

Del mural de Peñaflor al metro de Santiago: sesenta años de mosaico vítreo en Chile

RODRIGO VERA MANRÍQUEZ

Departamento de Diseño. Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Universidad de Chile

veramanriquez@uchilefau.cl

Resumen

A diferencia de la tradición del mosaico vítreo en los países europeos, el caso de Chile es de breve data, rastreado desde sus orígenes, pero no por eso menos influyente dentro de la visualidad urbana de los últimos sesenta años. Los primeros registros de esta manifestación en el espacio público, aparecen recién iniciada la segunda mitad del siglo XX, comenzando un desarrollo que se vinculó a un modelo político-social caracterizado por los vínculos culturales con otros países latinoamericanos, el desarrollismo económico, y grandes realizaciones urbanas que tuvieron a este material como reflejo de modernización. Este tránsito pasa desde lo figurativo, en murales que formaban parte de un proyecto político, hacia lo abstracto, recibiendo en los años sesenta y setenta la influencia del arte concreto, en estrecha relación con planes urbanísticos que cambiaron el panorama de las ciudades chilenas, especialmente de su capital: Santiago. Este artículo pretende dar cuenta de estos orígenes, sus principales referentes, sus influencias y particularidades, trabajando desde el archivo que constituyen los registros orales de los actores involucrados, y las publicaciones de época que daban cuenta del uso de este material como sinónimo de modernidad. Al mismo tiempo, se pretende establecer posibilidades de su estudio en las condiciones actuales, proponiendo tipologías de uso a partir de los registros fotográficos, y reflexionando sobre su condición patrimonial, al ser referentes de uno de los periodos de mayor auge industrial y urbanístico de la historia reciente de Chile, donde los mosaicos vítreos cumplieron un papel fundamental como material de revestimiento, que puede ser estudiado desde su condición arquitectónica, pero sobre todo desde su dimensión simbólica.

Palabras clave: Arte abstracto; arte mural; arquitectura chilena; mosaico vítreo; revestimientos.

From Peñaflor mural to the subway in Santiago: sixty years of designed with vitreous glass mosaic in Chile

Abstract

The difference with the vitreous glass mosaic tradition in European countries, the case of Chile has short data, traceable from their origins, but no less influential within the urban seeing of the last sixty years. The first records of this event in public space, it appears just started the second half of the twentieth century, beginning a development that was linked to a social and political model characterized by cultural ties with other Latin American countries, economic developmentalism, and great achievements urban that this material had reflecting modernization. This transit passes from figurative, in murals that were part of a political project, to the abstract, receiving in the sixties and seventies the influence of Concrete Art, in close relationship with urban plans that changed the landscape of Chilean cities, especially of its capital Santiago.

The presentation intend to explain these origins, its key players, their influences and characteristics, working from the file that are oral records of the actors involved, and the publications of that time were aware of the use of this material as synonymous with modernity. At the same time, it seeks to establish possibilities of their study in the current conditions, proposing typologies of use from photographic records, and reflecting on their heritage status, being related to one of the peak periods of industrial and urban recent history of Chile, where vitreous glass mosaics played a key role as a coating material, which can be studied from its architectural condition, but especially from its symbolic dimension.

Key words: Abstract art, chilean architecture, coating materials, glass mosaic, mural.

Sumario: 1.- Orígenes. 2.- Masificación. 3.- Condición actual. 4.- Conclusiones. 5.- Referencias bibliográficas.

1. Orígenes

La utilización del mosaico vítreo en Chile, nace siendo moderna. Esta afirmación señala con vehemencia el concepto de origen, de un punto de partida determinado que posee tiempo y lugar. Para el caso chileno, inicios de la segunda mitad del siglo XX y un mural en una Escuela de Peñaflor, localidad cercana a su capital, Santiago.

Además de tiempo y lugar, este origen tiene un nombre: el del nonagenario artista chileno Fernando Marcos¹.

Si a estos antecedentes se le agrega un contexto, se puede comenzar a ensayar un relato que da cuenta del surgimiento de esta materialidad en el espacio público, sus influencias visuales, sus formas de manifestarse y su paulatina desaparición, que puede leerse como el paso desde megaproyectos vinculados a políticas públicas, que cambiaron la escenografía urbana de varias ciudades de Chile, a quedar relegado como un material que hoy se vende en las tiendas de interiorismo, con la nimia finalidad de solucionar pequeños detalles decorativos.

Antes de comenzar, es necesario mencionar algunas características técnicas del objeto de estudio. Como señala un Artículo del Departamento Técnico de la Cooperativa Sodimac, inserto en la *Revista de la Construcción* n° 79 (diciembre, 1968), el llamado “muriglas”, nombre genérico dado al mosaico de vidrio, *es un material de vidrio coloreado en pasta y moldeado, para obtener piezas pequeñas [...] está hecho con una mezcla de arena, sosa, feldespató, carbonato de calcio y fluorita para opalizar el vidrio.* Respecto a sus cualidades como revestimiento, *es un material con una dilatación mínima, gran resistencia a la fricción y al desgaste y con la característica de no ser atacable por los ácidos. Es un material inalterable a la intemperie, no se decolora y puede ser colocado sobre superficies curvas.* El tema de la gama cromática, el artículo técnico lo explica de la siguiente manera:

Los colores en el vidrio se hacen con óxidos metálicos y se pueden obtener una gama infinita de ellos, toda la producción es del mismo material y varía el precio del mismo según la cantidad de pigmento colorante usado en la mezcla. [...] Los colores en la pasta de vidrio se pueden obtener: a) Químicamente: el color en esta forma es del tipo más económico, ellos son; verde, azul, ámbar, morado, negro y blanco; b) Físicamente: los colores así obtenidos, son de una calidad de precios más elevados; tales como el rojo, anaranjado, amarillo y rosado.

¹ Fernando Marcos Miranda (Valparaíso, Chile, 1919-). Con estudios en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, fue alumno de quien iniciara la enseñanza del arte mural en Chile, el pintor Laureano Guevara. Profundiza su formación en la muralística mediante una Beca que en el año 1950 le otorga el Gobierno de México para especializarse en pintura y escultura mural en la Escuela de Artes Plásticas y en la Escuela de Pintura y Escultura de México.

Esta descripción, no sólo es válida como antecedente técnico de lo que se va a hablar a continuación, sino que también coincide con el tipo de material que se masificó en su etapa de florecimiento –que luego se describirá– como materialidad industrial, y desde el punto de vista de su producción, sin ninguna relación con el arte. Al tratarse de una producción estandarizada, la mayoría de los mosaicos de vidrio que se encuentran ubicados en el espacio público hasta el día de hoy, responde a las condiciones técnicas de producción descritas en el recién citado artículo.

Un material muy similar es el mosaico cerámico, que presenta otras cualidades, pero que compartió con el mosaico de vidrio la hegemonía en el revestimiento de edificios durante los años sesenta y setenta. Este material, ya se utilizaba con anterioridad a los primeros registros de utilización del mosaico vítreo, lo que queda manifiesto en publicidades aparecidas en revistas de arquitectura desde 1930 en adelante².



Fig. 1: Mural de mosaico vítreo de Fernando Marcos en Escuela de Peñaflores. Fuente: Rojas, 2010: 161.

Volviendo al mosaico de vidrio, tema de estudio de esta comunicación, como se señaló anteriormente, su época de mayor auge se condice con el gran desarrollo de la arquitectura moderna en Chile y de la industria nacional. Sin embargo, sus orígenes se encuentran en el campo artístico, pero con un profundo sentido de compromiso social y de relación con la arquitectura,

² La revista *Arquitectura y Arte Decorativo* n° 9, de marzo de 1930, iniciaba sus páginas con un reportaje publicitario de la "Gran Fábrica Nacional de Mosaicos Escudero y Cía.", dando cuenta de un cambio rotundo en la producción de mosaicos calcáreos en el país, catalogando a la industria previa como "primitiva y rudimentaria".

camino que llevó al mosaico vítreo desde la figuración a la abstracción, en la búsqueda de su funcionalidad como revestimiento y en la posibilidad expresiva de sus cualidades cromáticas. Para el relato de este origen, se presenta un fragmento de la entrevista realizada al artista Fernando Marcos, y que a continuación se reproduce in extenso.

F. M.: Bueno, este mural...yo soy el que introduce el mural en mosaico en Chile. Nadie lo había hecho antes. Este es el mural (muestra la foto)

R. V.: ¿Esto es con teselas vítreas?

F. M.: Sí. Y esta es la historia del mural. Este mural se hizo porque yo era muy amigo de un arquitecto que se llamaba Carlos Ferreira, digo era, porque él falleció. Entonces resulta que él era arquitecto de obras públicas y le tocó hacer una Escuela en Peñaflores, y me dice: mira Fernando, tú tienes que ayudarme a hacer un mural allá...en esta Escuela que él diseñó en Peñaflores. Y me dijo: en mosaico. -¿Pero cómo va a hacer en mosaico, si no hay mosaico aquí? - Sabes que están haciendo mosaico en Chile - ¿Cómo?- Mi amigo fulano de tal, olvidé el nombre, es un fanático del mosaico, es abogado -me dijo- pero es un fanático y se fue a Italia y estuvo allá, tanto se entusiasmó que en Milán contrató a un mosaquista, a uno que hacía mosaico, lo fabricaba, no lo colocaba. Entonces se lo ha traído desde Milán y lo instaló en una media agua que tenía en Quinta normal, y allá este milanés empezó a fabricar. Entonces yo le dije a Ferreira: no, pero cómo si no se fabrica. Vamos a verlo me dijo. Y fuimos allá y vimos a este milanés con montones de mosaico que se le habían pegado del horno, pero habían otros ya... y estos mosaicos son de esa procedencia.

R. V.: ¿Y esto que año es don Fernando?

F. M.: Esto es, haber...aquí está la fecha...es, haber... el 56. Que resulta que cuando yo hago este mural, viene alguien del centro de... miembro de la Asociación de Pintores y Escultores, sabe que van a hacer este mural y que hay una persona que se dice que es mosaquista, entonces resulta que el mosaico yo me largué a hacerlo, ehh, y en Peñaflores tenía una sala por supuesto... y se nombra un comisión que la preside Marco Bontá a ver si era realmente mosaico lo que yo estaba trabajando para instalar aquí, y llegó con otros y él, Bontá, había sido mi profesor de grabado, pero él tenía que ver si era. Y examina: no pues, está bien, ¿y cuál es la técnica? Y la técnica yo la había aprendido en México y la había repasado en textos y cosas así. Así que es el primer mural en Chile que se hace en mosaico.

R. V.: *¿Ese está todavía?*

F. M.: *Si...*

R. V.: *¿En una escuela de Peñaflor?*

F. M.: *Sí. Ahí está la inauguración, está el subsecretario de Educación.*

Además del registro oral del propio protagonista e introductor del mosaico vítreo en Chile, hay un segundo antecedente vinculado a su utilización, iniciada la segunda mitad del siglo XX, donde el material, además lleva una carga semántica en relación a dos conceptos que pueden ser claves para comprender parte de la tradición moderna del mosaico vítreo en Chile: la primera, la relación de hermandad latinoamericana, y la segunda, la institucionalización de un proyecto de modernidad cultural expresado en esta materialidad. No es casualidad entonces, que la introducción del mosaico de vidrio se haya desarrollado a partir de tres factores fundamentales: un artista comprometido con la creación muralista en espacios públicos, la figura republicana de la Escuela como espacio de instrucción, y la relación cultural entre dos países hermanos como Chile y México, con las consiguientes influencias del muralismo mexicano en artistas locales. Esto último, tomando como antecedente la presencia en Chile, y específicamente en la ciudad de Chillán, de los grandes muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, en el contexto de la reconstrucción de Chillán, luego del terremoto de 1939, y la donación de parte del Gobierno mexicano de la Escuela República de México a la ciudad afectada por el sismo (Vera y Guerrero, 2011).

En el marco de la primera restauración realizada a los murales de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero en la Escuela México de Chillán, el mismo artista chileno, en el año 1957, elabora el mosaico del frontis del edificio educacional, ocupando teselas de mosaico vítreo. El aludido, Fernando Marcos, desarrolla en un formato marcadamente horizontal, el mismo encuentro alegórico entre los dos pueblos que en el interior de la biblioteca del recinto pinta Siqueiros.

Espacialmente, el artista mexicano, dispone en el sector izquierdo las luchas de emancipación del pueblo chileno y siguiendo la misma temática, opone en el derecho el relato independentista de México. Conecta ambos sectores por medio del plafón que convierte a la obra en un continuo, apelando a su técnica de comunicación entre espacios intermurales. Como en muchas de sus obras en espacios cerrados, Siqueiros recurre a la

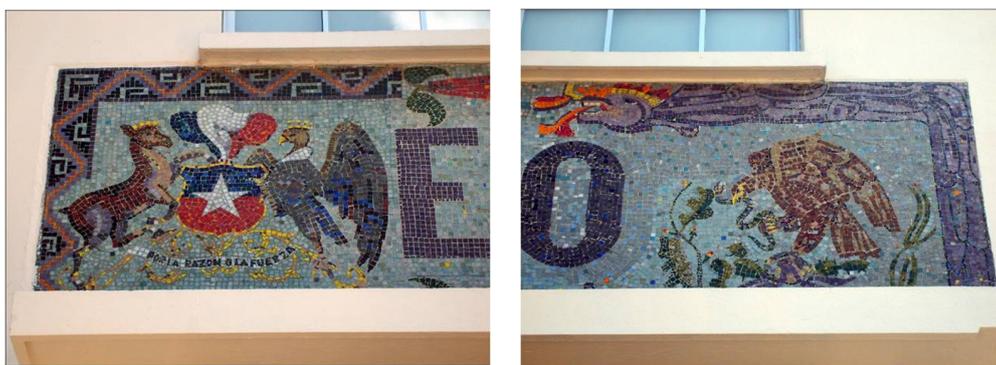
masonite como soporte y a la piroxilina como materialidad, experimentando con materiales nuevos, pero que garantizaban cierta longevidad de la pintura en su contexto de emplazamiento.

Por su parte, Fernando Marcos exterioriza esta relación hacia el espacio público por excelencia -la calle- asumiendo las condiciones propias de cualquier obra expuesta a la intemperie. Debido a esta situación, el artista chileno decide ocupar el mosaico vítreo para revestir el hormigón de la estructura del edificio sobre el acceso principal de éste mismo. Así como Siqueiros propone este encuentro alegórico antes descrito, en el caso de la obra emplazada al exterior, aparecen en los mismos extremos el Escudo de Chile (Fig. 2) y el Escudo mexicano; ambas imágenes, quedan cubiertas por una guarda que cierra el vértice del mural y que representan iconografías prehispánicas de cada pueblo. El mítico Quetzacoatl -la serpiente emplumada- de las culturas mesoamericanas, y una banda con grecas mapuche de marcado acento geométrico, rematada en cada extremo mediante unos copihues, cumplen la función de recordar los orígenes ancestrales de cada nación.

Ambos escudos enmarcan el nombre del establecimiento: Escuela México, que siguiendo una tipografía sobria y de color plano, se recorta contra el fondo en un fuerte contraste que permite su visibilidad desde lejos, ya que la relación figura-fondo, se resuelve siguiendo la línea de contorno de las figuras y las letras; esto implica que la imagen predomina sobre el material, ya que los bordes son continuos y se cierran sobre sí mismos, permitiendo no sólo el desarrollo de curvas, sino que también efectos de luces y sombras en la iconografía heráldica de ambas naciones. Resulta notable la traducción del plumaje del águila mexicana al mosaico, que mediante un juego tonal de las teselas logra un gran dinamismo, en una lógica pictórica-figurativa muy bien acabada, pero expresada en una materialidad pertinente a su emplazamiento (Fig. 3). Expuesto al sol, el viento y la lluvia, el mural del frontis de la escuela ha permanecido inalterable desde su inauguración hasta el día de hoy, conservando sus colores debido a las características propias del material elegido.

Como se había mencionado anteriormente, si bien el material está en función de lograr ciertos efectos pictóricos, el fondo mantiene una tonalidad predominante, salpicada de teselas de variados colores que rompen con la

uniformidad de la capa posterior, apreciables por el espectador al acercarse al mural. Esta posibilidad de lograr cierta homogeneidad cromática al ser visto desde lejos y luego un juego dinámico de contrastes al acortar la distancia de observación, se consigue mediante la correcta relación entre el fragmento –las teselas- y la totalidad –el mural-, lo que permite los distintos grados de percepción antes descritos, absolutamente necesarios al tratarse de una obra emplazada hacia una avenida de alto tránsito en ambos sentidos. Otra característica importante de destacar es la gran explanada que se encuentra en la plaza que enfrenta el acceso principal, donde el peatón puede avanzar varias decenas de metros en línea recta en dirección al mural, que poco a poco devela su materialidad desde el todo hacia el fragmento.



Figs. 2-3: Detalles del mural de Fernando Marcos en el Frontis de la Escuela República de México en Chillán, Chile. Fuente: Archivo fotográfico del autor.

La propuesta visual del autor se podría definir como integradora, en el sentido que son los escudos nacionales los que comparten la imagen con el pasado prehispánico de ambas naciones, apelando a un sentido de identidad institucional, remarcado en el texto del mural: Escuela México; escuela como establecimiento público, escuela como espacio de instrucción, escuela como soporte de arte mural, en fin, escuela como constructora de nación.

La fachada del edificio, carente de elementos decorativos, se convierte así en el soporte de una obra de profundo contenido semántico que emplazada hacia la calle, institucionaliza un espacio expresando la hermandad entre dos pueblos mediante el uso del mosaico.

2. Masificación.

Arquitectura, específicamente del movimiento moderno, mosaico y proyecto político, van confluyendo en el programa de desarrollo de esta materialidad, ya que su masificación se manifestó en el contexto de la segunda oleada del movimiento moderno en Chile, en las décadas del sesenta y setenta, mediante grandes proyectos que hicieron extensivo este material a lo largo de todo el país debido a su funcionalidad, y la posibilidad ornamental que prestaba, dentro del marco que el movimiento moderno permitía; es decir, materiales funcionales pero que en su funcionalidad presentaban condiciones que aportaban al espacio público (Montaner, 1998).

Es así como en el ámbito privado, edificios de renta, edificios de estacionamientos y viviendas, comienzan a revestirse de mosaicos siguiendo una lógica funcional pero al mismo tiempo ornamental, donde el lenguaje figurativo da paso a la búsqueda abstracta de determinadas combinaciones cromáticas, o en casos más atrevidos, composiciones geométricas que recibían la influencia del arte y la gráfica concreta, plasmando en el espacio público, un sentido de época que superaba la austeridad del racionalismo más extremo de la primera mitad del siglo XX, y permitía una expresión visual acorde a la funcionalidad de la arquitectura y a las tendencias visuales vinculadas al desarrollo del movimiento moderno (Vera, 2012).

En el ámbito público, la expresión de esta materialidad se verá favorecida por el auge que comienzan a tener en la década del sesenta, grandes remodelaciones urbanas y proyectos de envergadura que cambiarán el rostro de varias ciudades y sobre todo de Santiago, la capital de la República. Más allá de la cantidad de metros cuadrados utilizados de este material, lo importante de señalar es que gran parte de su masificación se debió a una política desarrollista, donde el Estado propiciaba la producción industrial, sobre todo referida al rubro de la construcción, en una doble dimensión, que por un lado permitía una acción social mucho más amplia referida al tema de la vivienda, y por otra fomentaba la participación privada mediante instancias legales. Un ejemplo pertinente es la aparición del Decreto con Fuerza de ley N° 2; en palabras del geógrafo Rodrigo Hidalgo (1999):

La década de los '60 en Chile, estuvo marcada en materia habitacional por un hecho que también tendría consecuencias hasta el día de hoy. Se trata de la

promulgación del Decreto con Fuerza de Ley N°2 (D.F.L. 2), el cual establece el Programa Nacional de Vivienda que comienza a incentivar el ahorro previo de las postulantes a viviendas sociales antes de acceder a ellas, instaurándose así también lo que se llamó el Sistema Nacional de Ahorro y Préstamo para la vivienda. Por otra parte, el D.F.L. 2 tiene una componente muy marcada que apunta a buscar la participación del sector privado en la construcción de unidades habitacionales definitivas; para ello se incentiva a las empresas y agentes inmobiliarios con exenciones fiscales, que también beneficiarían a los propietarios individuales, según los metros construidos.

Este decreto simboliza en parte, la política de Estado de la época, desde donde se puede desprender lo mencionado anteriormente en cuanto al desarrollo social y fomento privado, en el marco de la influencia de las teorías económicas de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).

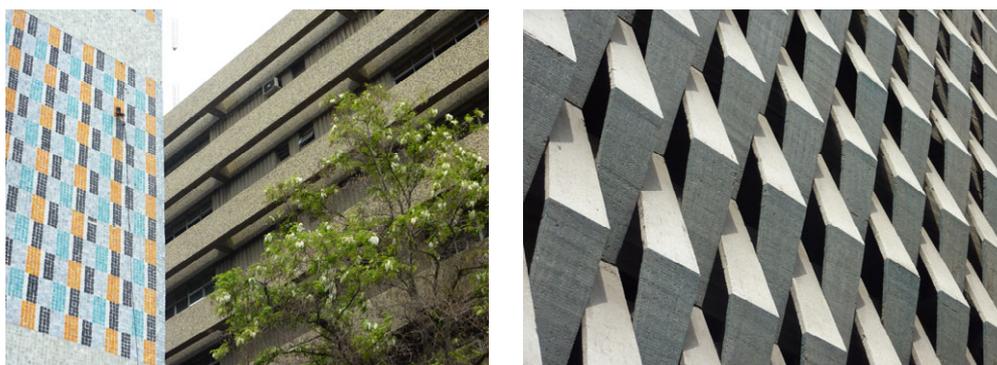
En relación directa con el tema aquí expuesto, en el mes de junio de 1968, una modificación al DFL N°2, permitió la utilización masiva tanto de mosaico cerámico como vítreo en las viviendas económicas acogidas al decreto; con anterioridad a esta fecha, sólo estaba permitida la utilización de mosaico vítreo en interiores como revestimientos de baños y cocinas en una proporción no mayor al 15% de la superficie total de la vivienda; como revestimiento exterior, no existían limitaciones. Al derogarse esta normativa de limitación del uso de este material, que ahora no acotaba cantidad de metros cuadrados para las viviendas económicas construidas bajo la tutela del Estado, las industrias productoras de mosaico cerámico y vítreo, así como también los contratistas privados agrupados en la Cámara Chilena de la Construcción, celebraban la normativa, lo que quedó patente en algunos ejemplos de publicidad de la época, que incluso anunciaban la adquisición de un nuevo horno para la gran demanda de material de revestimiento que esta normativa legal permitió.

Una de estas obras, quizás la más emblemática del periodo, debido a su magnitud y a lo que significó para el proceso de modernización llevado a cabo por el Estado chileno, fue la construcción del Metro de Santiago. El proyecto, que comienza a materializarse hacia la década del sesenta, contaría en sus andenes con gráficas elaboradas a partir de mosaico cerámico y de vidrio, además de la inclusión de perfiles de aluminio, otro de los materiales

que se comenzaron a usar con frecuencia en la construcción de aquellos años. Es la aparición de este soporte visual de gráficas geométricas y materialidad vítrea, el que consagra la relación entre estos elementos y el proyecto del Estado moderno, el mismo que hoy, tanto la materialidad del Metro, como la institucionalidad estatal, están en una franca etapa de desaparición³.



Figs. 4-5: Publicidades de industrias productoras de mosaico vítreo aparecidas en la Revista AUCA y Revista de la Construcción.



Figs. 6-7: Ejemplos de revestimientos de mosaicos vítreos en Santiago. La imagen 7 corresponde a la fachada del Edificio Lido, construida a partir de módulos de hormigón prefabricados.

Archivo fotográfico del autor.

³ Para una visión completa del proyecto y materialización del metro de Santiago, ver Pavez, 2003.

3. Condición actual

Son varios los aspectos que pueden llegar a definir la situación actual del material estudiado en esta comunicación, que se podría definir a partir de un concepto: olvido.

Uno de ellos puede deberse al cambio de modelo económico que se cimentó con la Dictadura de Pinochet en 1973 y que comienza a aplicarse desde 1975, dando un viraje de una economía centralizada durante el gobierno de la Unidad Popular, a un neoliberalismo impulsado por los llamados Chicago Boys, economistas chilenos que implantaron el modelo que paulatinamente comenzó a despotenciar al aparato estatal, generando cambios en las políticas de viviendas, donde el fomento desde el Estado ya no era el mismo, debido fundamentalmente al cierre de instituciones que habían sido claves en el desarrollo urbano del Chile de los sesenta y principios de los setenta, como fue el caso de la Corporación de Vivienda (CORVI) y la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU)⁴. Una de las más grandes industrias productora de mosaicos vítreos y cerámicos, IRMIR, quiebra en el contexto de la crisis económica del año 1982, poniendo término a una historia industrial que por medio de determinados materiales de revestimiento, dejó profundas huellas en el panorama urbano de diversas ciudades de Chile.

Otro factor a señalar tiene que ver con los cambios estilísticos de la arquitectura del movimiento moderno, las diversas variantes de sus materiales, o la irrupción del posmodernismo como arquitectura institucional de los grandes consorcios que hacia la década de los ochenta comenzaron a instalarse en Chile, donde los edificios de espejo y accesos de mármol reconstituido, más la recurrencia a estilos históricos y su burda reinterpretación, terminaron por sepultar la sobria uniformidad que había logrado la arquitectura del movimiento moderno. (Fernández, 1998)

Un aspecto no menos importante, es el absoluto desconocimiento que se tiene de este patrimonio visual expresado en el espacio público, en gran medida por ser de reciente data, por su condición absolutamente cotidiana, o

⁴ Para profundizar en el aspecto social y las políticas de vivienda en Chile, véase Raposo, 2008 e Hidalgo, 2005.

por la falta de memoria en recordar que alguna vez en Chile existió un proceso de industrialización que dejó su impronta en la mayoría de las ciudades del país.

Todos estos factores conjugados, configuran un panorama de olvido y desprotección de esta materialidad, que si bien garantizaba su funcionalidad y duración por muchos años, y no son menos los casos que así lo demuestran, mayores son los ejemplos donde vemos que su devenir ha estado expuesto no sólo a las inclemencias del tiempo, sino que también a la acción del habitante y de las autoridades respectivas, que no logran dimensionar el sentido de representación de época que tanto el revestimiento cerámico como el vítreo, contribuyen a simbolizar.

Actualmente, como consecuencia del pasado terremoto del 27 de febrero en Chile, muchos de los revestimientos de los andenes del Metro de Santiago, sufrieron daños que obligaron a la empresa responsable a su retiro, y aduciendo a la falta de reposición del material, optaron por arrancar todo el revestimiento, incluso el que se encontraba en buen estado, para reemplazarlo por otro que hace pasar a pérdida el patrimonio visual que significan los andenes, que por medio de un material funcional, prestaba la posibilidad de lograr ciertas composiciones, que colores y formas mediante, hacían reconocible cada una de las estaciones del Metro⁵.

Un movimiento ciudadano logró detener el retiro de este material, permitiendo así que el problema se hiciera público, comprometiendo a gran parte de la población en la cruzada de salvaguardar este tipo de revestimiento.

4. Conclusiones

El texto se sitúa en dos lugares: el origen del mosaico de vidrio en Chile, y la desaparición de su uso masivo y como proyecto político, que hoy se hace presente mediante su retiro en los andenes del Metro de Santiago. Este último evento, saca de la actual condición de olvido este patrimonio que como aquí

⁵ Ver entrevista a Peter Himmel, arquitecto que realizó los mosaicos del Metro de Santiago: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/07/13/el-artifice-de-los-mosaicos-del-metro/>

se ha tratado de expresar, tiene profundas relaciones con el contexto político que hace posible sus primeras manifestaciones, pero por sobre todo, su masificación. Sin ahondar en mayores rigores de ejemplos concretos y fechas de construcción –debido al formato de la comunicación– lo importante es señalar que grandes proyectos viales y habitacionales impulsados por el Estado, llevaron la impronta de este material.

Desde el punto de vista visual, se puede destacar una generalidad. El material permite la expresión figurativa y la abstracta, mediante una amplia paleta que entrega las posibilidades de combinación a partir de un material industrial y cuyos colores están estandarizados, pero que cuyas combinaciones permitieron desarrollar la influencia de la visualidad concreta en el espacio público. La particularidad está en las variantes que se configuraron y como estas hoy pueden ser recogidas y catalogadas por medio de tipologías que expresen las posibilidades de uso del mosaico vítreo. Revestimiento exterior, de piscinas y zonas húmedas, de viviendas unifamiliares y colectivas, de obras públicas de gran envergadura como túneles o andenes de metro, dispuestos a modo de texto o en composiciones geométricas o figurativas, combinándose con materiales cerámicos, o entre teselas en tonos cálidos o fríos, etc.

Son muchas las posibilidades que un estudio visual puede abordar, lo que otorgaría la particularidad de su uso en determinado territorio, pero al menos, para el caso chileno, el punto de partida ya está señalado. Su abandono es mucho más que el abandono de un material. Es el abandono de un proyecto político y un periodo de la Historia de Chile donde el Estado benefactor se manifestó como en ningún otro periodo, con políticas de vivienda y de mejoramiento de espacios públicos que no se habían generado y difícilmente se volverán a repetir en el futuro.

Las voluntades políticas no están, las industrias que producían este material tampoco. No se trata de volverlo nuevamente masivo ni de querer activar su producción industrial, sino de concientizar respecto a cómo la visualidad reciente en el espacio público puede ser un síntoma político. Se ha hablado de una tradición que tanto en Europa como en Mesoamérica presenta siglos de ejercicio, con diversas variantes y periodos definidos. En Chile, su data reciente y su lectura desde una clave política, permite reconstruir una historia de influencias visuales y procesos industriales que desde lo figurativo a lo

abstracto, como se dijo en un principio, nació siendo moderna, enraizada en un proyecto político que quizás fue a su vez, la misma causa de su desaparición.



Fig. 8: Estado actual de la pileta del Edificio de los Servicios Públicos de Chillán, Chile.

Fuente: Archivo fotográfico del autor.

Bibliografía

- DE RAMÓN, A. (1992): *Santiago de Chile, 1541-1991: historia de una sociedad urbana*. MAPFRE, Madrid.
- FERNÁNDEZ, C. (1998): *América Latina. Nueva arquitectura: una modernidad posracionalista*. Gustavo Gili, México.
- HIDALGO, R. (1999): "La vivienda social en Chile: la acción del Estado en un siglo de planes y programas". *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, N° 45 (1), 1 de agosto de 1999. Disponible en www.ub.edu/geocrit/sn-45-1.htm.

- (2005): *La vivienda social en Chile: y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Santiago de Chile.
- LAWNER, M. (2007): *Demolición de la Villa San Luis en las Condes, historia de dos despojos*. (www.socioscorfuch.cl/pdf/Desalojo%20San%20Luis.pdf)
- MONTANER, J. M. (1998): *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona.
- (1999): *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Gustavo Gili, Barcelona.
- PAVEZ, M. I. (2003): *En la ruta de Juan Parrochia Beguin: premio nacional de urbanismo, Chile, 1996. Formación y reseña de su obra en vialidad y transporte masivo*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- RAPOSO, A. (2008): *Estado, Ethos social y políticas de vivienda*. Red Internacional del Libro, Santiago de Chile.
- ROJAS, J. (2010): *La infancia en el Chile republicano: 200 años en imágenes*. Junta Nacional de Jardines Infantiles. Comisión Bicentenario, Santiago de Chile.
- VERA, R. (2012), "Exponentes elocuentes de la arquitectura moderna y funcional. Los edificios de estacionamientos de Santiago Centro". *Revista 180*, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, págs. 38-43.
- VERA, R.; GUERRERO, C. (2011): "Estado y Cultura Material en México y Chile: de la alegoría al encuentro de dos proyectos modernizadores". En TORRES, Fidel (Edit. Gral.), *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*. Consejo Regional de la Cultura y las Artes, VIII Región del Bio Bio, Chillán.
- ZAMBRA, D. (2010): *Entrevista a Peter Himmel*. Disponible en www.plataformaurbana.cl/archive/2012/07/13/el-artifice-de-los-mosaicos-del-metro/ (octubre 2012).