, se edificó finalmente en la calle Sargento Aldea, esquina con calle Valdivia, bajo el número 121, siendo identificada como Escuela D-482.

[3] El Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica, promovido por Fernando Marcos y Osvaldo Reyes en 1953, fue un actor clave en la germinación de agrupaciones artísticas, gracias a su convocatoria y defensa de un *Arte Plástico Nacional*. Surgiendo asociaciones de profesionales del arte como el Grupo de Pintores Muralistas del Ministerio de Educación o el Instituto de Expresión Plástica de Valparaíso, del que Marie Martner era integrante. Paralelamente a estos colectivos artísticos, surgieron trayectorias individuales de pintores, escultores y grabadores, que se originaron tanto por la desvinculación y desintegración de los grupos como por la elección de carreras independientes, mantenidas al margen del manifiesto y promovidas por un mercado del arte centrado en la individualidad (Bellange, 1995).

[4] María Camila Martner García (Santiago, Chile 1921 – Valparaíso, Chile 2010). Heredera de una tradición minera, integró en su narrativa personal una conexión con el paisaje geológico del sur global, forjada desde su infancia, dado que la familia materna poseía yacimientos de plata en Copiapó. Inició su formación académica en biología en la Universidad de Chile en 1941, disciplina que marcó su primer acercamiento profesional y que posteriormente se reorientaría hacia una profunda fascinación por las piedras. No obstante, en una sociedad de valores conservadores, no se veía con buenos ojos que una mujer estudiara geología. Por ello, decidió ingresar a la carrera de Bellas Artes en la Universidad de Chile entre 1943 y 1945, donde completó los cursos de Dibujo y Escultura, recibiendo una formación directa en técnicas de gráfica y materiales bajo la guía de Gregorio de la Fuente, Julio Antonio Vásquez y Lily Garafulic, respectivamente.

[5] La investigadora Beatriz Zamorano Navarro define el concepto de *mujer total*, o el equivalente al concepto de artista total en este caso, como una creadora multidimensional que trasciende los roles de género tradicionales y las categorías artísticas, integrando disciplinas y lenguajes diversos. Desde una posición consolidada, rompe con las construcciones históricas sobre lo femenino, integrando su faceta de madre y esposa como parte de su práctica artística. Su obra plantea una transgresión de lo convencional, desafiando el entorno artístico con un lenguaje universal que no se limita por etiquetas de género (González, 2010).

La llegada del muralismo a Chile reconfigura su sentido original. A diferencia de su raíz mexicana, de carácter nacionalista y revolucionario (Pastor, 2014), en el contexto chileno se adapta a través del rescate abstracto de los paisajes chilenos y la representación figurativa de su gente. La arquitectura chilena, producto de la aculturación de la modernidad global (Fernández, 1998), se convierte en soporte de un arte que ensaya nuevas formas de representación colectiva. En ese proceso, Martner ocupa un lugar central, aportando una mirada crítica y un método de trabajo basado en el oficio, que desafía las divisiones tradicionales entre técnica, arte y arquitectura.

Marie Martner[6] se consolida como una figura clave del Muralismo Chileno en Piedra, con una propuesta que construye una narrativa visual propia, situada en el contexto chileno. Su obra evidencia la necesidad de reconocer el trabajo de las mujeres artistas en condiciones de igualdad con los hombres (Recéndez et al., 2011), y pone en cuestión los enfoques que han dejado fuera su aporte dentro de los relatos oficiales del arte moderno en el país.

Figura 1
Inauguración de la Escuela México Estado de Guerrero en Talcahuano, Chile

Nota: Hacia 1962, cuando se realiza la ceremonia oficial, la fachada aún se presenta sin el mural.
Fuente: Archivo Escuela México Talcahuano.

[6] En la documentación descubierta durante esta investigación, la artista figura como Marie Martner en distintos registros, incluyendo su título de bachiller (1943), su tarjeta de presentación (1971) y contratos de obra (1980). En virtud de esta recurrencia documental, se ha optado por emplear dicho nombre al referirse a María Camila Martner García (Santiago, Chile, 1921 – Valparaíso, Chile, 2010).

MARCO TEÓRICO

Tal como señaló Benjamín Subercaseaux[7] no se sabe con certeza cuándo se concedió el nombre de Chile a este territorio, o al menos cuándo exactamente comenzó a llamársele así. Sin embargo, lo que sí puede afirmarse es que desde la presencia extranjera: "este nombre va precedido siempre de la preposición "de" o de la contracción "del": Gente del Chili, tierra de Chili, lo que parece indicar una particularidad propia de la región", (Subercaseaux, 2005, p. 46), y un temprano indicio de "chilenidad".

En esta lógica, la idea de identidad se diluye al trasladarla a otros ámbitos, como la plástica. Por ejemplo, se habla de un muralismo en Chile, como si fuera ajeno a los artistas locales que desarrollaron esta tendencia, excluyéndolos. La preposición ***en***, según la Real Academia Española (RAE), se usa en este título para señalar el lugar donde ocurre esta vanguardia, en un proceso más cercano a la imposición que a una manifestación de pertenencia. Sin embargo, al examinar la carrera de Marie Martner García, se aprecia una trayectoria que refleja la geografía más pura de este territorio de 4,200 kilómetros. Y, como dice Subercaseaux, se requiere "tener algo de artista para comprender su patria" (Subercaseaux, 2005, p. 49).

Chile es "un país que es la satisfacción... del artista, que, a fin de cuentas, es el hombre en su máxima potencia de captación y sensibilidad" (Subercaseaux, 2005, p. 49). Comprender Chile desde esa sensibilidad exige ver más allá de sus regiones e historias, estableciendo una conexión profunda con sus elementos y las expresiones que inspiran. Marie Martner, reconocida como la *señora neolítica* por Subercaseaux, encarna en este título la esencia de su técnica: el trabajo de *pastelones*[8] con guijarros chilenos. Estas piedras, configuradoras del territorio desde su explotación temprana por extranjeros hasta su exaltación en la plástica contemporánea, hallaron en las manos de la artista la creatividad necesaria para liberarse de su inercia.

Siguiendo a Subercaseaux, si "la humanidad tiene la tendencia a identificar el nombre de las cosas con su existencia: aquello que no lleva una palabra que lo designe, prácticamente no existe" (Subercaseaux, 2005, p. 45). Así, Chile —o Chili— en lengua Aimara, significaría "donde se acaba la tierra" (Subercaseaux, 2005, p. 49), una expresión que podría traducirse como finis terrae en latín. Sin embargo, en un momento en que la resignificación del pasado cobra relevancia, podría reinterpretarse también como "donde comienza" (Subercaseaux, 2005, p. 49). En esta línea, podemos hablar de un Muralismo de Chile, intrínseco, —de piedra— donde la preposición "de" sugiere tanto pertenencia como un carácter distintivo. Un muralismo que emerge de una labor femenina, producto de "un decir propio, imposible de traducir a otro", (Romero, 1963, p.22).

[7] "En Benjamín Subercaseaux, se unen en una simbiosis perfecta, el diplomático al poeta y ensayista, el autor teatral al cuentista, el experimentado conferenciante al novelista, el profesor universitario al articulista y charlador notable, adoptando como tónica general o fuente de inmediata inspiración, Chile, su tierra natal..." (Díaz, 1974, p. 17-27).

[8] Pieza modular compuesta por fragmentos de piedra y guijarros de diversas texturas y colores, utilizada por la artista como unidad básica en la construcción de obras visuales. Puede presentarse como cuadro autónomo con una narrativa específica, o como parte de un conjunto ensamblado sobre un soporte para formar murales de mayor escala. En ambos casos, el pastelón actúa como componente estructural y narrativo dentro de una composición plástica más amplia (Elenes, 2025, p. 86).

METODOLOGÍA

El estudio se desarrolló a partir de un análisis documental de fuentes primarias vinculadas a la producción mural de Marie Martner García. Se consultaron materiales provenientes de su archivo personal —incluyendo croquis, estudios de color, estarcidos a escala, registros fotográficos del proceso y notas manuscritas—, así como documentación histórica conservada en el Archivo de la Escuela México de Talcahuano. Esta investigación archivística permitió acceder a las decisiones formales y materiales de la artista desde su propio proceso creativo, revelando una práctica anclada en el conocimiento del territorio y en una concepción plástica situada.

El análisis técnico se enfocó en los procedimientos constructivos del mural *Fraternidad de dos pueblos*, abordando aspectos como la morfología de los pastelones, la selección de materiales litológicos, la técnica de montaje modular y las estrategias de adaptación al soporte arquitectónico preexistente. Estos elementos fueron leídos en clave territorial y simbólica, en diálogo con el marco teórico propuesto, que concibe el muralismo de Martner como una manifestación plástica original —un muralismo de Chile— fundado en el oficio, la materia y el decir propio desprendido de las vanguardias en América Latina.

Finalmente, se integró una lectura contextual que sitúa la obra en el marco del programa estatal de reconstrucción posterior al terremoto de 1960, reconociendo su dimensión integradora entre arte, arquitectura y paisaje en el contexto de la modernidad chilena de mediados del siglo XX.

Figura 2
Primera muestra del mural Fraternidad de dos pueblos

Nota: El mural se observa por primera vez tras el retiro de los andamios utilizados durante la instalación de los pastelones.
Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

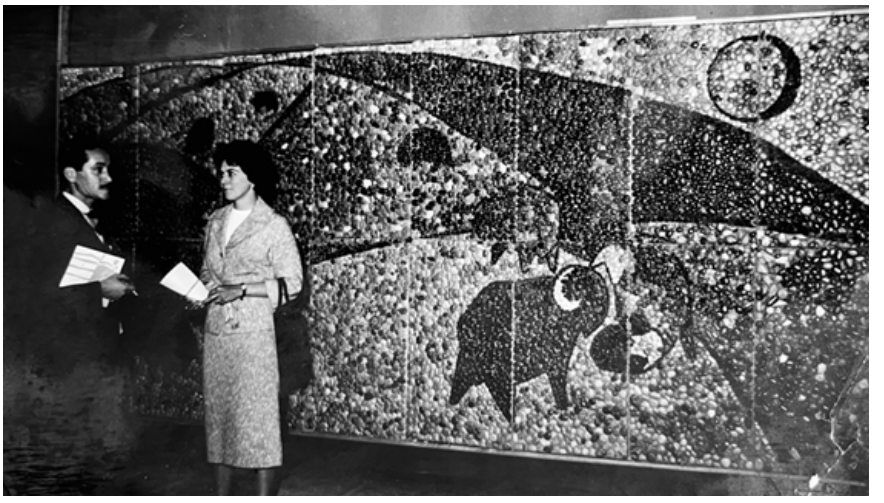
FRATERNIDAD DE DOS PUEBLOS

Han transcurrido seis décadas desde que Marie Martner instalara el mural *Fraternidad de dos pueblos* en el frontis de la Escuela México de Talcahuano (Figura 2). Esta obra monumental, realizada en 1964, ha mantenido la viveza cromática de los guijarros que la componen, resistiendo tanto el paso del tiempo como las inclemencias climáticas propias del puerto.

El mural, dividido en dos secciones —una intervención interior y otra exterior—, fue financiado por el Estado chileno como un gesto de reciprocidad hacia México, que apoyó la reconstrucción de la escuela tras el terremoto de 1960. Aunque el edificio educativo sería terminado dos años antes, hacia finales de 1962, por decreto del plan de reconstrucción y la presión derivada del término de los gobiernos de Jorge Alessandri Rodríguez y Adolfo López Mateos, el mural llegaría después, traído pieza a pieza desde el taller de Martner en Reñaca.

Aunque esta nueva preexistencia permitió a Martner desarrollar un trabajo similar al ya ensayado en los murales del Club Deportivo México en Santiago y el Fundo Limache (Figura 3), la intervención exterior representó su mayor desafío, enfrentando variables como el cambio de escala, la materialidad, la técnica y el mensaje que debía transmitir.

Figura 3
Fotografía del mural Ovejas



Nota: Acervo personal Marie Martner García, 1959.

Escala

Para abordar el tema de la escala en esta obra, Martner se enfrenta a las condiciones físicas del muro (preexistencia), situado en el segundo y tercer nivel de la fachada principal de la Escuela México, con dimensiones de 10.50 metros de longitud por 6.30 metros de

altura, y siguiendo los lineamientos implícitos en la decoración mural analizados por Carlos Mérida[9] y aplicados en la plástica nacionalista mexicana, influencia del movimiento muralista en América, Martner establece una armonía basada en la proporción entre elementos desemejantes, modulándolos a través del dibujo.

Cada pieza, que una vez terminada denominamos como pastelón, conserva una relación de 2:1 a pequeña escala. Sin embargo, en la superficie total decorada, las proporciones se organizan mediante trazos geométricos que la artista adapta a las exigencias conceptuales del mural *Fraternidad de dos pueblos*.

El resultado es una serie de piezas rectangulares dispuestas en formación de retícula (Figura 4), analizable siguiendo los principios de Mérida sobre las leyes de composición. Martner las divide en fragmentos regulares y asigna a cada elemento un módulo único, generando unidad y estabilidad en el trabajo (Mérida, 1933). Cada pastelón mide medio metro de ancho por un metro de altura, organizado en una cuadrícula de veintiuna piezas de largo por seis de ancho, totalizando 126 elementos que cubren una superficie de sesenta metros cuadrados.

Figura 4
Dibujo a escala del mural Fraternidad de dos pueblos

Nota: Dibujo o "estarcido" (se puede leer esta palabra en una nota manuscrita en la parte inferior izquierda realizada por la artista) a escala del mural Fraternidad de dos pueblos, hecho por Marie Martner. Se observa la retícula principal y los trazos en rojo que generan los cuadrantes en los que se divide el dibujo. También se aprecia el detalle final de los copihues en las manos de los niños, que originalmente correspondían a una bandera tricolor mexicana. De igual forma, los trazos fuertes se convertirán en los contornos que finalmente se realizarán en piedra laja negra. El dibujo está realizado en espejo de la obra final. Dibujo a lápiz y carboncillo sobre papel. **Fuente:** Acervo personal de Marie Martner García, 1962.

[9] Un ejemplo de este principio es el uso de la puerta armónica en los murales realizados por Diego Rivera en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP). Rivera aplica este concepto de proporción geométrica áurea para lograr una composición visualmente equilibrada (Mérida, 1933).

Materialidad Y Técnica

No es de extrañar que, al observar su trabajo, el escritor Benjamín Subercaseaux se refiriera a Marie Martner como *la señora neolítica*. Su técnica, profundamente tradicional, evocaba métodos poco vistos en la época, donde el uso de cincel, marro y combo era esencial en el trabajo de las canteras. Sin embargo, su método tardó en definirse. Como menciona Graciela Romero en la Revista Eva de 1963: "...ella buscaba por instinto y con inagotable paciencia la fórmula que inició como mosaicos y concluyó con bases de albañilería, para hacer los murales que abrirían un nuevo sendero a la expresión artística nacional" (Romero, 1963, p.22).

Marie Martner "piensa en piedras" (Romero, 1963, p.22), evocando "...ese vocabulario infinito que se esconde en la arena, en la roca, bajo el suelo, entre la vegetación" (Romero, 1963, p.22). Su conocimiento del material le permite ubicar cada guijarro y ágata con precisión, guiada por el color, la forma y el tamaño. Como explica ella misma: "Son infinitas e ilimitadas las posibilidades que ofrecen las piedras de colores en la elaboración del mosaico. Estimo que la labor del muralista debe ir aparejada con el trabajo del arquitecto" (Garfias, 1959, párr. 5), subrayando la interdependencia entre ambas disciplinas.

En su mural *Fraternidad de dos pueblos* (Figura 5), Martner emplea una cuidadosa selección de minerales de diversos colores: pizarra café, jaspe rojo, zeolita verde, laja negra, cuarzo blanco, granito gris y caliza amarilla. De donde se desprende un proceso riguroso:

> "...hay que comenzar por partir la piedra, pulirla, hacer las mezclas para incrustarlas, una vez que tengo el dibujo a escala de lo que será el mural, mas la concepción del colorido. La piedra tiene una gama infinita de tonos, que se la procura la veta, pero los colores mismos son limitados. Sobre la base de esa paleta pétrea tengo que dar vida y expresión a los temas trazados" (Romero, 1963, p.22).

Martner realiza la selección de las piedras de manera personal, un proceso que involucra recolección en diversas ubicaciones (Figura 5). Estas piezas son extraídas de "...las playas, especialmente en Horcones, donde se encuentran de gran belleza. También en Maitencillo y en La Serena. Su mérito radica en que son auténticas, sin pintar, utilizadas en su color natural" (Romero, 1963, p.22).

Su compromiso con la autenticidad y la expresión natural del material es determinante en su obra (Figura 6). Además, evidencia su tenacidad, desafiando las normas de género en un ámbito históricamente masculino. Al no encontrar los colores necesarios, amplía su búsqueda visitando minas: "...especialmente la del Soldado, donde después de muchas súplicas conseguí romper la superstición de los mineros sobre la presencia de una mujer en las galerías trae mala suerte" (Romero, 1963, p.22).

Figura 5
Marie Martner recolectando piedras en la playa de Horcones, Chile

Nota: Acervo personal de Marie Martner García, ca. 1960.

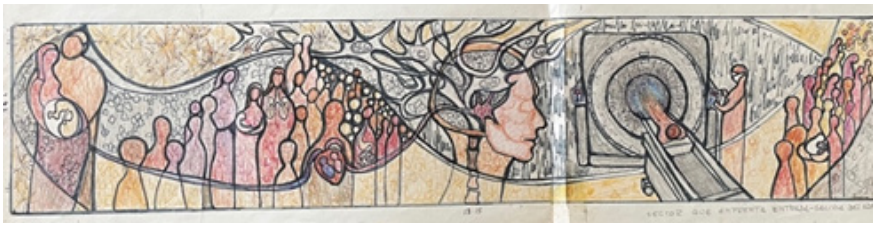
Figura 6
Mural interior Girasoles en la Escuela de México de Talcahuano

Nota: Guijarros de materiales semipreciosos utilizados por Marie Martner en el mural interior Girasoles.
Fuente: Archivo Escuela México Talcahuano, ca. 1964.

Una vez superadas las etapas de proporción y bosquejo, Martner procede al análisis del color, condicionado por las propiedades de la materia prima (Figura 7). En esta fase, establece bloques de tonalidades delimitados por las fronteras del dibujo. En los pastelones finales del mural *Fraternidad de dos pueblos*, estos contornos se definen con laja oscura, mientras que el resto se convierte en rellenos, como una práctica infantil que refleja la evolución de la gráfica hacia el mural.

En las manos de Martner, este proceso se convierte en una sinfonía visual. Como señala Carmen Gaete: "...las piedras cantan...Y la artista recoge sus ritmos y melodías y los estampa en extrañas pautas" (Gaete, 1963, p.41). Estas pautas reflejan los ideales de Martner, quien

Figura 7
Estudio de color hecho por Marie Martner



Nota: Estudio de color realizado sobre dibujo por Marie Martner para un mural de Punta Arenas. Lápiz de color sobre papel.
Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, ca. 1980.

busca capturar el movimiento de un material aparentemente inerte, pero en constante transformación. Ante la imposibilidad de lograr transparencia debido al concreto que sostiene las piedras, su persistencia en la experimentación le permitirá evolucionar hacia nuevas etapas, como la cristalina, en su carrera.

Tras encontrar las piezas en el color, cantidad, tamaño y acabado adecuados, Martner, con la asistencia de un maestro cantero y un albañil, procede a construir marcos de madera o acero con las dimensiones requeridas para cada pastelón. Estos marcos se colocan sobre una plantilla a escala 1:1, cubierta con plástico translúcido, que incluye el dibujo de la sección correspondiente, principalmente contornos trazados en espejo. Esta disposición permite que, una vez fraguado, no se adhiera a otros elementos y el pastelón no termine con las piedras invertidas. Luego, se dispone cada piedra siguiendo los contornos y rellenando los espacios intermedios (Figura 8).

Figura 8
Proceso de patronaje

Nota: Se disponen las piedras de colores sobre las plantillas de cada pastelón.
Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, s.f.

Posteriormente, se aplica una capa de concreto para fijar el conjunto. Después de unos días, cuando el concreto ha fraguado, se retira el marco de madera, y la pieza se coloca boca arriba sobre soportes de madera para continuar el secado y admirar el trabajo final (Figura 9).

Para la instalación del mural *Fraternidad de dos pueblos* en la Escuela México, fue necesario erigir andamios de tres pisos de altura, construidos en madera. Marie Martner transportó los pastelones

Figura 9
Pastelones fraguados

Nota: Pastelones ya fraguados del mural Fraternidad de dos pueblos en el taller de Marie Martner.
Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

desde Reñaca en su citroneta. Antes de fijar el mural en el frontis de la escuela, se retiró el recubrimiento existente mediante un proceso de picado, creando una textura adecuada para la adherencia. Esto facilitó la fijación de las piezas con mortero (Figura 10). También fue necesario reubicar un bajante de agua pluvial que pasaba por el frontis y desviarlo a la fachada lateral.

Figura 10
Montaje de los pastelones sobre la fachada de la Escuela México en Talcahuano

Nota: Se observan los andamios que alcanzan el tercer piso, además del recubrimiento del muro retirado en la parte superior, que indica que el mural fue instalado de abajo hacia arriba. **Fuente:** Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

La colocación del mural se inició desde la parte inferior del muro hacia arriba, a unos tres metros del suelo, dado que el peso de los pastelones recaería sobre la primera línea instalada. Esta metodología seguía la configuración establecida en el dibujo de Martner, donde cada sección está identificada con un código: I-6, I-7, I-8, I-9, I-10… y así sucesivamente.

A medida que se incrementaba la carga de los pastelones, se introdujeron clavos metálicos con pestañas (ménsulas), ubicados entre las divisiones de cada pieza. Dichas pestañas cumplían la función de sostener el pastelón inferior y ayudar a soportar el siguiente. Este sistema de fijación ya había demostrado su eficacia en el mural de *Los peces del frío*, ubicado en la casa del poeta Pablo Neruda La Chascona en Santiago, lo que garantizó su funcionalidad en esta nueva instalación. También se incluyó una moldura perimetral de mortero para las piezas laterales, evitando que se filtre humedad y lluvia hacia el soporte.

El 18 de julio de 1964 se retiraron los andamios (Figura 11), dejando al descubierto la obra monumental, que aguardaba su inauguración oficial prevista para el mes de septiembre. La ceremonia fue presidida por la primera dama de México, Doña Eva Sámano de López Mateos (Sánchez, 2022).

Figura 11
Publicación en periódico local El Sur

EL SUR — Concepción, viernes 19 de junio de 1964

MURAL DE LA ESCUELA MEXICO.— Ayer fueron retirados los andamios del mural de la Escuela N° 1 que fuera donada por el Gobierno de los Estados Unidos de México. La inauguración oficial, sin embargo, se hará en el mes de septiembre para los aniversario patrios de Chile y México. EN EL GRABADO, un aspecto del mural que adorna el frontis del establecimiento educacional. (Foto Peña).

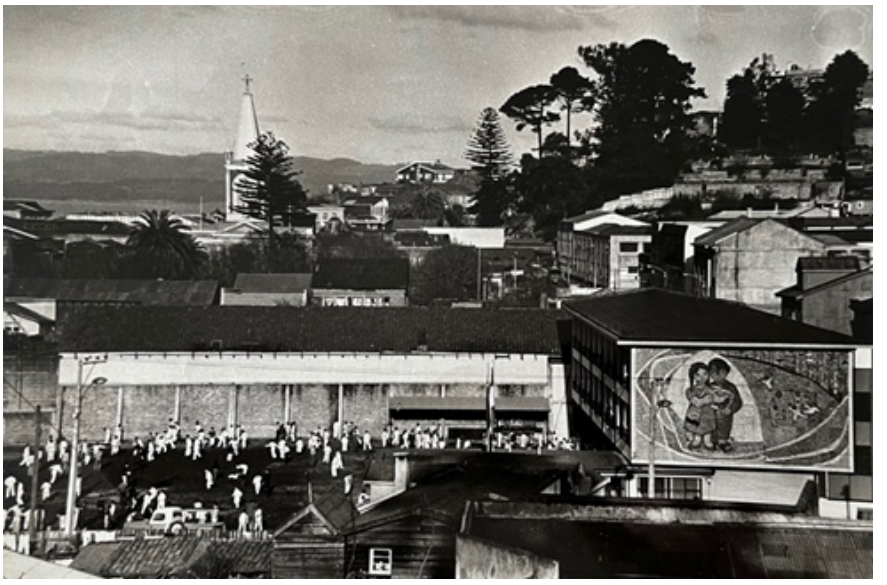
Nota: Noticia donde se indica la terminación de la obra Fraternidad de dos pueblos de Marie Martner.
Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

Mensaje

Como en otras intervenciones de Marie Martner, su obra parte de lo propio y lo cotidiano, transformando la belleza de la tierra en arte a través de un proceso de refinamiento que oscila entre lo figurativo y lo abstracto. El mural Fraternidad de dos pueblos (Figura 12), en la Escuela México, no es la excepción. Encargado desde el plan de reconstrucción que buscaba “estimular la labor artística auténtica y representativa de nuestra cultura” (Matte, 1964, p.35), la obra se enmarca en un discurso de amistad entre Chile y México, reflejando un mensaje de hermandad, como su título lo sugiere.

Diversos medios de comunicación, como El Mercurio, La Unión y la Revista Alerce, destacaron esta obra tras su inauguración. Sin embargo, aunque reconocen tanto el mural como a la artista, poco abordan la interpretación de la obra. Destaca la valoración de Ester Matte, quien en 1964 le dedicó un artículo, afirmando: "sus murales abren una ventana a un mundo artístico propio. Son un mensaje de belleza con sentido cósmico y americanista" (Matte, 1964, p.35). Es quien más se aproxima a realizar una crítica valorativa. La propia Martner refuerza esta idea al reflexionar sobre su conexión con la materia prima de su obra: “Me acerco a lo primitivo. Tanto mis peces como mis flores están allegados al surrealismo…Me he sentido atraída, desde temprana edad, hacia las piedras, por que ellas poseen un secreto encanto”, (Gaete, 1963, p.41).

Figura 12
Frontis de la Escuela de México



Nota: Fotografía de la época que muestra el mural Fraternidad de dos pueblos de Marie Martner, reintegrado al frontis de la Escuela México Estado de Guerrero. Al fondo, hacia la derecha, se distingue el cerro de la bahía con sus características araucarias, elementos que Martner incorporó en el mural y que también aparecen en el sector superior derecho del fondo abstracto de la obra, reforzando el simbolismo de lo local. En el patio, los alumnos parecen estar en su hora de recreo, destacando el tono claro de sus uniformes, que Martner tomó como referencia para plasmar la escena de niños jugando con una pelota. Además, las siluetas de la cordillera en el horizonte enmarcan simbólicamente a la pareja central del mural. **Fuente:** Acervo personal de Marie Martner García, ca. 1964.

En *Fraternidad de dos pueblos*, encontramos un conjunto plástico construido en base a dos escenas figurativas enmarcadas en un fondo abstracto, regla establecida por Martner con los pastelones. Si en Limache el punto de partida fue la observación del entorno, en Talcahuano este método se replica efectivamente. Aquí Martner no parte de cero. La bahía, con su paisaje topográfico, es el fondo ideal para representar la nueva escuela básica, diseñada para varones. Martner aborda este aspecto con ironía, eligiendo representar a dos infantes, uno masculino y otro femenino, como un gesto de inclusión de género. Estos niños son acompañados por un grupo adicional que juega a lo lejos sobre el fondo, sugiriendo una comunidad en la que la diversidad y la interacción son fundamentales.

Figura 13
Obra La virgen indígena

Nota: colaboración de Lilo Salberg y Marie Martner, conformada por tres pastelones horizontales apilados. Dibujo de lápiz sobre papel (izquierda) y obra terminada (derecha). **Fuente:** Acervo personal Marie Martner García, ca. 1960.

La pareja de niños ubicada en el cuadrante izquierdo muestra una clara influencia indigenista, evocando el trabajo de Martner en colaboración con Lilo Salberg en *La virgen y el niño* de su exposición en el Ministerio de Educación Pública años antes (Figura 13). La representación de los ojos, la nariz y los labios establece esta conexión. En esta sección, la vestimenta y el calzado son elementos clave para identificar el origen nacionalista de cada figura. La única manifestación femenina en el mural, se presenta ataviada con un vestido bordado con guijarros y zapatillas cerradas, lleva un peinado con dos trenzas que caen al frente, complementado por un reboso de iconografía mexicana que se desliza desde su hombro izquierdo. La paleta de colores es cálida, predominantemente en tonos anaranjados, con matices más claros que aportan luminosidad a su figura.

El primer niño, situado detrás de la niña, lleva un uniforme que podemos reconocer en las fotografías de generaciones anteriores de la escuela (Figura 14). Consta de una camisa de manga larga y pantalones hasta el tobillo. Su calzado, que deja entrever sus pies, son ojotas, asociadas a la vida en el campo chileno. En contraste con la figura femenina, el niño tiene una paleta de colores más oscura y fría, intencionada por Martner para establecer contrastes entre los personajes, que luego conecta a través de una rama de copihues blancos y rojos, desdoblada entre las manos de ambas figuras, ligando el significado de esta flor con la amistad y gratitud mapuche.

Figura 14
Fotografía del curso 3ºA de la Escuela México en Talcahuano, 1960

Nota: Al fondo puede apreciar el edificio en madera de la antigua escuela No. 1 (que posterior al terremoto seria reemplaza por la Escuela México en Talcahuano), así también los uniformes que portan la mayoría de los niños, que coinciden con los dibujados por Martner en el Mural de la Escuela México. **Fuente:** Archivo Escuela México Talcahuano, 1960.

Aunque originalmente la niña sostenía una bandera tricolor del Estado Mexicano (Figura 15), fue sustituida por estas flores para alinear el mural como un obsequio de Chile a México. Así, la niña recibe, en un gesto de gratitud, los copihues de su contraparte masculina. Los detalles en esta sección son más nítidos gracias a la ubicación de las figuras en primer plano, lo que permite apreciar la expresividad y los matices de cada personaje.

Los infantes en la escena del cuadrante derecho lucen uniformes blancos y grises, similares a la indumentaria de la primera figura masculina. Aunque se observa la acción del juego de pelota en curso, esta resulta más activa que la de la izquierda (Figura 16). Aquí, Martner retoma la temática de escenas infantiles presentes en el panorama artístico chileno, como en los murales de Roser Bru (1962) en Coronel y en los de la Ciudad del Niño, creados por el equipo dirigido por Laureano Guevara (1946).

Figura 15
Dibujo / Plantilla del Mural Fraternidad de dos pueblos

Nota: Marie Martner realizando el dibujo del mural Fraternidad de dos pueblos a escala 1:1. Se puede observar la bandera de tres franjas mexicana que seria cambiada por los copihues. **Fuente:** Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

El fondo actúa como una cartografía simbólica del entorno de Talcahuano, destacando su naturaleza como bahía rodeada de agua. En la parte superior derecha, se evoca la imagen de los cerros emblemáticos del puerto, como el cerro Fuentes o el cerro Cornou, decorados con araucarias siempre verdes. Debajo, las olas golpean la costa en una franja estrecha que se amplía hacia el flanco izquierdo, mostrando el mar abierto, con una representación más dinámica de las olas, que contrastan el verde azulado del agua con el blanco

Figura 16
Mural Fraternidad de dos pueblos de Marie Martner

Nota: Destacan la intensidad y la viveza de los colores en las piedras y guijarros recién instalados, resaltando la riqueza cromática característica de la obra. **Fuente:** Acervo personal de Marie Martner García, ca. 1964.

espumoso de sus crestas. La tierra bajo las dos figuras principales evoca la costa, con arena matizada y piedrecillas de colores. En contraste, el grupo de niños juega sobre un terreno más homogéneo y barroso, típico de las laderas de los cerros, donde Martner modifica la textura y el tono de la piedra utilizada.

Figura 17
Pastelones del mural Girasoles

Nota: Foto antes de su colocación sobre el muro. **Fuente:** Fuente: Acervo personal de Marie Martner García, 1964.

Las sinuosas líneas del segundo plano, perceptibles desde el boceto, evocan el surrealismo, como sueños de trazos que se entrelazan y disuelven en el infinito. Sin embargo, Martner recurre también a momentos de literalidad, como en el mural interior del vestíbulo de la Escuela México. Esta obra, que complementa al mural del frontis exterior, abarca quince metros cuadrados y se destaca por sus vibrantes motivos florales, que llenan los muros de vida, dinamismo y color. Los girasoles o maravillas en primer y segundo plano (Figura 17), se componen íntegramente por guijarros semipreciosos, donde el motivo vuelve a ser la naturaleza, esta vez como alegoría figurativa del paisaje americano.

DISCUSIÓN

Marie Martner, llamada *la señora de las piedras* por quienes no encontraban cómo definir su trabajo (Romero, 1963), transmite la pasión oculta en los guijarros de una práctica única que se convirtió en legado. Aunque "su técnica deriva de la de los artesanos venecianos", su obra está impregnada de "ingredientes modernos" y refleja "las características personalísimas de su estilo" (Garfias, 1959, párr. 5). Estilo que, en palabras de Siqueiros: "debe ser una consecuencia de la función social del mural, de la técnica material moderna que exige una obra", (Siqueiros, 1951, p.32).

Martner incorpora esta perspectiva en su proyecto cumbre de la etapa telúrica[10]: el mural *Fraternidad de dos pueblos* en la Escuela México Estado de Guerrero de Talcahuano. Este ideal se materializa ejemplarmente mediante una retícula de 126 piezas individuales elaboradas manualmente con piedras rústicas recolectadas en distintas regiones de Chile, resolviendo el tema de la intemperie del mural, del cual el fresco no sería partidario. Estas piezas, precoladas en colaboración con sus asistentes en el taller de Reñaca, reflejan un progreso formal, descrito por Siqueiros, donde el mural es realizado por un "ejecutor colectivo" (Siqueiros, 1951, p.39) debido a sus grandes proporciones.

Los pastelones utilizados por Martner evocan los mosaicos romanos, tradicionalmente compuestos por teselas cerámicas; sin embargo, en su práctica, son sustituidos por guijarros de gran valor cromático en su estado natural, fijados con concreto siguiendo un dibujo de su autoría. Como afirmó Siqueiros: "No puede olvidarse que los materiales y herramientas de producción en las artes plásticas tienen valor generador, valor determinante, tanto formal como estético" (Siqueiros, 1951, p.12-13). Marie Martner retorna al pasado del arte neolítico, que traduce al presente mediante un proceso artesanal de "lanzar" piedras acomodadas una a una según las líneas de sus plantillas.

Así, su trabajo se complementa con colados de concreto, un proceso de albañilería aplicado en la arquitectura, que se distancia de los métodos convencionales de pintura y escultura, incorporándose a la construcción de la Escuela México de Talcahuano. Aunque es necesario despojar el muro de su recubrimiento original para colocar el mural, dado que el edificio ya estaba terminado, Martner logra una reintegración plástica gracias a su meticulosa planificación previa. Esto lo resuelve mediante piezas modulares adaptadas a los muros, donde imprime con dibujo figurativo una simplicidad en los personajes, vinculados conceptualmente a los lazos entre México y Chile a través de su vestimenta y apariencia.

Además, incorpora un fondo abstracto con líneas en movimiento que evocan olas rompiendo en la costa de Talcahuano, creando el escenario

[10] La clasificación del trabajo de Marie Martner que aquí se propone toma como punto de partida una nota escrita por su amigo y colega Julio Bórquez, fechada el 8 de octubre de 1984. En ella, Bórquez la describe como una artista telúrica y cristalina, términos que orientan la comprensión dialéctica de su obra. Telúrica alude a su vínculo con la tierra y al uso expresivo de piedras y guijarros entre 1956 y 1981, mientras que cristalina refiere a la incorporación de vitrales y piedras traslúcidas que caracterizan su producción desde 1977. Dentro de la etapa telúrica, se distinguen dos líneas técnicas: pastelones y relieves, siendo este último ejemplificado con la obra emplazada en el Parque Monumental Bernardo O'Higgins, en Chillán Viejo.

ideal para sus elementos compositivos y transmitir el mensaje de amistad entre ambas naciones.

La *piedra moderna* con la que sería fabricada la Escuela México, es decir, el concreto armado, es complementada por Martner con otras piedras rústicas, en su estado natural, fijadas de forma visible para exhibir colores y texturas. Esta elección material refleja la riqueza mineral de Chile y devuelve color a los muros claros de esta arquitectura moderna de mediados del siglo XX. Todo ello en consonancia con el método descrito por Siqueiros en *Cómo se pinta un mural* donde la técnica "...considera particularidades climatológicas, características del subsuelo y suelo, materiales, herramientas específicas e históricamente correspondientes, y el cometido social-estético de su época" (Siqueiros, 1951, p.11), de la que Martner y sus murales en piedra son un exponente.

CONCLUSIONES

Marie Martner García consigue en la obra *Fraternidad de dos pueblos* un auténtico manifiesto de propósito monumental y de realismo integral en el muralismo, alineado con las aspiraciones de Siqueiros y revitalizado en Chile por su labor plástica de más de veinticinco años. Con esta intervención, devuelve la plástica al edificio moderno de la Escuela México en Talcahuano mediante una técnica que consolida la relación tectónica, arquitectónica y urbana del arte, reivindicándolo localmente con un mensaje social de fraternidad que persiste al tiempo. Así, el estilo de Martner queda definido por la rigurosa aplicación de herramientas, materiales, principios y métodos científicos de composición y perspectiva, consolidando un lenguaje propio identificado en esta investigación como *Muralismo Chileno en Piedra*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-132304.html

Díaz, M. Á. (1974). *Vida y obra de Benjamín Subercaseaux*. Occidente, (250), 17–27.

Elenes, J. L. (2025). *Muralismo chileno en piedra (1956–1981): como proceso de reintegración plástica en la obra 'Fraternidad de dos pueblos' de Marie Martner García* (Tesis de magíster). Universidad del Bío-Bío.

Fernández, R. (1998). *El laboratorio americano*. Arquitectura, geocultura y regionalismo. Biblioteca Nueva.

Gaete, C. (1963). *Descubrió sinfonía de la piedra*. Revista Zigzag.

Garfias, G. (1959, 7 de noviembre). Poesía primitiva en originales mosaicos modernos: María Martner. *Las Últimas Noticias*.

González, M. (2010). Helen Escobedo: la intensidad de una trayectoria. *Revista Digital ADDENDA*, 21(1). Edición CENIDIAP. https://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-21-Helen_Escobedo.pdf

Matte, E. (1964). María Martner y la piedra chilena. *Revista Alerce*, 6, 35. Editorial Universitaria.

Mérida, C. (1933). *Pequeños apuntes sobre la "Sección Áurea"*. Escuela Central de las Artes Plásticas en México.

Pastor Mellado, J. (Ed.). (2014). *Rehabilitación Murales: David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Jorge González Camarena* (Chillán Concepción Chile). Consejo de Monumentos Nacionales.

Recéndez, E. et al. (2011). *Presencias y realidades. Integraciones sobre mujeres y perspectiva de género*. Taberna Librería Editores. https://doi.org/10.48779/2GWZ-F692

Romero, G. (1963, 27 de septiembre). La señora de las piedras. *Revista EVA*.

Salas, B. (2014). *Un relato común*. Consejo de Monumentos Nacionales. https://www.monumentos.gob.cl/publicaciones/libros/relato-comun

Sánchez, M. (2022). Eva Sámano de López Mateos. *Revista De Identidad Universitaria*, 1(17), 6-8. https://revistaidentidad.uaemex.mx/article/view/18987/14044

Siqueiros, D. (1951). *Cómo pintar un mural*. Ediciones Taller Siqueiros.

Subercaseaux, B. (2005). *Chile, o, una loca geografía*. Editorial Universitaria.

Subirats, E. (1992). *El final de Las vanguardias*. Anthropos Research & Publications.

Todos los contenidos de la **Revista URBE. *Arquitectura, Ciudad y Territorio*,** se publican bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional y pueden ser usados gratuitamente, dando los créditos a los autores y a la revista, como lo establece la licencia