

# Orígenes del pensamiento infográfico en el Chile decimonónico

*Origins of infographic thinking in the 19th-century Chile*

**Resumen.** La presente propuesta es una investigación sobre la historia de la infografía en Chile vinculada al desarrollo del ámbito educacional, la industria y la prensa en el país. El corpus se compone de imágenes presentes en soportes gráficos impresos tales como libros, revistas, folletos y periódicos publicados durante la segunda mitad del siglo XIX.

A través de una metodología cualitativa, se llevó a cabo el examen de contenidos en fuentes documentales pertenecientes a bibliotecas y archivos personales, así como la realización de entrevistas y la adquisición de material en anticuarios y ferias.

Acorde a la investigación, las representaciones de carácter infográfico han estado presentes de forma moderada desde los inicios de la industria editorial y han aumentado progresivamente su presencia en el concierto nacional en función de factores políticos, tecnológicos y culturales. Dado a que el término infografía no existía durante el período, la relación entre las imágenes catatrasadas está definida no por una filiación disciplinar sino por similitudes en sus estrategias de visualización.

Pese a que estas primeras iniciativas se llevaron a cabo de forma aislada, constituyeron un primer panorama referencial para la producción de ilustraciones explicativas en el país, el cual no había sido documentado de forma sistemática.

**Palabras clave:** diseño de información, historia del diseño, infografía, siglo XIX.

**Abstract.** The present proposal is an investigation about the history of the infographics in Chile linked to the development of the educational field, the industry and the press in the country. The corpus consists of images present in printed graphic media such as books, magazines, brochures and newspapers published during the second half of the 19th century.

Through a qualitative methodology, the content examination was carried out in documentary sources belonging to libraries and personal archives, as well as interviews and material acquired in antique shops and street markets.

According to the research, info-graphic representations have been shown moderately since the beginning of the publishing industry and have progressively increased their national presence based on political, technological and cultural factors. Given that the term infographic did not exist during the period, the relationship between the images researched is defined not by a disciplinary affiliation but by its visualization strategies similarities.

Although these first initiatives were carried out in isolation, they constituted a first reference panorama for explanatory illustrations production in the country, which had not been systematically documented.

**Keywords:** 19th century, history of design, infographics, information design.

---

Fecha de recepción: 3/05/2018

Fecha de aceptación: 23/05/2018

Cómo citar: MORALES, G. (2018)

Orígenes del pensamiento infográfico en el Chile decimonónico.

RChD: creación y pensamiento, 3(4), 1-11.

DOI: 10.5354/0719-837X.2018.50298

Revista Chilena de Diseño,

rChD: creación y pensamiento

Universidad de Chile

2018, 3(4)

<http://rChd.uchile.cl>

## Hipótesis

La siguiente investigación se propone es la existencia de una propiedad particular, presente en ciertas representaciones visuales, a la cual se denominará carácter infográfico y que refiere a la combinación de recursos gráficos capaces de sintetizar un contenido teórico con diferentes grados de complejidad. El surgimiento de dicha cualidad antecedería por mucho al uso contemporáneo de la expresión 'infografía', cuya aparición no es más que una anécdota tardía en el amplio devenir de un tipo de imagen que venía produciéndose en Chile, de forma esporádica, desde la segunda mitad del siglo XIX.

## Objetivos

Dar a conocer, de manera pormenorizada, una forma de comunicación visual masiva que es parte de la cultura y el imaginario nacional.

Poner en valor la utilización de herramientas gráficas estratégicas para dar cuenta de procesos políticos, sociales, económicos y culturales que formaron parte de la modernización del país.

Aportar al desarrollo de la historiografía del diseño y la comunicación visual local a través de la generación de material analítico de relevancia para agentes especialistas.

## Introducción

En el contexto actual, es fácil toparse con el término 'infografía' en diversos tipos de soportes comunicacionales: noticiarios de televisión, periódicos impresos y digitales y hasta volantes de propaganda política; todos acunaron el término con una desenvoltura tal que lo hacen parecer un concepto instalado en la lengua local desde hace décadas. Lo cierto es que el vocablo en cuestión no formó parte del léxico nacional sino hasta mediados de la década de 1990, momento en el cual comenzó a resonar en algunos círculos de expertos y uno que otro medio de comunicación visual masiva (Morales, 2018). Ante tales circunstancias, podría parecer descabellado pensar en una historia de la infografía que se remonte hacia mediados del siglo XX e incluso más atrás. Habría que preguntarse, entonces, ¿qué es realmente la infografía? ¿Acaso esta herramienta pudo existir durante tanto tiempo sin ser reconocida como tal?

En ánimo de resolver estas interrogantes, ha de suponerse la existencia de cierta cualidad intrínseca a todas aquellas imágenes que al día de hoy pudieran considerarse infográficas. La presencia de esta característica, vinculada a la capacidad de otorgar información mediante el uso de recursos gráficos, es variable y no constituye de por sí una categoría absoluta. En otras palabras, infografía sería la denominación otorgada a aquellas imágenes cuyo carácter visual e informativo es primordial y resalta por sobre otros aspectos, en contraposición a aquellas que destacan por su verosimilitud representacional o su carga simbólica. De esta manera, se intenta dejar atrás el debate sobre los límites de la producción infográfica que tantas ambigüedades ha suscitado en el pasado. A modo de ejemplo, se pueden consultar las acepciones propuestas en diccionarios tales como el de la Real Academia Española (2018), según el cual 'infografía' podría denominarse como una "técnica de elaboración de imágenes mediante computadora". Publicaciones especializadas en la materia como *The Power of Infographics*, la define como "una visualización de datos o ideas que intenta transmitir información compleja a una audiencia de una manera que puede consumirse rápidamente y

comprenderse fácilmente” (Smiciklas, 2012, p. 3). Como se puede apreciar en dichos antecedentes, pese a que la teoría proveniente del ámbito disciplinar entrega luces sobre lo que es la infografía, sigue descuidando muchos aspectos sobre el delineamiento de sus fronteras. Centrar su significado en el simple propósito de entregar cierta información de manera eficiente, deja a libre interpretación muchas cuestiones fundamentales: ¿Existen realmente imágenes sin información? ¿Podría considerarse infografía, por ejemplo, una pintura de la antigüedad realizada con el fin de evangelizar a la población? ¿No tendría acaso el fin de comunicar una información compleja a una determinada audiencia? Frente a estas interrogantes, se hace evidente que cualquier intento por deslindar imágenes que son infografías respecto de otras que no lo son se vuelve una operación cargada de artilugios. Introducir lo infográfico como una dimensión variable permite afrontar tales dificultades desde una perspectiva más flexible y rigurosa a la vez. Ahora bien, ¿cómo se puede evaluar el carácter infográfico de un caso de estudio específico? ¿A qué se refiere este término? ¿Qué criterios son los que le dan sentido a este nuevo enfoque de análisis cualitativo?

En primer lugar, se ha de convenir que la infografía es siempre referencial. Vale decir, dado que el origen del concepto proviene de la fusión entre gráfica e información, es posible establecer que el resultado visual de la operación infográfica siempre estará representando ideas inspiradas en una fuente original (de actualidad, histórica o conceptual). La infografía toma un contenido dado y lo adapta a un medio nuevo. Es referencial en tanto se construye a partir de un referente que se quiere mostrar, tenga esta forma o naturaleza abstracta. Las fuentes pueden ser tan diversas como un accidente de tránsito, un fenómeno astronómico, una operación aritmética o un planteamiento ideológico. Al respecto y desde hace algunas décadas, diversas iniciativas han intentado catalogar los recursos de los que se valen las imágenes para representar cosas o situaciones. Por ejemplo, en 2002, Jörg von Engelhardt llevó a cabo un proyecto de investigación publicado bajo el nombre *The Language of Graphics: A Framework for the Analysis of Syntax and Meaning in Maps, Charts and Diagrams*, en el cual compiló los esfuerzos de categorización más relevantes relativos a los 'tipos de representación gráfica', creando así una suerte de guía definitiva del tema. De los resultados de su trabajo, es posible determinar la existencia de al menos nueve tipologías primarias: mapas, vistas, gráficos estadísticos, gráficos temporales, diagramas de vínculos, diagramas de grupos, tablas, símbolos y texto escrito. Engelhardt (2002) advierte las infinitas posibilidades existentes en la combinación de estas categorías. Por ejemplo, mientras un 'gráfico estadístico' compara cantidades –por medio de un esquema de torta o similar–, un 'gráfico temporal' contrasta el devenir de ciertos acontecimientos –una línea de tiempo–. Si ambos se combinan e integran tanto su contenido como sus formas convencionales, se puede conseguir una sola imagen que transmita el total de la información; por ejemplo, un gráfico de barras estadístico-temporal. Lo mismo ocurre con los trazados esquemáticos de la ciudad dispuestos en las estaciones de metro en un sinnúmero de urbes a través del mundo. Estos reúnen elementos propios de los mapas con otros provenientes de los diagramas de vínculos –como un mapa conceptual–, dando como resultado un “mapa de vínculos relacionales” que permite a miles de habitantes guiar su viaje a través de los complejos entramados ferroviarios. A estas mezclas de segundo orden, Engelhardt las denomina 'híbridos'.

Para efectos de esta investigación, lo infográfico se define como la capacidad de una imagen para integrar diversos tipos de representación primaria en función de hacer visualmente sencilla una información que de por sí es compleja. De este modo, se consideran infografías aquellas obras gráficas híbridas que resuelven a cabalidad dicha problemática, ya sea por la magnitud de las variables incorporadas o por la novedad de las decisiones implicadas en su creación, dado su contexto. Al mismo tiempo, se dejan a un lado aquellas manifestaciones plásticas que caben en una sola categoría primaria, como es el caso de los mapas convencionales, cuyo análisis e historia ya han sido ampliamente abordados por el campo de la cartografía.

### **Metodología**

La presente investigación se realizó a través de una metodología de tipo cualitativo mediante la cual se examinó y revisó el contenido de fuentes documentales visuales y lingüísticas, a fin de interpretar y hacer aparecer el sentido de estas representaciones históricas. De ahí a que este trabajo considere la utilización de la imagen como principal fuente en tanto evidencia histórica y herramienta auxiliar para la reconstrucción mental y material de un período de fuertes cambios sociales y políticos en el medio nacional. En resumen, se pesquisaron fuentes en bibliotecas, anticuarios y archivos y se digitalizaron las imágenes relevantes. Se establecieron criterios para la construcción de un archivo y se crearon sus fichas técnicas. Se hicieron entrevistas a expertos y actores relevantes y se terminó por comparar la información recolectada para dar pie a la escritura del texto definitivo.

### **Desarrollo y Resultados**

Si se atiende al ámbito de la Infografía en tanto disciplina, es necesario tener presente que se está haciendo referencia a una práctica eminentemente moderna. En efecto, es posible establecer que, en términos generales, tanto sus lógicas de producción masiva como su carácter ilustrativo responden a un conjunto de valores que le son propios al proyecto positivista y su respectiva influencia ideológica en las sociedades occidentales de la era industrial. Dicho de otro modo, para que una infografía pueda ser entendida como tal, ha de presentar determinadas condiciones tecnológicas que hayan permitido su distribución como producto serializado en una cultura de masas.

En atención a lo anterior, es clara la presencia de representaciones parcialmente infográficas desde la más temprana elaboración de imágenes en el contexto nacional. No obstante, la publicación de material iconográfico no fue una prioridad en el proceso de consolidación de la república, salvo por algunas particulares excepciones. Ante ello, es importante destacar cuáles fueron los factores fundamentales que impulsaron el quehacer proto-infográfico, así como los procesos históricos que les dieron origen.

El primero de ellos y sin duda el más importante, fue el arribo de la primera máquina impresora a Chile en 1811 por encargo de José Miguel Carrera, entonces presidente de la Junta de Gobierno. La puesta en marcha de esta imprenta de tipos móviles fue el punto de partida en la historia de las publicaciones de manufactura nacional, proceso que se inició de forma muy tardía y limitada si se le compara con los avances tecnológicos e industriales en la materia que ya existían en el resto del continente. Bernardo Subercaseaux (2010), autor del libro *Historia del libro en Chile*, señala al respecto:

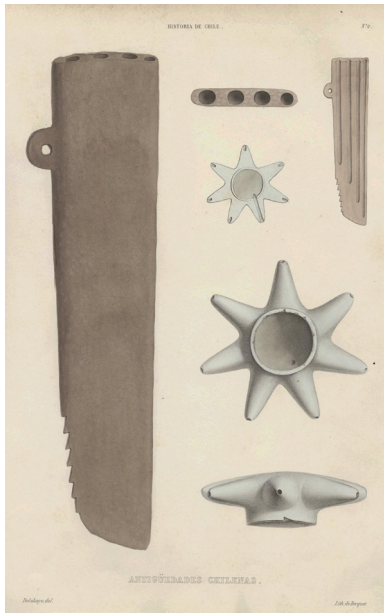
La imprenta que llegó a Valparaíso a fines de 1811 era –desde el punto de vista técnico– una máquina rudimentaria, pues ya en 1800, en Inglaterra, Lord Stanhope había inventado una máquina de acero, primer paso para el uso de cilindros en lugar de tablas horizontales. La que llegó a Chile en cuanto a aspecto casi no se diferenciaba de la que Gutenberg había usado a mediados del siglo XV en Alemania (pp. 38-39).

Del mismo modo, la instalación de la primera imprenta nacional contrasta drásticamente con la realidad de muchos países y ciudades latinoamericanas, algunas de las cuales contaban con dicha maquinaria varias centurias atrás. A modo de resumen, México y Lima fueron las primeras, con equipos instalados desde mediados del siglo XVI; a estas les sigue Guatemala en el siglo XVII, La Habana, Paraguay, Bogotá, Quito y Buenos Aires durante el siglo XVIII y, finalmente, Montevideo y Caracas a principios del siglo XIX previo a 1812, año en que se instaló y comenzó sus operaciones la Imprenta del Gobierno con la *Aurora de Chile* (Subercaseaux, 2010, p. 22).

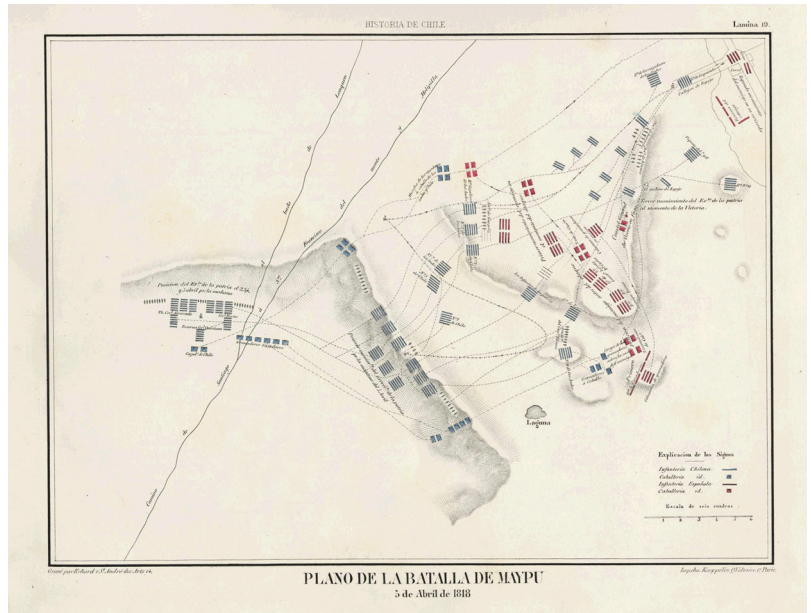
Ante tales circunstancias, dos eventos ocurridos a mediados de siglo sobresalen en el poco auspicioso panorama editorial local. El primero de ellos, la realización y publicación del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* de Claudio Gay, impreso originalmente en París. Gay fue uno de los principales artífices del imaginario visual en la temprana República de Chile. Su obra cumbre, conformada por textos y láminas de las más diversas áreas del saber, comenzó a gestarse en 1830 a través de un ambicioso encargo que él se autoimpuso y que fue ofrecido al vicepresidente de la República de aquel entonces (Sagredo, 2010, p. 16). Según Rafael Sagredo (2010), la magnitud de la oferta era tal que comprendía, en palabras del mismo Gay, lo siguiente:

Una historia natural, general y particular de Chile; una geografía física y descriptiva del país; una geología que haría conocer la composición de todos los terrenos, la estructura de las rocas y la dirección de las minas; y una estadística completa de las actividades productivas y de la población. [...] el científico se comprometió a formar un gabinete de historia natural [...], así como una colección [...] de todas las piedras y minerales que pudiera recolectar; analizar químicamente todas las aguas minerales que encontrara; a elaborar cuadros estadísticos de todas las provincias; hacer un catálogo de todas las minas; preparar planos de las principales ciudades y ríos, así como de todas las haciendas que pudiera visitar; y, finalmente, [...] instruir a dos alumnos en todas las ciencias sobre las que él se ocupaba (p. 16).

Dicho proyecto, de inconmensurable envergadura, comenzó a formar parte del imaginario de la sociedad chilena a partir de 1844, momento en el cual se publicó el primer cuadernillo de Historia, entrega inaugural que dio inicio al largo proceso de difusión de su extenso trabajo. En dicho ejemplar aparecieron las primeras láminas correspondientes a su labor como dibujante de orden naturalista. Este hecho reviste gran relevancia para la historia general de las imágenes en Chile, si se considera la inmadurez de la industria impresora nacional de esos años. En efecto, a mediados de siglo, la escasa producción



**Figura 1.** "Antigüedades chilenas" en Atlas de la Historia Física y Política de Chile de Claudio Gay, 1854. Fuente: Memoria Chilena.



**Figura 2.** "Plano de la Batalla de Maipú" en Atlas de la Historia Física y Política de Chile de Claudio Gay, 1854. Fuente: Memoria Chilena.

iconográfica local apuntaba hacia fines muy distintos a los del propio Gay, tal y como señala Pedro Álvarez Caselli (2008) en su libro *Chile Marca Registrada*:

La litografía se introdujo en los albores de la República de forma paulatina, pudiendo señalarse a los franceses Jean Baptiste Lebas y Armando Roger como sus precursores. Al mismo tiempo, la creación de la Imprenta y Litografía del Estado en 1837, permitió la temprana impresión de rótulos de boticas y alimentos. Con posterioridad, la técnica también será ocupada como apoyo de emprendimientos de carácter editorial tal como sucediera con el libro *Galería Nacional de Hombres Célebres de Chile*, publicado en 1854 por el litógrafo francés Narciso Desmadryl. En las décadas siguientes, las esquelas, los reversos de retratos fotográficos y algunos calendarios conmemorativos recurrieron esporádicamente a este método de impresión que llegó a masificarse poco después de la Guerra del Pacífico (p. 68).

La relevancia que tiene la obra de Gay para el devenir infográfico local se puede apreciar al contemplar las láminas reunidas de forma definitiva en su Atlas de 1854, el cual se ha seguido editando una y otra vez hasta la actualidad. De ellas, vale la pena considerar en primer lugar, el vasto despliegue de vistas esquemáticas de objetos vernáculos y especímenes botánicos, que rememoran aquella tradición ilustrativa que sigue el camino trazado por Leonardo Da Vinci en la Italia del Renacimiento. Destaca, a su vez, un plano cartográfico histórico que relata la Batalla de Maipú en código militar. Sin embargo, lo que mayoritariamente encontramos en el Atlas son imágenes que, si bien muy detalladas y con un tremendo valor estético y documental, muestran una situación o cosa específica sin hacer demasiado uso de recursos diversos como podrían ser flechas y diagramas. Pese a ello, hay un par de gestos representacionales que podrían dar cuenta de una particular astucia e intención pedagógicas. Por ejemplo, una de las características que Sagredo



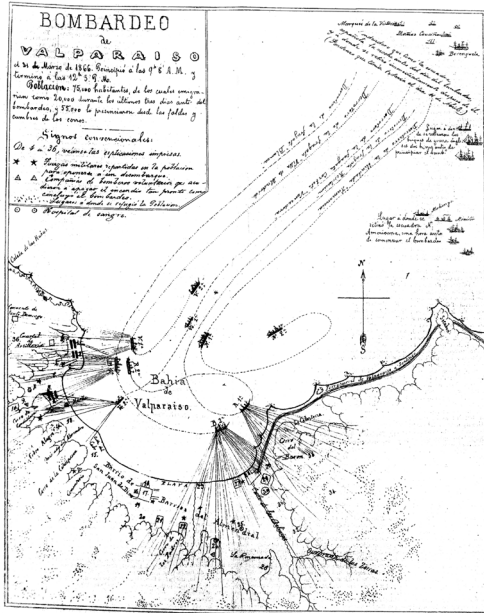
(2010) hace notar en la obra de Gay es el recurrente uso de la figura humana en vistas de paisajes que en rigor no lo necesitan:

La actitud del científico de representarse al interior de las figuras, convirtiéndose así en protagonista de su propia obra, tiene su antecedente más inmediato en las vistas que Alexander von Humboldt había publicado luego de su viaje americano. Desde entonces se transformó en un gesto propio de los naturalistas y artistas viajeros. La emoción del contacto y comunión íntima con la naturaleza, el afán de dar un tono de 'reportaje' a los textos e ilustraciones, tanto como la urgencia de mostrar la calidad de científico o pintor en terreno, explicarían esta actitud. En el caso de la estampa en que aparece Claudio Gay en el cráter del Antuco está también el afán por exhibir los lejanos lugares que exploró, los riesgos a que se expuso en su afán por dar a conocer Chile y, además, mostrar que él, al igual como había presumido Humboldt después de escalar el Chimborazo, también había alcanzado la cima de una cumbre andina, en este caso un volcán; lo que sumaba otro motivo de curiosidad y atracción provocado por la obra del sabio prusiano (p. 48).

Algo que Sagredo parece no considerar en su análisis es la posibilidad de que Gay, en su interés por entregar una aguda descripción del mundo sensible, haya recurrido a la representación de cuerpos antropomorfos con el fin de hacer notar las dimensiones del lugar por medio de la comparación de escalas, herramienta habitual, por ejemplo, en las presentaciones modernas de planos y otros diagramas de orden científico. Vale mencionar en este punto que Gay se desempeñó también como cartógrafo, lo cual podría fundamentar el origen de esta noción explicativa, en contraste con un supuesto egocentrismo. Es conocido el hecho de que Gay alteraba algunos elementos de sus bosquejos originales para dar con una composición de las estampas más adecuada a sus intereses, para lo cual contó con diversos colaboradores. Algunos de los recursos gráficos que le permitieron quitarle objetividad a sus grabados fueron el valor de línea y la saturación de los colores. Una vez más, Sagredo (2010) expone su conocimiento al respecto, aunque en su análisis destaca más el valor simbólico que el mostrativo:

**Figura 3.** "Visita al volcán D'Antuco" en Atlas de la Historia Física y Política de Chile de Claudio Gay, 1854. Fuente: Memoria Chilena.

**Figura 4.** "Una chingana" en Atlas de la Historia Física y Política de Chile de Claudio Gay, 1854. Fuente: Memoria Chilena.



CIAS.  
 20. ...  
 21. ...  
 22. ...  
 23. ...  
 24. ...  
 25. ...  
 26. ...  
 27. ...  
 28. ...  
 29. ...  
 30. ...  
 31. ...  
 32. ...  
 33. ...  
 34. ...  
 35. ...  
 36. ...  
 37. ...  
 38. ...  
 39. ...  
 40. ...  
 41. ...  
 42. ...  
 43. ...  
 44. ...  
 45. ...  
 46. ...  
 47. ...  
 48. ...  
 49. ...  
 50. ...  
 51. ...  
 52. ...  
 53. ...  
 54. ...  
 55. ...  
 56. ...  
 57. ...  
 58. ...  
 59. ...  
 60. ...  
 61. ...  
 62. ...  
 63. ...  
 64. ...  
 65. ...  
 66. ...  
 67. ...  
 68. ...  
 69. ...  
 70. ...  
 71. ...  
 72. ...  
 73. ...  
 74. ...  
 75. ...  
 76. ...  
 77. ...  
 78. ...  
 79. ...  
 80. ...  
 81. ...  
 82. ...  
 83. ...  
 84. ...  
 85. ...  
 86. ...  
 87. ...  
 88. ...  
 89. ...  
 90. ...  
 91. ...  
 92. ...  
 93. ...  
 94. ...  
 95. ...  
 96. ...  
 97. ...  
 98. ...  
 99. ...  
 100. ...

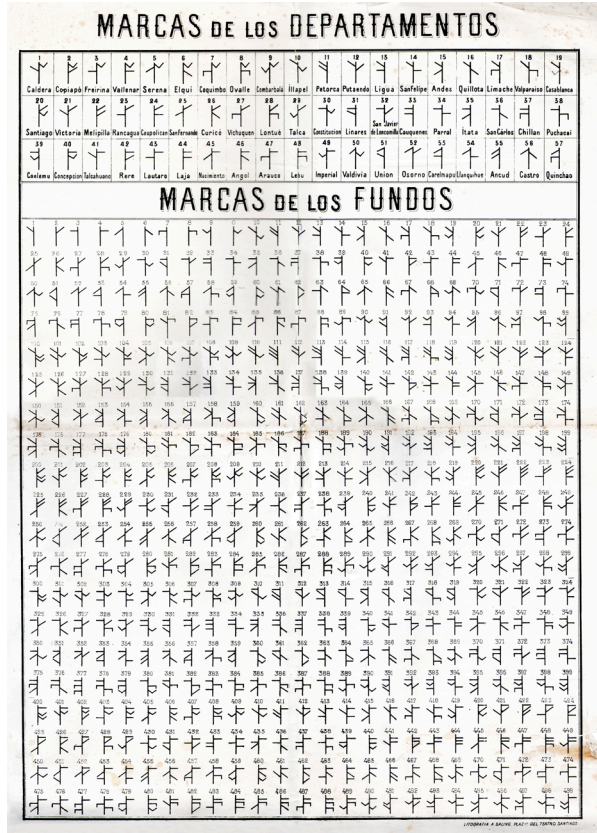


Figura 5. El Mercurio del Vapor, 16 de abril de 1866. Fuente: El Mercurio de Valparaíso.

Figura 6. “Marca de los departamentos. Marca de los fundos”. Lámina publicada en un periódico local en 1880. Fuente: Pedro Álvarez Caselli.

Un propósito similar, ahora en espacios muy diferentes, es el que puede atribuírseles a las láminas “Plaza de la Independencia” y “Una chingana”, en las cuales la bandera chilena, por su gran colorido, también resalta como el elemento bajo el cual se cobijan sujetos en activa interrelación, sin que ninguno centre particularmente la atención pues, en definitiva, lo que importa es el conjunto (p. 52).

El uso de estas herramientas de grosor y contraste podría calificarse hoy como una operación para dar jerarquía a los elementos de la composición, en función de proponer un orden de lectura y proveer de importancia subjetiva a algunas partes por sobre otras.

En definitiva, no es posible establecer con claridad que las láminas creadas por Gay quepan dentro de la categoría de infografía. En un análisis formal, no hay suficiente evidencia como para desprender distintos tipos de recursos visuales de una misma imagen. No obstante, si se observa desde una perspectiva más amplia y acuciosa, es factible determinar que, al menos, su obra podría estar dando pie al surgimiento de un énfasis explicativo por medio de gestos que le dan un carácter extrapictórico. Dentro de la representación misma, es posible detectar algunos elementos dispuestos de una forma particular que dan a la imagen un sentido que trasciende a la expresión artística o la mera documentación. El germen de la infografía está instalado en la obra de Gay, el cual comenzaría a proliferar tímidamente a finales del siglo



XIX y seguiría así en forma progresiva durante varias décadas. Es entonces, por su exclusividad como referente de su propio contexto, el antecedente más evidente y necesario para el posterior advenimiento del carácter infoográfico en la producción de imágenes nacional.

Otro antecedente relevante de una época similar es la anecdótica aparición de un diagrama cartográfico temporal en la edición del 16 de abril de 1866 del periódico porteño *El Mercurio del Vapor*. En él, se narra de forma esquemática un bombardeo llevado a cabo por el ejército español en Valparaíso. La trayectoria tanto de los navíos como de los proyectiles fue representada con flechas y líneas segmentadas, muy a la usanza de la cartografía militar. Dicha imagen, aunque aislada, es el antecedente más antiguo del que se tenga constancia y pueda considerarse dentro del género de la infografía periodística, área fundamental para la historia de la disciplina, puesto que fueron sus precursores los principales responsables de institucionalizar el concepto 'infografía' en el medio local varias décadas más tarde (Morales, 2018, p. 33).

Por otro lado, la fundación de un par de importantes empresas estatales en las dos últimas décadas del siglo XIX sería el síntoma de una sociedad determinada a convertirse en una nación industrializada. A saber: la Sociedad de Fomento Fabril (SOFOFA) y la Empresa de los Ferrocarriles del Estado (E. de los FF.EE.). En efecto, si bien la segunda mitad de la era decimonónica había comenzado con un Chile sustentado en un modelo económico basado en la exportación, sería el emprendimiento de aislados talleres artesanales y la inversión de grandes familias –enriquecidas por la industria minera y agrícola y asentadas principalmente en Santiago y Valparaíso– lo que sostendría el dominio de la empresa privada en el panorama nacional de la época (De Ramón, 2015, p. 163). Ante el surgimiento de dicha nueva clase económica y la imperante reestructuración en la oferta laboral como consecuencia de la Guerra del Pacífico, se fundó en 1883 la Sofofa, primera muestra clara de un proyecto industrializador por parte del Estado chileno. No obstante, las primeras fábricas de aquella época estaban orientadas a producir insumos de utilidad para la extracción de metales y la labor agraria, por lo cual el modelo económico de explotación de materias primas siguió perpetuándose durante varios años. De esta época destacan algunas imágenes publicadas en periódicos locales, orientadas a proponer una simbología para separar y distinguir los predios de uso agrícola y ganadero. En dichas láminas es posible notar la evidente falta de referencias pictográficas, constatable en el hecho de que cada uno de los símbolos hace explícita su inspiración directa en alguna postura rebuscada del cuerpo humano, lo que hace suponer una carencia de códigos convencionales.

Otra institución que nació casi a la par con la SOFOFA fue Ferrocarriles del Estado comenzó a operar bajo exclusivo control estatal en 1884, luego de la adquisición y unificación de todos los tramos ferroviarios existentes a la fecha en todo el país (Cortés, 2014, p. 24). El establecimiento de dicha empresa no solo fue un avance significativo para la constitución de una sociedad más moderna y conectada, sino que también cumplió un rol clave en la construcción de un imaginario visual relativo al ámbito del turismo y el transporte, particularmente durante el siglo XX.

Como se ha expuesto hasta aquí, la industria editorial chilena fue poco prolífica en cuanto a material ilustrado durante el siglo XIX, sin implicar ello que las instituciones educacionales carecieran de acceso a láminas de carácter pedagógico. En efecto, como señalan María Isabel Orellana y María Fernanda Martínez

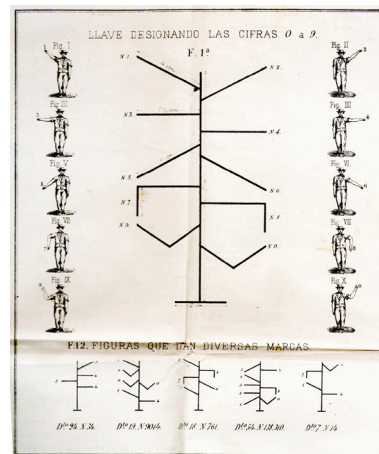


Figura 7. "Ley sobre marca de los animales". Lámina publicada en un periódico local el 12 de noviembre de 1874. Fuente: Pedro Álvarez Caselli.

(2010) del Museo de la Educación Gabriela Mistral, existen antecedentes que demuestran la existencia de soportes gráficos educativos antes del siglo XX:

El primer acercamiento que profesores y profesoras tuvieron con material educativo como láminas y grabados que mostraban fenómenos naturales, procesos industriales, lejanos países y extraños animales, fue la Exposición de Material Escolar de 1885, organizada por José Abelardo Núñez en el salón central del Museo Nacional, con elementos comprados en Francia, Alemania y Austria. Dentro de los objetos que se expusieron, se cuentan láminas para la enseñanza simultánea de la lectura y la escritura; cuadros, paisajes, cartas murales para la enseñanza de las razas, cartas murales para las divisiones políticas, en los ramos de geografía y cosmografía; cartas murales para ciencias naturales; y distintas colecciones de lugares históricos para el curso de historia universal (p. 27).

Como consecuencia de estas primeras experiencias, no tardaron mucho en surgir las primeras propuestas de material pedagógico de producción nacional, lo que motivó al gobierno a llamar a un concurso de apoyo a publicaciones educativas, para proporcionar a las escuelas públicas de libros de lectura, silabarios y otros textos de carácter metodológico.

El gobierno se propuso adquirir el derecho a editar por un lapso de cinco años los libros recomendados, asegurando a los autores una edición anual de veinte mil ejemplares. Al concurso se presentaron ocho proyectos, entre los cuales la comisión premió el de Claudio Matte denominado Nuevo método (fonético, analítico-sintético) para la enseñanza simultánea de la lectura y escritura. Se trata del *Silabario Matte*, publicación canónica que, como señala Subercaseaux (2010), promovió el conocimiento en varias generaciones de estudiantes desde 1884 (pp. 110-111). Según agrega el mismo autor, las imágenes en los silabarios complementaban el texto del mismo modo que lo hacían en la *Lira Popular*, apelando a la incorporación de ilustraciones como un elemento de importancia.

Hasta este punto, el rol que cumplían las imágenes en los textos educativos del siglo XIX era meramente ilustrativo. De tal modo, no es posible hablar con propiedad de un real carácter infográfico de ellas. No obstante, gracias a estas primeras publicaciones es que se fue instalando en la cultura local la idea de que las imágenes facilitan el entendimiento de ciertos saberes. Este pensamiento es clave para entender la relevancia que tuvo posteriormente el ámbito pedagógico en la historia de la infografía local, particularmente a partir de la década de 1940, tal y como se profundiza en la monografía *Historia de la Infografía en Chile* (Morales, 2018).

Entrado el siglo XX, todas estas cuestiones concernientes a la modernización del país, en conjunto con un afán de aprendizaje didáctico, fueron confluyendo en la configuración de una industria editorial más estable y diversa que exhibió entre las páginas de sus producciones un temprano desarrollo de lo que podría denominarse pensamiento infográfico.

## Conclusiones

Como se ha exhibido en este trabajo, los casos de imágenes que pudieran considerarse infografías son extremadamente escasos en el Chile decimonónico. No obstante, es posible vislumbrar que, a fines del siglo XIX, la sociedad chilena ya había incorporado en su cultura visual el recurso iconográfico como un insumo de invaluable eficacia para la comunicación de masas, ya sea por la vía de la importación o gracias al esfuerzo de algunos pioneros del área como lo fue Gay, entre otros realizadores anónimos que aportaron a la construcción del imaginario gráfico de la modernidad local. Ante tal panorama, ha de considerarse como un factor de relevancia la precariedad en que se encontraba la industria editorial de la época, pudiendo ser esta la principal razón de que no proliferaran más iniciativas de orden proto-infográfico. A esto debe agregársele la falta de referencias visuales, lo cual, afortunadamente, se fue remediando con el paso del tiempo y la paulatina apertura de Chile a los mercados internacionales.

Finalmente, las condiciones técnicas, políticas y culturales de la época no permitieron que se explorara la combinación de recursos gráficos al punto de poder aseverar con propiedad que existió infografía en el Chile del siglo XIX. No obstante, con el surgimiento de algunos casos excepcionales, se instaló en el medio una necesidad de indagar en las posibilidades comunicativas que las imágenes conferían, asentándose así una nueva forma de pensar la transmisión de la información.

## Agradecimientos

A Carola Ureta, Pedro Álvarez, Alejandra Neira y Marcela Campos por su colaboración directa en el proyecto.

11

## Referencias

- Álvarez Caselli, P. (2008). *Chile Marca Registrada*. Santiago: Ocho Libros Editores / Universidad del Pacífico.
- Cortés, M. (2014). *Turismo y arquitectura moderna en Chile*. Santiago: Ediciones ARQ.
- De Ramón, A. (2015). Santiago de Chile. *Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia.
- Engelhardt, J. V. (2002). *The Language of Graphics. A framework for the analysis of syntax and meaning in maps, charts and diagrams*. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam.
- Morales, G. (2018). *Historia de la Infografía en Chile* [online] [https://www.academia.edu/36534358/Gonzalo\\_Morales\\_-\\_Historia\\_de\\_la\\_Infograf%C3%ADa\\_en\\_Chile\\_2018\\_.pdf](https://www.academia.edu/36534358/Gonzalo_Morales_-_Historia_de_la_Infograf%C3%ADa_en_Chile_2018_.pdf)
- Orellana Rivera, M., y Martínez Fontaine, M. (2010). *Educación e Imagen: Formas de modelar la realidad*. Santiago: LOM.
- Real Academia Española (2018). *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. Actualización 2017 [online] <http://dle.rae.es/?id=LXqiQRU>
- Sagredo Baeza, R. (2010). El atlas de Gay. La representación de una nación. En: Gay, C., *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Santiago: LOM.
- Smiciklas, M. (2012). *The Power of Infographics*. Indianapolis: Que Publishing.
- Subercaseaux, B. (2010). *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*. Santiago: LOM.