



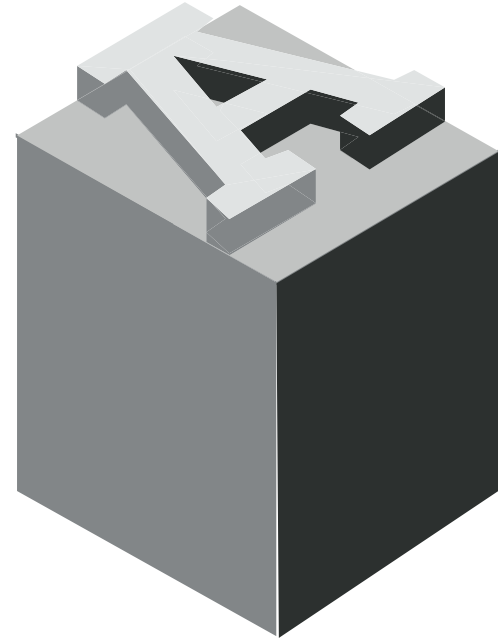
# **Propuesta expositiva para Biblioteca Nacional basada en el Minisitio de Memoria Chilena acerca de la historia de la tipografía en Chile.**

---

**Memoria para optar al grado de Diseñador con mención en visualidad y medios**

**Pablo González**







*El lenguaje no solo nos permite hablar sobre las cosas:  
El lenguaje hace que sucedan las cosas.*

*Rafael Echeverría.*



## **Agradecimientos**

A mi madre que nunca dejó que me rindiera.

A mi familia por apoyarme.

A mi pareja por su apoyo y ayuda incondicional en todo este proceso.

Y por último, quiero agradecerme a mí mismo por nunca rendirme y creer en mí.

## **Resumen**

Este proyecto expone todo un trabajo investigativo para la creación de un minisitio web para la plataforma Memoria Chilena de Biblioteca Nacional. Así también como el proceso y creación de una exposición llevada a cabo en la Galería de Cristal cuyo fin será acercar más la historia tipográfica al público de la biblioteca y, en general, quien desee visitar la biblioteca en dicho período.

## **Palabras Claves**

Tipografía - Historia - Biblioteca Nacional - exposición



## índice

Capítulo 1 - Fundamentación.	11
1.1 - Introducción.	11
1.2 - Motivaciones personales.	12
1.3 - Problemática.	12
1.4 - Interrogante investigativa.	12
1.5 - Objetivo general.	12
1.6 - Objetivos específicos.	13
1.7 - Hipótesis	13
1.8 - Metodología	13
1.8.1 - Metodología del Minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile.	13
1.8.2 Metodología de la propuesta expositiva	14
Capítulo 2 - Marco teórico, discusión bibliográfica.	17
2.1 La tipografía.	17
2.2 - Anatomía tipográfica	17
2.3 - La tipografía y la imprenta.	20
2.4 - Clasificación tipográfica.	21
2.4.1 - Las tipografías Roman	21
2.4.2 - Tipografías Sans-Serif (palo seco).	22
2.4.3 - Tipografías de Escritura (Script).	23
2.4.4 - Tipografías de Fantasía.	23
2.5 - El diseño de exposiciones.	23
2.6 - Las fases del diseño expositivo.	24
2.6.1 - Fase preliminar.	24
2.6.2 - Fase esquemática.	24
2.6.3 - Fase Final.	25
2.7 - El espacio.	25

2.8 - El público.	25
2.9 - La Institución.	26
2.9.1 - Biblioteca Nacional (BN).	27
2.9.2 - Memoria Chilena (Mch).	27
Capítulo III - Resumen del minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile.	29
3.1 - Antecedentes (1776 - 1813).	29
3.2 - Desarrollo Industrial de la tipografía en Chile (1820-1954).	31
3.3 - Sociedades tipográficas y movimientos obreros (1850 a 1912).	33
3.4 - Aspecto académico sobre la tipografía en Chile (1888 - 1954).	35
Capítulo IV - Levantamiento de información y referentes.	39
4.1 - Evaluación de la problemática.	39
4.2 - Estado del arte.	39
4.3 - Referentes visuales.	40
4.4 - Oportunidades de diseño y conclusión evaluativa.	46
Capítulo V - Desarrollo Conceptual	47
5.1 - Arquetipo del público.	47
5.2 - Requerimientos de diseño.	49
5.3 - Acercamientos gráficos y primeras propuestas	50
5.3.1 - El recorrido.	50
5.3.2 - La jerarquización.	52
5.3.3 - La paleta de colores y la estética.	53
5.4 - El resultado.	54
Capítulo VI - Conclusiones.	63
Anexo	64
Bibliografía	65

## **Capítulo I - Fundamentación.**

### **1.1 - Introducción.**

En el presente informe se evidencia el trabajo de investigación realizado hasta la fecha por el Núcleo de Tipografía para la creación de un minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile basado en los documentos que dispone Biblioteca Nacional para su realización. Este proyecto abarca desde el primer incunable chileno conocido como El modo de ganar el Jubileo Santo (1776) hasta la obra de Mauricio Amster “Técnica Gráfica (1955)” y se compone de: un texto de presentación, nueve cápsulas de contenido, una cronología y la modificación de la cápsula referente a Técnica Gráfica de Amster. Actualmente, el trabajo investigativo ya ha sido entregado al comité editorial para su análisis y correcciones; dicho comité pertenece a Memoria Chilena (MCh), un centro de recursos digitales que presenta investigaciones basadas en documentos digitalizados pertenecientes a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile (Quienes somos - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, s/f), además, ofrece acceso y visibilidad de contenidos originales relacionados con temas de nuestra cultura. Las obras que se digitalizan y son cargadas a la web son seleccionadas

por investigadores especializados según criterios como: su relevancia documental, histórica y/o cultural; su valor literario o estético; su estado de conservación y la demanda de los usuarios.

Además del desarrollo investigativo para el minisitio, se propone también la realización de una exposición para el lanzamiento de este, dicha exposición contará con la aprobación del departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional para su póstuma realización en el momento que la organización disponga de fondos.

Esta investigación busca también reivindicar su enfoque sobre la disciplina del diseño, donde es posible la realización de investigaciones cuyo propósito, además de solucionar problemas tangibles e innovar, sea también la de definir, recordar y conocer hechos que han sido un aporte para la disciplina misma.

## **1.2 - Motivaciones personales.**

Desde pequeño tuve cierta fascinación por las letras, su presencia en las calles fue lo primero que me llamó la atención: el graffiti. En mi adolescencia estuve practicando esta disciplina jugando con las letras hasta el punto de que perdieran su legibilidad pero manteniendo su identidad a través del estilo.

Los años pasaron y conocí la disciplina tipográfica, fue mi cariño por las letras lo que me llevó a estudiar Diseño, el aprender de las distintas tipografías y sus familias fue lo que me llevó a enamorarme más del lenguaje escrito. Por otro lado, de pequeño siempre me interesó la historia, la curiosidad por el pasado me llevó a aprender muchas cosas sobre lo que un día sucedió. Soy de la creencia que uno debe aprender del pasado para pensar en el futuro, es por eso que cuando se presentó la oportunidad de poder registrar la historia tipográfica en Chile, tuve mucha motivación para trabajar en ello, porque, a pesar que tenía conocimiento sobre la historia europea de la tipografía, no sucedía lo mismo con los registros de dicha disciplina a nivel nacional.

## **1.3 - Problemática.**

Tras haber finalizado la etapa investigativa que aportará a la creación de un minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile para la plataforma Memoria Chilena, perteneciente a Biblioteca Nacional, se busca realizar una estrategia de lanzamiento que pueda dar a conocer el proyecto, sin embargo, para ello es necesaria la participación de un profesional del diseño que haya estado involucrado en este estudio.

## **1.4 - Interrogante investigativa.**

¿De qué manera el diseño de una exposición realizada en las galerías de la Biblioteca Nacional puede dar a conocer el minisitio realizado para Memoria Chilena sobre la historia de la tipografía en Chile?

## **1.5 - Objetivo general.**

Dar a conocer el minisitio realizado para Memoria Chilena sobre la historia de la tipografía en Chile a través del diseño de una exposición realizada en la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional.

## **1.6 - Objetivos específicos.**

Definir y determinar el arquetipo de usuario y los requerimientos de diseño necesarios para ejecutar de manera óptima la realización de una exposición del minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile en la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional.

Seleccionar y resumir la información entregada al minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile con el fin de adaptarla a un formato de exposición apto para la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional.

Evaluar el diseño final de la exposición propuesta para dar a conocer el minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile en conjunto con el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional.

## **1.7 - Hipótesis**

La visibilidad del minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile puede aumentar gracias al diseño de una exposición en la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional.

## **1.8 - Metodología**

### **1.8.1 - Metodología del Minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile:**

La muestra para llevar a cabo esta investigación corresponde a la documentación existente sobre la disciplina tipográfica en Chile desde el año 1776 hasta 1969. Estos fueron seleccionados bajo un criterio histórico-relevante con tal de establecer un hilo conductor para posteriormente verse reflejado en el minisitio.

Se hizo un análisis cualitativo de datos entregados por los documentos respectivos de la muestra, uno de los criterios para la clasificación de estos datos fue por relación histórica, para ello se ordenó desde el documento impreso con tipos móviles más antiguo (1776) hasta la obra de Mauricio Amster, específicamente hasta 1969. A través de ese criterio fue posible la realización de la línea de tiempo y parte del marco teórico.

Para tener un mejor panorama de los documentos, se añadieron datos sobre estos relacionados con su descripción (Nombre, formato, imagen de referencia, n° de páginas, autor), con su imprenta (tipógrafo, punzonista, impresor y/o editor) y sus fuentes (códigos de la Biblioteca Nacional Digital), además, se clasificaron las fuentes de los documentos

en relación a sus versiones actuales de fuentes digitales junto con su creador y su fundidora y/o distribuidora.

Con la creación de la línea temporal definida, los documentos pudieron ser subcategorizados en 4 grupos según periodo histórico: Primeros antecedentes de la tipografía (1776 - 1813), desarrollo de la industria y sociedades tipográficas (1813 - 1903), la tipografía y los movimientos obreros (1903 - 1912) y la tipografía como disciplina académica (1912 - 1969).

Una vez ya presentadas y aprobadas las bases principales al comité editorial de Memoria Chilena, lo siguiente consistió en la creación de nueve unidades de contenido (cápsulas) solicitadas por la Biblioteca Nacional Digital y además la edición complementaria de una unidad relacionada a la obra “Técnica Gráfica” de Mauricio Amster. Para ello, se organizó el trabajo en entregas periódicas de cápsulas estimando a mediados de año haber finalizado dicha etapa.

Por otra parte, la elaboración de cápsulas tuvo su propia metodología, se utilizó bibliografía complementaria para descubrir el relato y contexto histórico que poseen los documentos, basando el texto en citas de diversos autores que han estudiado la disciplina tipográfica desde sus inicios en el país. Cabe destacar que la bibliografía utilizada no necesariamente se encuentra en la línea temporal mencionada anteriormente.

Cuando la unidad de contenido está terminada esta se entrega al comité de Memoria Chilena para su evaluación y corrección, después, finalizada esta etapa, se vuelve a enviar al núcleo de tipografía para confirmar y dar su aprobación sobre los cambios y ajustes respectivos, una vez listo, se da por terminada la cápsula y se comienza con la siguiente unidad.

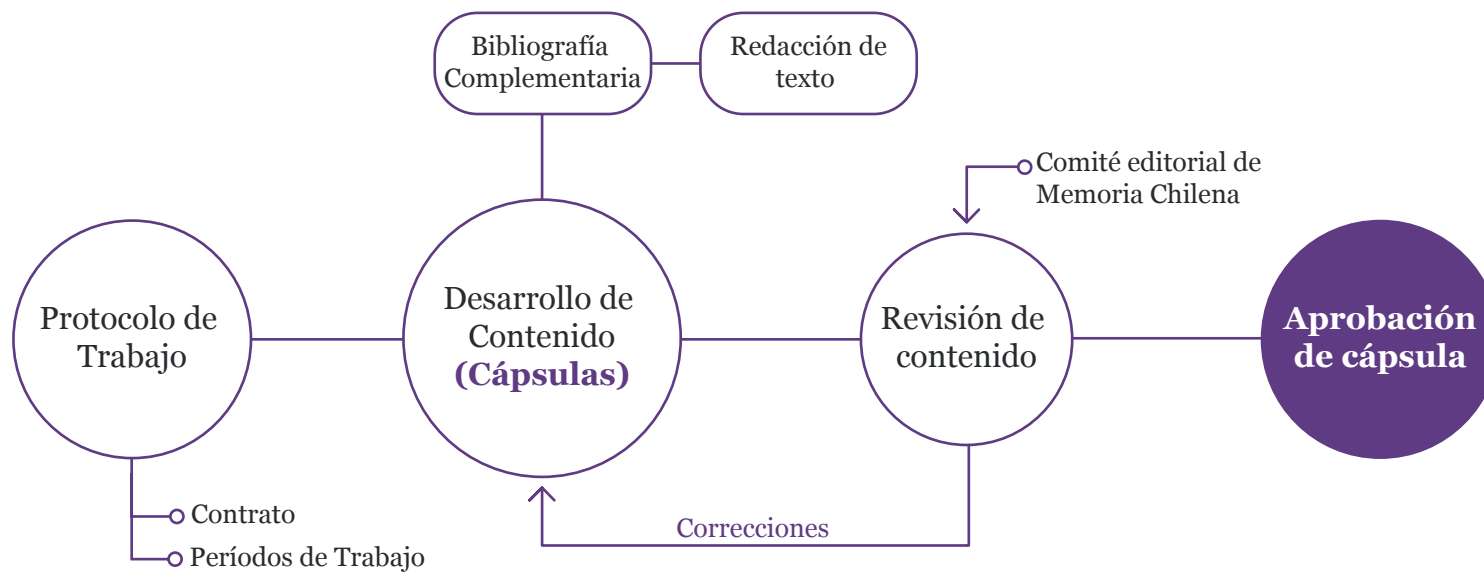
La octava cápsula se encuentra actualmente en desarrollo, es por esto que este informe cuenta solamente con 7 de las 8 cápsulas solicitadas por MCh y tampoco cuenta con la edición y complementación de la unidad relacionada con “Técnica gráfica”. Este informe sólo contempla el avance aprobado y entregado a la institución hasta la fecha actual.

Con el fin de entregar información más precisa y rápida, se ha graficado el esquema de trabajo realizado en la investigación para mejor comprensión de los hechos en la siguiente página.

## Etapa 1 (Investigación)



## Etapa 2 (Minisitio)



### **1.8.2 Metodología de la propuesta expositiva**

Lo primera que se hizo para poder llevar a cabo la exposición sobre la historia de la tipografía en Chile se realizó una reunión con el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional para evaluar la ubicación y el momento apto para su realización; actualmente se está evaluando el presupuesto para la realización de dicho proyecto para el 2024.

Para la realización de la exposición lo primero que se hizo fue establecer, en conjunto con el departamento de extensión, el lugar para el montaje de esta, acordando dejar la sala de exposición denominada “Galería de Cristal” ubicada en el interior de la Biblioteca Nacional (BN).

Una vez establecido el lugar, se procedió a medir los pasillos y cristales que componen la galería para después establecer el arquetipo del espectador que visita las exposiciones realizadas por BN y también el posible recorrido que este realizará al momento de encontrarse con la exposición.

Ya con dichos requerimientos fue posible comenzar la búsqueda de referentes visuales sobre museografía expositiva; se decidió utilizar el recurso de la línea de tiempo ya que su formato se adapta adecuadamente a la información recopilada anteriormente para la cronología de la investigación del minisitio.

Con los referentes visuales, el lugar y recorrido establecidos, lo siguiente fue seleccionar los hechos más relevantes sobre la investigación anterior para poder armar el relato expositivo y la línea de tiempo.

Una vez ya realizado lo anterior se comenzó a diseñar la exposición en base a los referentes considerados en el estado del arte y se entregó al departamento de extensión para su evaluación y retroalimentación.



## **Capítulo II - Marco teórico - discusión bibliográfica.**

### **2.1 La tipografía.**

La tipografía, según John Kane es un conjunto de signos especialmente rico, porque consigue hacer visible el lenguaje (2005, p. VIII), por otro lado, en el libro Retórica Tipográfica obtenemos otra definición más precisa refiriéndose a la tipografía como la gráfica de la letra, su representación visual y, si así se considera, signo visual de la misma, capaz de promover significados (contenidos) desde esa sustancia visual (Carrere, 2009, p. 9).

Ahora bien, los elementos que componen una tipografía son blancos y negros, la estructura de la letra, los blancos interiores y su espaciado entre caracteres (Frutiger, 2005, p.12) permiten decodificar el mensaje a través del ejercicio de lectura.

Cuando se habla de tipografía es importante manipular bien el lenguaje, ya sea si se habla de espaciado, tracking, kerning, anatomía de la letra, familias tipográficas, entre otras cosas. A lo largo de los años, distintos autores han creado numerosos manuales de tipografía. John Kane, en su libro “Manual de tipografía”, explica la anatomía de la letra y todas las partes

respectivas de cada uno de los caracteres para su aprendizaje, antes de seguir continuando con la discusión es importante comprender ciertos conceptos básicos sobre la disciplina que ayudan a la mejor comprensión de la investigación realizada.

### **2.2 - Anatomía tipográfica**

Al igual que cualquier otro oficio que haya evolucionado durante quinientos años, la tipografía utiliza cierto número de términos técnicos. Estos términos describen en su mayoría las partes específicas de las letras. Es buena idea acostumbrarse a este vocabulario. Si se conocen las partes que componen una letra, es mucho más fácil identificar cada uno de los tipos (Kane, 2005, p. XIII).

## Anatomía tipográfica: Conceptos básicos



### Trazo

Línea que define la forma básica de las letras.



### Ápice/vértice

El punto creado por la unión de dos astas diagonales (ápice en la parte superior, vértice en la parte inferior).



### Lágrima

La terminación redondeada de un trazo que no es un remate.



### Línea media:

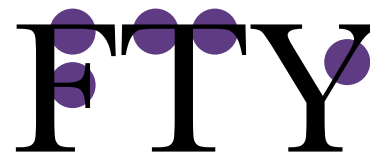
Línea imaginaria que define la altura de x de las letras.

### Altura de x:

La altura de la “x” minúscula en una fuente determinada.

### Línea de base:

Línea imaginaria que define la base visual de las letras.



### Brazo

Los trazos cortos que salen del asta de la letra, tanto si son horizontales (“E”, “F”, “T”) como si se inclinan hacia arriba (“K”, “Y”).



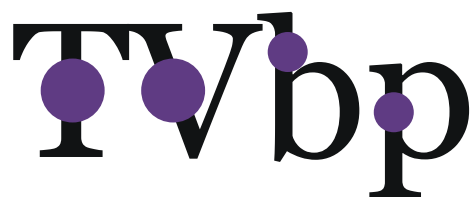
### Ascendente

Porción del asta de una letra minúscula que se proyecta por encima de la línea media.



### Uña

El medio remate que caracteriza a algunos trazos curvos.



#### Asta

El trazo vertical u oblicuo más característico de la letra.



#### Bucle o Panza

La forma redondeada que describe una contraforma. El bucle o panza puede ser abierto o cerrado.



#### Cola

Trazo corto que parte del asta de la letra, tanto en la parte inferior del trazo ("L") como inclinándose hacia abajo ("K", "R").



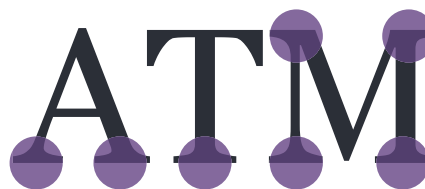
#### Modulación

La orientación de la letra, según la indica el trazo fino en las formas redondas.



#### Contrapunzón

El espacio que hay en el interior de una letra, que tiene un contorno cerrado por completo o bien parcialmente cerrado.



#### Remate

El pie en ángulo recto u oblicuo que se halla al final del trazo.



#### Oreja

El trazo que se extiende más allá del asta principal de la letra.



#### Ojal inferior

En algunos tipos, el bucle creado en el descendente de la caja baja de una "G".



#### Cuello

El trazo que conecta el bucle y el ojal inferior de la caja baja de una "G".



#### **Descendente**

La porción del asta de una letra en caja baja que se proyecta por debajo de la línea base.



#### **Cruz o travesaño**

El trazo horizontal de una letra que atraviesa su asta



#### **Espolón**

La extensión que articula la unión de un trazo curvo y rectilíneo



#### **Doble arco**

El asta curva de la "S"



#### **Horcadura**

El espacio interior que se crea donde se unen dos trazos.

Los elementos tipográficos mostrados anteriormente son en su mayoría los más importantes para la composición de tipos móviles, sin embargo, no son todos los que existen, no se menciona a las florituras, ni el cuadratín, el terminal o el apófige, puesto que para la lectura de la investigación no son necesarias.

### **2.3 - La tipografía y la imprenta.**

Esta disciplina surge al mismo tiempo que la imprenta, Carrere señala que en su origen, tipografía e imprenta eran términos intercambiables, ya que la imprenta era eso, técnica tipográfica (2009, p. 9); El primer taller surgió en Alemania, sin embargo, en China ya se hacía algo similar al grabado de escritura a través de un proceso similar a la xilografía mas no era muy práctico puesto que se necesitaban aproximadamente 5000 tipos para crear un libro. La imprenta tal y como la conocemos surgió en Alemania con Johannes Gutenberg, inventor también, de los tipos móviles y su reconocida biblia de 42 líneas en la ciudad de Maguncia y no Italia donde había mayor interés cultural, esta surgió por los intereses burocráticos de la iglesia y como necesidad de comunicar el pensamiento escrito a las clases sociales más bajas. En otras palabras, la imprenta fue una invención industrial y capitalista. En Maguncia había artesanos ingeniosos con ansia de dinero y ricos empresarios, lo que dio lugar a la presencia de este invento que poco a poco se extendió por toda Europa e Italia siendo el país que producirá más libros (Ballarín, 2011, p.3).

## 2.4 - Clasificación tipográfica.

Ahora bien, para conocer un poco más sobre las letras, es necesario mencionar que existen distintos criterios para clasificar una tipografía: según su estética, su período histórico (época en la que la fuente fue creada), su funcionalidad, entre otros. Maximilien Vox clasificó por primera vez en 1952 todos los tipos de su época. La Association Typographique Internationale (ATypI) adoptó esta clasificación diez años después bajo el nombre de Vox-ATypI, este método divide los tipos en once clases generales y se basa en criterios como el contraste, la altura de equis, el eje de inclinación, etcétera (Mora, 2015, p.69).

La clasificación de tipos Vox-ATypI no es la mejor que existe para los tipos móviles, sin embargo, para lo que se necesita en este proyecto se puede ocupar sin inconvenientes debido a que esta investigación apunta en gran parte al contexto histórico en el que fueron creados y esta usa neologismos como: garaldas, didonas u otras.

Dentro de la clasificación Vox- ATypI, existen once categorías, incluyendo subcategorías, en el libro web “Principales Familias Tipográficas según Maximilien Vox” de La Prestampa, Juan Pablo Prado, Teresa Almansa e Iván Lanchazo (2018, p.6) se habla de cada una de estas.

### 2.4.1 - Las tipografías Roman

Son el grupo más numeroso y más usado, tanto por su carácter descriptivo como por su legibilidad. Este grupo es el más relevante dentro de la investigación puesto que muchos documentos se encuentran elaborados con estas fuentes. Esta categoría se subdivide en seis: Humanas, Garaldas, Reales o Transicionales, Didonas, de Lectura y Atípicas (Mora, 2015, p. 69). Las principales diferencias entre estas subdivisiones son estéticas, sin embargo, las primeras cuatro se pueden clasificar también por su período histórico y se les conoce también como tipografías clásicas.

Para los siguientes subgrupos de tipografías Roman, se consideró lo planteado por Pedro Ajo en 2017 para “Clasificación tipográfica II”, blog digital para la agencia WAKA. Las tipografías humanas también llamadas como venecianas, surgen a finales del siglo XV, su apariencia imita los trazos de los manuscritos del renacimiento, se caracterizan por un bajo contraste entre los trazos gruesos y finos, también poseen remates cortos y oblicuos y una altura de las ascendentes similar a la altura de la caja, el brazo de la “e” es oblicuo a diferencia de las tipografías garaldas, donde su “e” posee un brazo horizontal, además de un contraste más notorio entre trazos y la altura de sus mayúsculas es más baja que las ascendentes; estas surgieron en Francia durante el siglo XVI y su nombre se le atribuye a Claude Garamont, mítico tipógrafo de la época. Las tipografías reales o transicionales pertenecen al período neoclásico, apuntando en sus formas el pensamiento racional de la época, nacen

como sustitutas de la Garamond de Claude, se caracterizan por tener un contraste medio-alto entre sus trazos gruesos y finos, además de una modulación vertical o casi vertical, una altura de mayúsculas ligeramente más baja que la altura de las ascendentes y remates ligeros de inclinación o nula en algunos casos.

Las tipografías Didonas surgen durante el período de transición, es por eso que en algunas clasificaciones entran en la categoría de moderna; Estas letras se desarrollan durante el período del romanticismo, su nombre se debe al punzonista Firmin Didot. Estas fuentes se caracterizan por tener ejes de modulación totalmente verticales, además de un contraste muy alto entre sus trazos, posee remates totalmente horizontales y delgados.

Las otras dos variantes de las familias Roman son las Atípicas y de lectura, dentro de las atípicas podemos encontrar a las tipografías slur serif, con remates curvos que poseen un estilo más llamativo, algunos ejemplos son la fuente Tiffany, Benguiat etc. Por otro lado, las tipografías Roman de lectura son los tipos de letra que están diseñadas para que la calidad del texto sea lo primordial, algunos ejemplos de estas son la Bookman, New Century Schoolbook, entre otras. Los últimos grupos de las romanas son las Egipcias o Modernas y las Incisas, las primeras se caracterizan por ser una mezcla entre las romanas y la forma sintética de la letra, también se les conoce como slab serif, esto por sus grandes remates con terminaciones cuadradas, gran diferencia con las incisas, puesto que estas letras no poseen uno en sí, sino que más

bien cuentan con insinuaciones de remate, si llegasen a poseer un remate pequeño se les categoriza como híbridas (Fluye&Crea, 2021).

#### **2.4.2 - Tipografías Sans-Serif (palo seco).**

Para las siguientes definiciones de familias tipográficas (Sans serif, Script, Fantasía) se consideró lo que plantean los autores Prados, Prestampa, Ingelmo, Almansa, Ruiz, & Lanchazo en 2018 para el libro digital “Las cuatro grandes familias tipográficas según Maximilien Vox”.

Durante el período de transición y revolución industrial, las tipografías romanas fueron perdiendo sus remates, de ahí sale esta familia, siendo la antítesis de sus antecesoras y optando por seguir una línea funcional, dentro de esta categoría también se encuentran subdivisiones, entre ellas están: Las Grotescas, Humanistas, Neogrotescas, y Geométricas.

Las fuentes grotescas se asemejan un poco a la escritura de las romanas, sin embargo, no poseen diferencias de contraste entre los trazos, por otro lado, las humanistas si poseen una diferencia de los trazos y aluden las formas de las romanas humanas. A posteriori surgen las neogrotescas, recuperando el trazo homogéneo de las grotescas y añadiendo la concepción humanista de los caracteres. Finalmente se encuentran las geométricas, las cuales se caracterizan por poseer un diseño geométrico en sus caracteres, con un ductus más redondeado y simétrico.

### **2.4.3 - Tipografías de Escritura (Script).**

Estas fuentes se caracterizan por imitar las letras escritas manualmente, se pueden catalogar como caligráficas, manuales o góticas. Las tipografías caligráficas imitan la escritura manual, asimismo sus caracteres van enlazados. Las fuentes manuales no imitan otras formas de escritura, sino que proponen la percepción de un trazado libre de escritura, estas no suelen llevar los caracteres enlazados. Finalmente están las góticas, tipografías características del período de los incunables del siglo XV, se caracterizan por formas influenciadas en la arquitectura de la época y una poca legibilidad.

### **2.4.4 - Tipografías de Fantasía.**

Esta familia propone una reinterpretación de las tipografías agregando elementos fuera de toda norma, es por eso que se pueden encontrar caracteres que asemejan a alguna familia mencionada anteriormente mas no cumple con todas sus características.

## **2.5 - El diseño de exposiciones.**

El proceso de diseño para exposiciones, ya sea en un museo, universidad o biblioteca, como es el caso de esta investigación, es una actividad compleja debido a que involucra la participación de un entorno colaborativo entre distintos profesionales que planean el diseño, producción y montaje de los elementos que incluye dicha exposición (Jímenez, 2019, p. 70).

Según Bascopé, la museografía permite acercar el conocimiento a los visitantes, pero su fin último es el conocimiento; las exposiciones no pretenden ser una fuente de conocimientos sino que buscan ser una fuente de estímulos para el conocimiento (2010, p. 62).

Antes de continuar, es importante señalar que existen diferencias al momento de hablar de una exhibición como de una exposición, G. Ellis Burcaw dice que una exhibición es una exhibición más interpretación(1997, p. 117), es decir, la exhibición conlleva un relato de la puesta en escena de los objetos a exhibir, mientras que la exhibición no contempla este relato.

Fernandez & García en su libro “Diseño de exposiciones; concepto, instalación y montaje” abren un diálogo entre distintos autores sobre las estrategias de los enfoques que adoptan las exposiciones. Dicho esto se puede entender que una exposición es una puesta en escena artificial. Dentro de

esta premisa se utiliza un amplio conglomerado de elementos siguiendo alguna estrategia. Margaret Hall menciona dos principales estrategias: el enfoque taxonómico y el temático. De modo similar, Michael Shanks y Christopher Tilley distinguen cuatro estrategias: la objetiva y estética (como dos formas de enfoque taxonómico) opuestas a la narrativa y situacional (como dos formas de enfoque temático). De acuerdo con el enfoque taxonómico, el material es expuesto bajo una sola clasificación. La clasificación está basada en todo caso en la racionalidad instrumental (exposición objetiva), o en una objetividad instrumental (exposición estética). Ambos tipos de exposición dan por supuesto un público informado. El enfoque temático implica contar una historia. El visitante es guiado para realizar conexiones y para seguir el desarrollo de la tesis tal como evoluciona en la exposición. Esto puede ser realizado a través de un simple enfoque lineal, siguiendo la secuencia semejante a un libro o una película (exposición narrativa) o a través de contextos de un período naturalista reconstruido (exposición situacional) (2003, p. 11).

## **2.6 - Las fases del diseño expositivo.**

Para esta sección, se tomará en cuenta nuevamente el libro de Fernandez & García “Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje de 2003. Las fases del diseño expositivo se pueden categorizar en tres: la fase preliminar, la esquemática y la final.

### **2.6.1 - Fase preliminar.**

Esta fase es en la que se definen los objetivos de la exposición que deben estar en sintonía con los propios de la biblioteca, museo o galería. Para esto es un requerimiento que el diseñador comprenda las formas en la que opera la institución respectiva al momento de realizar una exposición, así como también las expectativas del público.

En esta fase se forman las ideas principales, las cuales deben ser factibles ya sea desde el punto de vista conceptual como desde los factores físicos del espacio a ocupar. En este estado es donde surgen varias interrogantes sobre el prediseño de lo que se quiere exponer, tanto en su enfoque como su secuencia y recorrido (p.33).

### **2.6.2 - Fase esquemática.**

Esta etapa es en la cual se escala un poco más a nivel de diseño e información. Acá se estudia más detalladamente el espacio para determinar la ubicación y lectura de los objetos y si ésta es la más adecuada en relación con el contenido y control del recorrido. En esta fase deben estudiarse diversas opciones y ofrecer diversas soluciones según las interacciones con los distintos tipos de público.

Es entonces cuando se aprueba el diseño final, cuya base sobre la que se decidirá la construcción de los elementos de



división del espacio así como el número de planos necesarios y, de ser necesario, se construirá una primera maqueta de prototipo (p.34).

### **2.6.3 - Fase Final.**

Esta es la etapa más interesante de todas, ya que en ella se producirá la materialización de conceptos e ideas abstractas de las fases anteriores a tangibles. En esta etapa se construirá una nueva maqueta, si así se cree necesario, que se utilizará para facilitar la transición del plano bidimensional al tridimensional. La maqueta resulta muy útil al equipo de diseño, y también a los distintos actores del proyecto, ya que mostrará los posibles fallos de la propuesta y, consiguientemente, ayudará a subsanarlos (p.34).

### **2.7 - El espacio.**

Las exposiciones son composiciones tridimensionales que reconocen la importancia de las formas sólidas y de los vacíos y luchan por unas relaciones espaciales satisfactorias (Belcher, 1991, p. 56). Es por esto que, al momento de diseñar una exposición, es importante y crucial, tener en consideración el espacio, ya que es el canal por el cual será posible desarrollar todo lo demás.

La buena organización de espacios en el recorrido general de una exposición permanente o bien temporal implica no

solamente la facilidad y claridad de circulación para el público, sino que también, como escribe Belcher, el que aquélla esté relacionada estrechamente con el concepto de ritmo, que consiste en ofrecer al visitante una variedad de experiencias según avanza a través de un espacio determinado. Por tanto, es aplicable tanto al museo en su conjunto como a una exposición concreta (1919, p. 136).

Las personas sienten comodidad al estar en espacios que permiten la libertad de movimiento y no tienen que someterse a un confinamiento ni a la reducción de su espacio personal. El espacio mínimo de confortabilidad para una persona se define por la distancia comprendida alrededor del individuo cuando éste extiende los brazos de manera perpendicular al cuerpo (Alonso Fernández & García Fernández, 2003, p. 50).

### **2.8 - El público.**

Para esta sección se extrajo información del libro de Alonso Fernández, L. & García Fernández, I. Diseño de Exposiciones; concepto, instalación y montaje (2003, pp. 168-169), que puede ayudar a definir de mejor manera lo que se conoce como público.

Las instituciones que poseen exposiciones ya sean, museos, galerías o bibliotecas siempre poseen un interés por quienes las visitan, esto se debe a un intento por mejorar la comunicación y proporcionar también un mejor servicio. Ahora bien ¿Quién es el público? La mayor parte de los

estudios se han enfocado desde estos cinco puntos principales: las características físicas, el estatus social, la motivación y percepciones del museo y la asiduidad y comportamiento del visitante en el museo. En otras palabras, se ha comprobado que el visitante de los museos es un adulto que visita la institución generalmente en compañía, posee una buena educación, gran parte de ellos universitaria.

Con respecto a las motivaciones del público, estos pueden tener muchas razones para visitar una exposición. En general, se trata de una variada mezcla de motivos, ya sea por aprender, entretenimiento, curiosidad, motivos sociales, sin embargo, la mayoría de estos son visitantes frecuentes porque se sienten atraídos en su tiempo libre por las distintas actividades que se realizan en aquellos lugares.

Durante su actuación en el museo o biblioteca, el público suele manifestar algunas mínimas pautas de comportamiento en general, algunas de estas son:

- Si el museo o galería tiene varios pisos, el público va a visitar el primero antes de ascender a los otros es allí por tanto donde se produce la mayor concentración de personas y donde más atención hay que poner en la organización del espacio.

- El público pasa más tiempo en la primera de las exposiciones o salas del museo que visita.

- Se ha comprobado que el visitante presta menos atención a las exposiciones o a las salas del museo cuanto más cerca están de la salida.

- Existe una preferencia por los espacios con salidas visibles.

- Hay también una preferencia de elección del recorrido por la ruta más corta.

- En condiciones de igualdad el público tiende normalmente nuestro entorno a girar a la derecha cuando se entra en la exposición.

- Los objetos colocados contra las paredes suelen recibir más atención que los situados en el centro.

- El tiempo medio de un visitante pasa delante de una hora es de 20 a 30 segundos dedicando la mitad de este tiempo a leer la información.

Es un buen recurso tener en consideración lo que plantean Fernández & García Fernández al momento de diseñar una exposición. Con estos conceptos se puede llegar a una propuesta de exposición apta para los estándares de la Biblioteca Nacional.

## **2.9 - La Institución.**

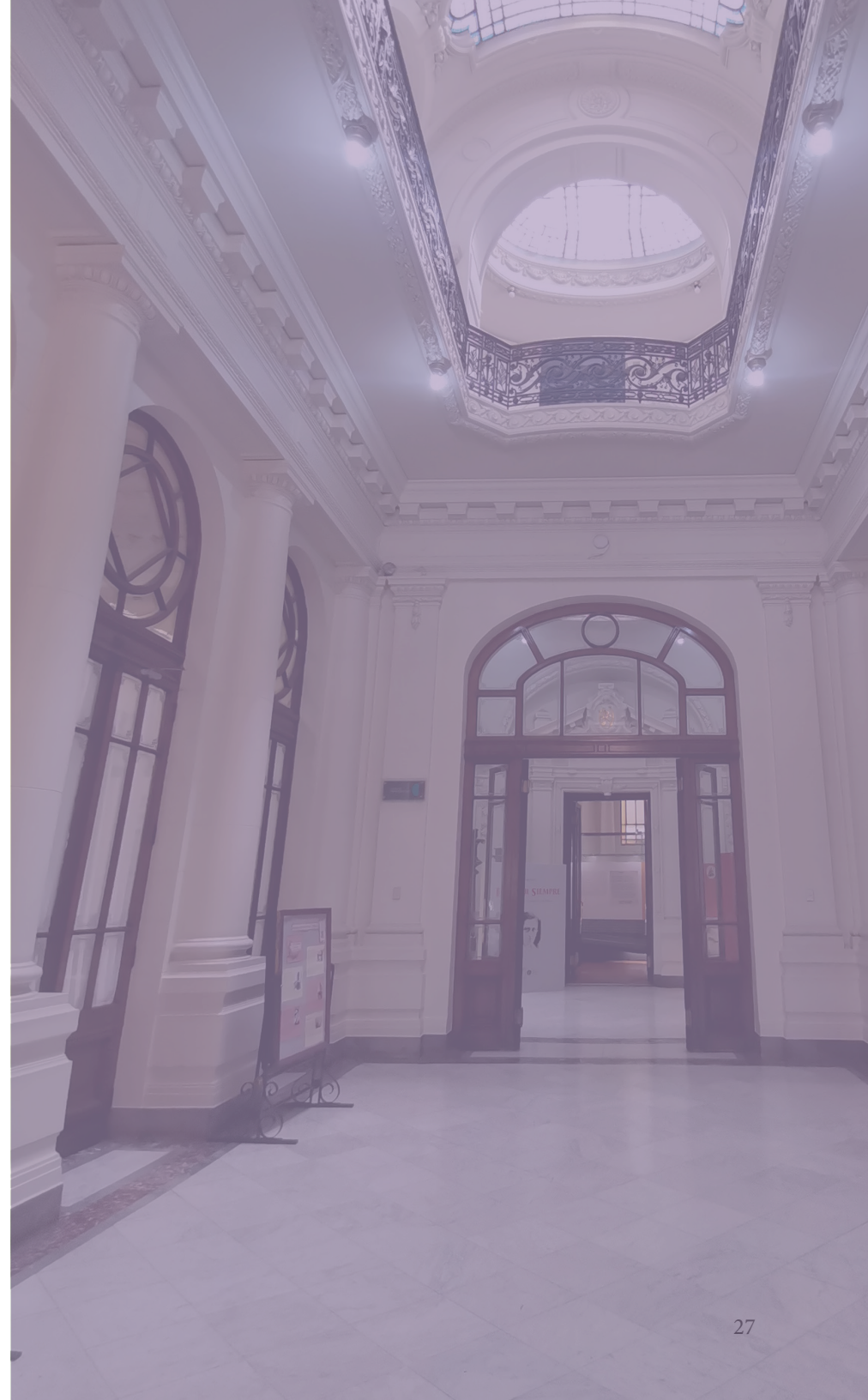
### **2.9.1 - Biblioteca Nacional (BN).**

La Biblioteca Nacional es una de las primeras instituciones republicanas del país fundada en 1813, la misión de este organismo es recopilar, preservar y difundir los diversos materiales bibliográficos, impresos y en otros soportes, que forman parte de la memoria colectiva nacional, a fin de posibilitar el acceso a la información y al conocimiento contenidos en sus colecciones a todos los usuarios presenciales y remotos de la comunidad nacional e internacional (Misión, n.d.).

### **2.9.2 - Memoria Chilena (Mch).**

Memoria Chilena es un centro de recursos digitales que presenta investigaciones basadas en documentos digitalizados pertenecientes a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile.

Memoria Chilena ofrece documentos y contenidos originales relativos a temas clave de nuestra identidad cultural que forman parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile y de otras instituciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Quiénes Somos, n.d.).





## Capítulo III - Resumen del minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile.

El minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile se compone de un texto de presentación, 9 cápsulas, y la edición y complementación de la cápsula “Técnica Gráfica de Mauricio Amster”<sup>1</sup>.

### 3.1 - Antecedentes (1776 - 1813).

La tipografía es una disciplina que forma parte del diseño gráfico y la imprenta. Para McLean la tipografía es “el arte o técnica de reproducir la comunicación mediante la palabra impresa. Comprende, pues, la realización de libros, revistas, periódicos, folletos, opúsculos, pósters, anuncios, rótulos, cualquier cosa impresa en suma que se comunica a los demás mediante palabras (1993, p.9)

Esta sección resume la información y los datos entregados en la primera cápsula y segunda cápsula que hablan sobre los antecedentes sobre la historia de la tipografía en el país y la figura de José Camilo Gallardo.

Para poder hablar de tipografía, es necesario que exista una imprenta, ya que es el lugar donde los tipos móviles logran evidenciar el valor de su trabajo. La primera imprenta en llegar a Chile se debe a la Compañía de Jesús, específicamente

al padre Carlos Haimbausen, quien en 1748 introdujo los primeros tipos móviles al país (Furlong, 1947, p. 107). Si bien estos implementos llegaron a Chile en ese año, No fue hasta 1776 que surge El Modo de Ganar el Jubileo Santo, el primer impreso con tipos móviles del que se tiene registro, este pequeño folleto fue descubierto en 1910 por Ramon Laval, escritor y biógrafo chileno cuando trabajaba en la Biblioteca Nacional (Osses, 2017, p. 64).

El Modo de Ganar el Jubileo Santo es un documento catalogado como “incunable”. Este término se refiere a los documentos (entiéndase libros o folletos) impresos entre el momento de la creación de los tipos móviles (1450), hasta finales del siglo XV, sin embargo, hoy este término es utilizado como un concepto abierto y flexible, adaptable a diversos contextos históricos y entornos geográficos (Osses, 2017, pp. 31-32).

Con el paso de los años llegaron nuevos materiales de imprenta que posteriormente dieron paso a nuevos impresos y también nuevos impresores. A finales del siglo XVIII, la figura de quien sería el primer tipógrafo chileno comienza a marcar sus primeros registros, estamos hablando de

---

<sup>1</sup> Para ver el texto de presentación, cápsulas y edición final de la cápsula de Técnica Gráfica véase anexo 1.

José Camilo Gallardo, quien nació un 21 de julio de 1774. A temprana edad consiguió el cargo de badel en la Universidad de San Felipe, más tarde instaló un taller de imprenta dentro de la misma institución donde trabajaba, fue en este taller donde surgieron diversos impresos, de entre ellos la primera firma de un tipógrafo chileno: Typis Camili Gallardo (Medina, 1891, pp. 42-44).

La labor de Gallardo se mantuvo intermitente durante los primeros años del siglo, una de sus más significativas tareas fue la impresión de la invitación oficial al Cabildo abierto del 18 de septiembre en Santiago. Posteriormente, cuando hubo ya iniciado el proceso independentista, Gallardo solicita hacerse cargo en 1813 de la única imprenta del país en ese entonces, la Imprenta de Gobierno. Esta oportunidad fue aprovechada por Gallardo para instruir a jóvenes como Antonio Jara, Eusebio Molinare, José Silvestre Pérez, entre otros personajes (Hernández, 2012 p. 33).

Durante el período conocido por la historiografía tradicional como la Reconquista, las tropas de Mariano Osorio tomaron el poder de la imprenta, pero Gallardo no abandonó su puesto y siguió imprimiendo para las tropas realistas, renegando de sus antiguos trabajos como La Aurora de Chile y El Monitor Araucano (Gazeta de Santiago, 1952, p. 14). Posteriormente a la batalla de Chacabuco, Camilo es separado de su cargo y reemplazado por Pedro Cabezas, aún así siguió imprimiendo en la ahora nueva Imprenta del Estado (Gazeta de Santiago, 1952 pp. 51-52).

Lo último que se sabe sobre Camilo es que sus últimos impresos fueron llevados a Perú por orden de O'Higgins, pasando al olvido, al igual que su paradero final que aún se desconoce (Gazeta de Santiago, 1952, p. 54).

Si bien la imprenta y la tipografía llegaron a distintas secciones de hispanoamérica, en Chile durante el período Colonial solamente se conoció la existencia de una imprenta, al ser una de las colonias más apartadas y lejanas de España. No fue hasta iniciado el período independentista que esta industria comenzaba a potenciarse con la llegada de nuevos implementos y personajes (Hernández, 2012, pp. 5-6).

Durante la primera mitad del siglo XIX el desarrollo de las imprentas fue local, en Santiago poseían la Imprenta del Estado (anteriormente llamada Imprenta de Gobierno) a cargo de Camilo Henríquez, en esta imprenta trabajaban tipógrafos como Samuel B. Johnston, Simon Garrison, William H. Burbidge, Manuel José de Gandarillas y José Camilo Gallardo (Biblioteca Nacional, 1952, p. XIII). Fue esta imprenta la que vio nacer a La Aurora de Chile, el primer periódico del país.

La particularidad de La Aurora de Chile estaba en sus páginas, las cuales inspiraron el odio hacia el colonialismo y abrazaban la revolución independentista (Hernández, 1930, p.34) que finalmente logró la emancipación de Chile ante la Corona Española.

### **3.2 - Desarrollo Industrial de la tipografía en Chile (1820-1954).**

El libro de Roberto Hernández da cuenta del surgimiento de la disciplina tipográfica hacia las décadas de 1820 y 1850 con las primeras imprentas que llegaron al país, específicamente a Valparaíso; la primera fue de Pedro Félix Vicuña, que posteriormente sería refundida con la imprenta traída por el tipógrafo estadounidense Thomas G. Wells, de cuya combinación surgió El Mercurio de Valparaíso(1827). Esta primera imprenta porteña motivó el surgimiento de nuevos establecimientos gráficos como la Imprenta del Comercio en 1829, la Imprenta Cosmopolitana en 1833 y la Imprenta Liberal en 1839. Solamente la Imprenta del Comercio tuvo una larga vida(Hernández, 1930, p. 18-19).

Con el surgimiento de nuevos establecimientos gráficos, cabe destacar la mención de la primera litografía del país fundada en 1840: la Litografía Porter (Hernández, 1930, p. 20). Este aumento de instituciones gráficas a mediados del siglo fue consecuencia también de la llegada de nueva tecnología proveniente de Alemania, Francia e Italia (Castillo, 2006, p. 23).

Este progreso industrial tuvo como consecuencia el nacimiento de muchos periódicos y diarios como La Bolsa, La Reforma, La Gaceta de Comercio, El Público, El Cívico de Valparaíso, El comercio de Valparaíso, entre otros (Hernández, 1930, p. 20). Estos periódicos fueron fabricados

con tipos móviles provenientes de Europa según lo dicho anteriormente, estaban escritos en su mayoría por fuentes transicionales: una familia tipográfica que se caracteriza por una modulación vertical, un contraste alto y remates levemente oblicuos, algunas veces horizontales (Ungurean, 2019, p. 21).

Si bien en ese entonces las tipografías modernas y sans serif existían, su uso aún no se había expandido por Europa (Castro, 2010, p. 154).

Toda esta información es explicada a detalle en la cápsula hecha sobre el libro de Roberto Hernández: Los primeros pasos del arte tipográfico en Chile y especialmente en Valparaíso. Camilo Henríquez y la publicación de la “Aurora de Chile”. Este libro reúne dos conferencias leídas, la primera, en la Biblioteca Severín, con motivo de la conmemoración de la fundación de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, fundada el 6 de mayo de 1855 y, la segunda, en el Teatro de la Victoria de la misma ciudad, con motivo de la conmemoración de los 112 años de la aparición del primer periódico publicado en Chile, conferencia donde se habla de quien fue en vida Fray Camilo Henríquez y su obra en La Aurora de Chile.

A fines del siglo XIX el progreso industrial intensificó el desarrollo de las tecnologías de impresión y del mercado de las artes gráficas en Chile. Esto promovió a su vez, un incremento en la importación de insumos, el interés de compañías internacionales y el surgimiento de comercializadoras

especializadas, como fundidoras y distribuidoras de tipos de imprenta en el país. Entre los impulsores de este mercado se encuentra Alfredo Lüer Georgi quien fue parte de la casa Brandt y Cía, fundada en 1892. (Soto Veragua, 2009, p. 258) Considerada una de las primeras y más grandes importadoras de tipos para imprenta a nivel nacional, esta sociedad pasó a convertirse posteriormente en Lüer, Paye y Cía., Cuyo enfoque potenció el desarrollo de la actividad gráfica local, tanto a través de iniciativas como la edición de la revista Noticias Gráficas (Álvarez, 2004, p. 72) como por su protagonismo en la comercialización de este tipo de insumos. En las primeras páginas de su catálogo publicado en 1930, se señala de forma explícita que sus tipos provienen directamente de la fundición alemana Genzsch y Heyse A. G. (Lüer y Paye, 1930, p. 130).

Durante el mismo período, la American Type Founders (ATF), un fideicomiso norteamericano fundado en 1892, se constituyó como otro proveedor de tipos en nuestro país, abasteciendo a los impresores locales por intermedio de “La Compañía Americana”, su representante en Chile (Malacchini, 2015, p. 137).

El catálogo Tipos. Mostrario de tipos, adornos, orlas y rayas de 1900, exhibe muchas fuentes que pueden identificarse en impresos de la época en Santiago y Valparaíso, incluso en algunos documentos anteriores a la fecha de iniciación de la ATF, esto debido a que previamente a su conformación, las distintas fundiciones tipográficas que la conformaron,

ya lograban hacer llegar sus fuentes a nuestro país. En este muestrario es posible encontrar la mayoría de los tipos que se emplearon en la composición de la Lira Popular (Malacchini, 2015, p. 136).

El catálogo Tipos. Mostrario de tipos, adornos, orlas y rayas de 1900, exhibe muchas fuentes que pueden identificarse en impresos de la época en Santiago y Valparaíso, incluso en algunos documentos anteriores a la fecha de iniciación de la ATF, esto debido a que previamente a su conformación, las distintas fundiciones tipográficas que la conformaron, ya lograban hacer llegar sus fuentes a nuestro país. En este muestrario es posible encontrar la mayoría de los tipos que se emplearon en la composición de la Lira Popular (Malacchini, 2015, p. 136).

Otro de los folletos tipográficos de los cuales se tiene registro y en el cual se pueden identificar tipos tanto de la Lira Popular como de periódicos y otros impresos de la época es el Catálogo de Tipos de la Imprenta y Librería Artes y Letras (1924), que está compuesto con fuentes garaldas y transicionales para libros y periódicos respectivamente, además de poseer tipos ornamentales: íconos, filigranas, ilustraciones, entre otros. Cuyo propósito era acompañar a la letra en la composición de las páginas; la fuente utilizada para el título del primer número de La Aurora Feminista se encuentra en la página 25 de este catálogo.



La Biblioteca Nacional actualmente dispone de tres catálogos tipográficos de esa fecha, el primero es el Catálogo de tipos de la Imprenta y Librería Artes y Letras (1924) el segundo es el Catálogo de tipos de Lüer y Paye (1930) y el tercero es el Muestrario de Tipos, Filetes y Viñetas de la Imprenta Excelsior (1952).

### **3.3 - Sociedades tipográficas y movimientos obreros (1850 a 1912).**

Esta sección corresponde a la tercera y cuarta cápsula realizadas las cuales hablan sobre las primeras sociedades tipográficas creadas en Chile y del rol de la tipografía en los primeros movimientos obreros.

Es necesario contextualizar la situación de cómo surgieron las primeras sociedades de obreros gráficos en Chile. Uno de los factores era la situación actual de la población chilena, de la cual más de 2/3 de esta dependían o trabajaban en el sector agrícola. Los campesinos jornaleros y peones carecían de derecho a voto y podían ejercerlo muy pocos militares y profesionales (Catalán, 1970, pp. 49-50). Esto tuvo como consecuencia una falta de representatividad en el sector popular y una problemática social que más adelante sería abordada por La Sociedad de la Igualdad de Francisco Bilbao y Santiago Arcos.

Otro de los factores que impulsaron la creación de las sociedades tipográficas fue la creación de la Sociedad de la Igualdad en 1850, una agrupación que buscaba la organización desde los grupos populares para enfrentar las desventajas sociales a las que se hallaban expuestos y adquirir representatividad frente a los sectores privilegiados (Castillo, 2006 p. 22).

Durante toda su etapa de vida, esta sociedad no estuvo exenta de contrariedades ya que el gobierno de Manuel Montt se opuso varias veces a sus ideas, sin embargo, estas ideas constituyeron los cimientos para futuras organizaciones de obreros y proletarios, entre ellas, la primera sociedad tipográfica de Chile: La Sociedad Tipográfica de Santiago (Grez Toso, 1997, p. 379).

La Sociedad Tipográfica de Santiago fue fundada en 1853, esta fue la primera organización chilena que velaba por las necesidades del gremio de tipógrafos y también fue pionera en la propagación de ideas mutualistas, aún así, las diferencias políticas en el momento de su fundación la llevarían a reivindicarse y ser reconstituida en 1869 como Sociedad Unión de los Tipógrafos, excluyendo su interés en la política y velando solo por el mutualismo (Castillo, 2006, p. 25).

Por otro lado, La Sociedad de Tipógrafos de Valparaíso, fundada en 1855, se caracterizó por tener una participación más activa en la política y manifestar ideas en pro de una nueva sociedad a través de cambios estructurales en la esfera política y económica (Soto Veragua, p 283). Además de la participación política, entre sus objetivos estaba formar una caja de ahorros, velar por el progreso de la tipografía, brindar socorro a los miembros imposibilitados de trabajar y ayudar a las familias de los socios fallecidos (Primer Centenario de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, 1955, p. 10).

Otra entidad que surgió a consecuencia de las primeras demandas obreras, fue la Liga General del Arte de la Imprenta en Chile, creada en Santiago en el año 1892, la diferencia radicaba en que esta última agrupaba a todos los trabajadores del sector gráfico y no sólo a tipógrafos (Castillo, 2006, p. 27).

Según Eduardo Castillo, “el proyecto más ambicioso y visionario” concebido por los trabajadores de imprenta hacia fines del siglo XIX “fue la Asociación Tipográfica de Chile. Este proyecto consistía en la instalación de una gran imprenta a partir de un capital formado por el aporte de los obreros. Ello permitiría brindar servicios disponiendo de infraestructura propia, publicar un órgano de circulación diaria, ofrecer precios que compitieran con los grandes establecimientos, además de otorgar valores preferenciales a los obreros, aunque su objetivo más estratégico era la ansiada ‘unión’ de los trabajadores gráficos” (2006, p. 27).

Los obreros gráficos, además de ser pioneros en lo que respecta a servicios de previsión social y sistemas de salud, buscaron incursionar en el terreno de las sociedades anónimas, aunque el proyecto de la gran imprenta no logró llevarse a cabo, la idea de una empresa administrada por sus trabajadores aludía a la aspiración de un área de propiedad social, estableciendo precedentes para organizaciones posteriores, principalmente las que llevaron a cabo los movimientos obreros del inicio del siglo XX (Castillo Espinoza, 2006, p. 29).

Los primeros movimientos obreros de comienzos del siglo XX fueron una consecuencia de lo que se venía gestando desde antes. El pueblo chileno poseía altos niveles de analfabetismo y alcoholismo, en este contexto, los obreros gráficos eran una excepción, constituyéndose, además, en pioneros en el desarrollo de los movimientos obreros en el país y la creación de sociedades organizadas (Castillo Espinoza, 2006, p. 29).

Por otro lado, en las ciudades de Santiago y Valparaíso surgirían varios talleres de imprenta, tanto pequeños como medianos que dieron su aporte a contribuir con la comunicación de material ideológico que en ese entonces no se producía. En este período histórico se destaca la figura de Luis Emilio Recabarren, obrero y tipógrafo chileno, quien escribió “Mientras la imprenta no estuvo en manos de los obreros, no éramos nadie; vivíamos en la oscuridad, ignorados” aludiendo a la creación de la prensa obrera en estos pequeños talleres de imprenta (Arias Escobedo, 2009, p. 16). La creación de estos pequeños talleres tuvo como consecuencia el surgimiento de

diversos periódicos que divulgaban “propaganda en pro de la instrucción y el alejamiento de los vicios entre los obreros; su especial preocupación por el movimiento obrero nacional e internacional y por los partidos socialistas extranjeros” (Arias Escobedo, 2009, p. 82).

Estos periódicos en su mayoría no poseían un gran tiraje ni constancia regular en sus publicaciones<sup>58</sup> salvo por ciertas excepciones, una de ellas fue La Alborada (1905 - 1907), el primer periódico obrero feminista dirigido por Carmela Jeria Gómez, precursora del feminismo obrero en Chile (Ríos, 2020, p. 40). Otra excepción fue El Despertar de los Trabajadores (1912 - 1927), dirigido por Luis Emilio Recabarren (Arias Escobedo, 2009, p. 171.).

Se presume que estos dos periódicos, fueron compuestos por tipos móviles provenientes del único catálogo disponible en la época El Mostrario de tipos, adornos, orlas y rayas de la AMERICAN TYPE FOUNDERS & Company (1900) (Malacchini, 2015, p. 30), dicho catálogo se hizo especialmente para los sectores hispanoamericanos.

Para la creación del título y cuerpo de estos periódicos utilizaron tipografías transicionales, esto debido a la apariencia de sus caracteres. Por otro lado, las tipografías sans-serif no alcanzaban aún la masividad de hoy en día (Castro, 2010, p. 154).

Estos periódicos y talleres fueron objeto de persecución y amedrentamiento por parte de las autoridades las primeras décadas del siglo XX por su característica de denuncia y demanda de reformas sociales para el proletariado (Castillo Espinoza, 2006, p. 32)

En consecuencia, los obreros gráficos lograron en 1912 fundar el Partido Obrero Socialista, que en 1922 pasaría a llamarse Partido Comunista. Por otro lado, los obreros gráficos logran consolidar la Federación Obrera de la Imprenta de Chile (FOICH), es integrada por los sindicatos de las imprentas de obras, tiene orientación anarcosindical y cuenta con sedes en distintas ciudades del país (Arias Escobedo, 2009, p. 15).

### **3.4 - Aspecto académico sobre la tipografía en Chile (1888 - 1954).**

Esta última división de la investigación abarca el área de la tipografía enfocada en la disciplina misma desde un punto de vista académico. Una de las cápsulas de contenido para el Minisitio se trata plenamente de Rafael Jover, un editor de imprenta nacido en Granada, España en el año 1845. Durante sus primeras décadas de vida cursó estudios en el Instituto Provincial de Zaragoza, posteriormente concluyó sus estudios superiores en Palma de Mallorca, graduándose con el título de perito comercial, título equivalente a profesor de contabilidad. Además, en 1868 se graduó de Arquitecto en la ciudad de Barcelona. Esta nueva profesión le permitió redescubrir su vocación por el arte (Feliú, 1967, p. XV-XVI).

En 1870, se asoció a la Casa Editora de Libros Simón y Montaner de Barcelona, hito en su vida que permitió expandir su gusto por las bellas artes y las letras. Ese mismo año, Rafael Jover viajó a América Latina para difundir libros de la casa editorial, estando un año en Río de Janeiro, pasando después por Montevideo y Buenos Aires. Finalmente, en 1871 llegó a Santiago de Chile, donde fundó la Casa Editorial de los Libros Ilustrados, que más tarde recibiría el nombre de La Joya Literaria (Feliú, 1967, p. XVI).

A inicios de la misma década emprendió un viaje a Perú por motivos de negocios, volviendo a Chile en 1876. A finales de la década creó la Imprenta Cervantes, un taller donde editó obras de Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), Alberto Blest Gana (1830 - 1920), Miguel Luis y Gregorio Víctor Amunátegui, Diego Barros Arana (1830-1907), entre otros autores (Subercaseaux, 1993, p.70).

Se puede comprender la figura de Rafael Jover como alguien que hizo un gran aporte al mundo de la imprenta en Chile y de la tipografía con su obra *La Lectura y Corrección de Pruebas de Imprenta* (1888) . Así también como alguien que amaba la belleza en las artes y en las letras y que, al momento de su muerte en 1896, su querida Imprenta siguió funcionando hasta el año de 1934, siendo su último dueño Nicolás González Vial (Feliú, 1967, p. XVII).

Además de Jover y su obra *La lectura y corrección de pruebas de imprenta* de 1888, existen varios documentos que significaron un aporte a la cultura dentro de la disciplina tipográfica, como es el caso del libro de Ramón Laval “Un incunable chileno” de 1910 y del libro que transcribió dos conferencias en memoria de los 50 años de la Sociedad de tipógrafos de Valparaíso *Los primeros pasos del arte tipográfico en Chile y especialmente en Valparaíso*. Camilo Henríquez y la publicación de la “Aurora de Chile” (1930), también de *Técnica Gráfica* de Mauricio Amster (1955).





## **Capítulo IV - Levantamiento de información y referentes.**

### **4.1 - Evaluación de la problemática.**

Dado el análisis de la problemática planteada anteriormente y previo al proceso de diseño del presente proyecto, la evaluación debe considerar los posibles escenarios que culminen con la realización ideal de una exposición para la Biblioteca Nacional.

Para este planteamiento se hace énfasis en que se requiere de un diseñador que conozca el tema a exponer para llevar a cabo un relato apto dentro de la exposición. Si bien esto puede ser realizado por alguien que no esté familiarizado con la investigación previa, primero tendría que interiorizarse sobre todo lo que se ha investigado y tener cierto dominio del tema en cuestión. De ser así, alguien que, además de no estar familiarizado con la investigación, no posea vínculos ni haya trabajado antes con Biblioteca Nacional, sería un escenario que tardaría en culminar y, quizás, podría realizarse de una mejor manera.

Por otro lado, y tomando en cuenta el mismo escenario hipotético, para Biblioteca Nacional la contratación de un equipo de exposiciones conlleva un valor adicional al presupuesto que ya se requiere para realizar dicho proyecto.

### **4.2 - Estado del arte.**

Las exposiciones bajo contextos bibliotecarios responden a una idea de diversificación y expansión funcional. A través de ellas se da la oportunidad de gestionar propuestas dirigidas a la aplicación de estrategias comunicativas para difundir acervos, en conjunto con objetivos de estrecha vinculación bibliotecológica que apuntan hacia el logro de propósitos formativos, a potenciar la demanda, la apropiación y el uso de las colecciones, además de mejorar la visibilidad de las bibliotecas, ofrecer un espacio para la expresión de artistas e investigadores cercanos a estas instituciones y a proporcionar opciones para el deleite y el entretenimiento de los usuarios y el público que asiste a ver las exposiciones. (Ferrández, 2012, p. I).

Bajo las ideas y premisas dichas por Ferráez, cabe destacar la importancia del objeto de exposición para las bibliotecas en sí, como dijo Bascopé anteriormente, la museografía permite acercar el conocimiento a los visitantes, pero su fin último es el conocimiento; las exposiciones no pretenden ser una fuente de conocimientos sino que buscan ser una fuente de estímulos para el conocimiento (2010, p. 62) pues, pretender que una exposición sea solamente información pura y entregarlo al público es una manera de fatigar a quien lee, como se estableció anteriormente, las personas permanecen alrededor de veinte o treinta segundos frente a una pieza informativa solamente leyéndola, pretender hacer una exposición con demasiada información es fatigar al lector.

Teniendo en cuenta esta reciente discusión es donde nace la primera característica de lo que se debe realizar al momento de exponer: un relato cuya lectura no cansa al lector, por ende, la información debe tener un balance entre resumir lo suficiente pero no tanto como para omitir demasiado.

Según Alonso Fernández & García Fernández, uno de los problemas más comunes que aparecen en el diseño de exposiciones es el de su adaptación para un público de distintas alturas, ya que en muchas ocasiones la solución talla única no es posible. Por ello, se deben buscar soluciones alternativas en el diseño, aunque casi todas las soluciones tienen sus aspectos positivos y negativos(2003, p. 52).

Debido a esto surge la siguiente interrogante ¿Es el espacio de la Biblioteca Nacional accesible? La respuesta es no del todo, si bien posee rampas para sillas de ruedas y ascensores, estos no se encuentran en todas las entradas del lugar ni tan a la mano. Es por esto que, para poder considerar hacer una exposición accesible para todo público se requiere un cambio sustancial en la estructura del edificio, sin embargo, esto no es tan fácil de realizar, ya que no depende solamente del equipo de diseño sino que de toda la institución.

#### **4.3 - Referentes visuales.**

Para tener un primer acercamiento hacia cómo proceder con la realización de la exposición en la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional, se buscó, en primer lugar, referentes sobre el lugar, es decir, de exposiciones anteriores que han pasado por esta galería ya sea virtuales o físicas.

El primer referente corresponde a la exposición física “Encuentro de tres mundos, a 500 años de la primera circunnavegación del planeta” organizada y producida por el departamento de Extensión de BN y escrita por Jaime Rosenblitt, investigador e historiador. A la fecha se ha retirado la primera parte de la exposición ubicada en el salón Marta Cruz-Coke de la biblioteca y sólo permanece la segunda exposición ubicada en la Galería de Cristal, se encuentra completa de manera virtual<sup>1</sup>.

---

1 Para visitar esta exposición de manera virtual, véase el link del anexo 2.





Lo que se puede rescatar de esta exposición es que, si bien es llamativa e incluso pedagógica, al momento de enfrentarse al público no guiado, las personas dejan de leer en cierto momento al ver que es demasiada información. Este fenómeno se ha explicado antes por Alonso Fernández & García Fernández sobre algunas de las mínimas pautas de comportamiento en una situación en la que el tiempo medio de un visitante que pasa delante viendo una obra es de 20 a 30 segundos dedicando la mitad de este tiempo a leer la información entregada (2003, p. 169), esta última afirmación se corrobora con la experiencia propia al ver cómo la gente recorría dicha la exposición sin terminar de leerla por completo.

Otro referente de lugar, esta vez virtual, es la exposición Alsino, la tragedia del límite, organizada y producida por el Departamento de Extensión de la biblioteca nacional y diseñada por Fisura Estudio. De la cuál se puede tomar como referencia el uso del espacio y el recorrido, que, al ser virtual funciona sin ningún problema, sin embargo el montaje de la exposición obliga a devolverse para poder seguir leyendo, esto es algo que se debe considerar al momento de realizar la exposición física para el proyecto de exposición que se tiene presente<sup>2</sup>.



<sup>2</sup> Para su vista digital, véase anexo 3.

Por otro lado, tenemos referentes de diagramación, uno de ellos es la exposición de Anastasia Zhurba, diseñadora rusa para el Machine Tool Museum, independiente de la información que contiene, se ve un recurso creativo que puede significar un gran apoyo para la lectura: una línea temporal<sup>3</sup>.



<sup>3</sup> Para su vista digital, véase anexo 4.

Además de la exposición de Anastasia Zhurba, se encuentra la exposición titulada “Legend Timeline” por el diseñador canadiense Tom Beltrame, de este objeto gráfico se puede destacar el orden estructural de la lectura, favoreciendo mucho el ritmo del recorrido y, nuevamente, generando una lectura más amena.<sup>4</sup>



**THE BIG MOVE TO WHITEFISH**

With the RV business booming, Victor and Carl made the very risky decision of purchasing half of the 80-Acre Campground, 15 miles West of Sudbury, in the little town of Whitefish. The location along the Trans-Canada Highway was ideal for travelers and business. They sold Duhamel & Dewar Tire Town to Carl's brother Jack Dewar.

**PARTNERING WITH MERCURY AND BUYING PINE HILL SPORTS**

In 1979, Victor and Carl purchased Pine Hill Sports, and by doing this, they became a Mercury Outboard dealer and started what would become an everlasting partnership with Mercury Marine. With the purchase, they also became dealers for more than 10 boat brands.

**TOUGH TIMES**

During the early '80s, the Duhamel and Dewar Company was facing trying times. The local economy was troubled because of a mining strike, they were carrying over 25 brands and a multitude of products, causing them to lose focus. Also, the Trans-Canada Highway was rerouted and traffic to the store was cut by 95%.

**LEADING UP TO LEGEND BOATS**

The economy was back up and running and business was good. Duhamel and Dewar was selling hundreds of boats by popular brands by advertising all over Northern Ontario. Those brands reasoned that if Duhamel and Dewar could have this success, adding more dealers in the North would grow sales. Victor and Carl were selling a large volume of boats and RV's, but had no control over the brands they carried. Customers were asking for boats designed by Canadians and built for Canadians. Popularity was growing south of the border for boat, motor, and trailer packages bundled together, which wasn't yet done in Canada.

**LEGISLATION**

Victor and Carl start the first Canadian boat store with a boat motor, a included planter, and pack full of the season. 1 boats are and the 1 by vend

**>1975 SON SMART BUYERS SALE!** SMART TIME TO BUY!

- Free lay away
- Open to and 24 hr. service
- Interest rates are low
- Gov't Motorcycle Rebate until March 31st
- New 800-235-1111 in store

**>1977**

**>1979**

**DUHAMEL & DEWAR INC.** as their NEW

**>1980**

**>1985**

**>1990**

**LABEL ON TRAM TIRE**

Victor and Carl ventured into new companies. While delivering tires the men had a need for a durable tire. They developed a new product and needed some marketing. The Grizzly Cut Resistant became huge sellers, however, they now comminced in the market a valuable lesson, that selling new products. With many products to add revenue, John Deere equipment and even

**GETTING INTO THE BOAT BUSINESS**

After their immense success in the RV business, Victor and Carl were approached by a Greer Boats representative and later became a Greer Boat dealer. They saw great success and became Greer Boats' "Steele of the Year" in 1978.

**TAKING RISKS**

Due to the slowdown in traffic, Vic and Carl got creative and decided to go national. They bought one of the first 1-800 numbers in Canada and began advertising in every major market in the Best Yellow Pages. When RV buyers called, they offered customers a non-obligation free flight to Sudbury to see the dealership, which Duhamel and Dewar reimbursed promptly on arrival to relieve the stress of not being paid back. Of all the customers who took advantage of this offer, not a single one had to purchase a return ticket home, they all simply drove home in their brand new motorhome.

**Legend B-O-A-T-S**

**WHY NAME IT?**

Trying to name the store was a no short job and the name Legend B-O-A-T-S for a fun brought the family daughter the name Legend B-O-A-T-S

4 Para su vista digital, véase en el anexo 5

Bajo el aspecto estético se consideraron dos referentes, también de líneas temporales los cuales aluden a los elementos gráficos como color, líneas y puntos. Estos referentes fueron tomados en cuenta por poseer colores vibrantes y contrastantes que no impiden la lectura y agregando dinamismo a la estética de la exposición. El primer referente es la línea temporal sobre tipografía de Rachel Dempsey, de la cuál se busca rescatar una paleta de colores que cumpla con las características mencionadas anteriormente, en este caso, dicho objeto de diseño cumple con el requerimiento.<sup>5</sup>



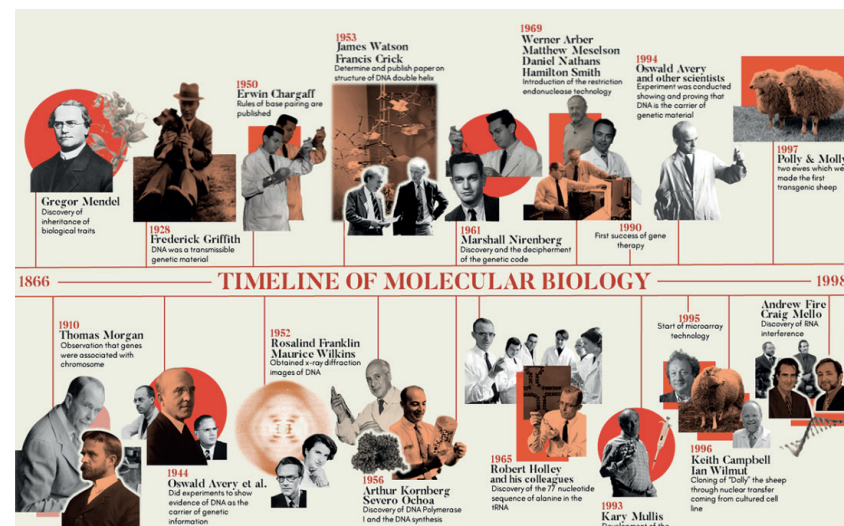
#### overview

My first project for GRPH '22, also known as Typographic I, was to create a typographic timeline of the association that led to building. We were assigned time periods in class and instructed to do research outside of our materials. I received the class between 9:00-9:30 in the early 1920s.

I can see the I wasn't excited when I received my time period for this timeline project. In my mind I thought it would be so much more fun to work with an earlier decade. A decade where I can relate to the style of the type that was being portrayed and created during that period in history.



5 Para su vista digital, véase el anexo 6



Por otro lado, tenemos la línea temporal de Carl John, que habla sobre la biología molecular, acá, el equilibrio del color y el balance entre los elementos gráficos como imágenes, líneas, figuras y texto se cumple de buena manera<sup>6</sup>.

6 Para su vista digital, véase el anexo 7

#### **4.4 - Oportunidades de diseño y conclusión evaluativa.**

Durante las visitas en dicho lugar y el estudio de referentes, se pudieron rescatar algunas observaciones y extraer de ellas críticas constructivas para aplicar en el proyecto actual.

- a) Definir el comienzo de la lectura del relato para que el público sepa desde dónde puede comenzar a leer.
- b) Sintetizar la información para que el público no se canse de leer.
- c) El uso de colores e imágenes para mejorar la experiencia del público.
- d) La utilización del recurso de la línea temporal como apoyo del relato.

Dentro del contexto, se pueden apreciar distintas oportunidades de diseño, la primera es la distribución del espacio de la Galería de Cristal de la Biblioteca Nacional. El recurso expositivo principal radica en el recorrido del pasillo de cristal, construcción que posee dos paredes de vidrio y permiten hacer una lectura en zigzag; en la mayoría de los casos vistos anteriormente se ocupa este recurso, es por esto que esta vez no se irá de un lado a otro en cada momento, sino que se pasará de un lado a otro o bien, comenzar a leer desde una pared u otra de manera independiente para priorizar el recorrido.

Continuando con la idea del recorrido del párrafo anterior, durante las distintas visitas en las que se visitó la exposición, se observó que ciertas personas se centraron más en las imágenes que en la cantidad de información escrita, esto permite inferir que ciertas personas al tener demasiada información escrita en láminas debe de agotar en algún momento a sus sentidos. Es por esto que no se buscará abusar del recurso del texto escrito y se procurará establecer ciertos descansos visuales mediante recursos estéticos.

Basado en los posibles escenarios hipotéticos analizados en el presente capítulo se puede poner de manifiesto que la mejor opción para realizar dicha exposición es contando con un equipo que ya haya trabajado en la investigación anterior debido a que ya dominan dicho tema y pueden encontrar la solución más viable y apta para los estándares que Biblioteca Nacional tiene.

## Capítulo V - Desarrollo Conceptual.

### 5.1 - Arquetipo de público.



**Rango etario:** 12 - 18 años.

**Profesión:** Estudiante.

**Nivel educacional:** En formación

**Intereses:** Tendencias, redes sociales, deportes y/o videojuegos.

**Locación:** Región Metropolitana.



**Rango etario:** 25 - 50.

**Profesión:** Pedagogía, Artes, Historiografía, Diseño y/o carreras afín.

**Nivel educacional:** Universitaria en formación o completa, postgrado.

**Intereses:** *Cultura, historia, tipografía, diseño.*

**Locación:** *Región Metropolitana y aledañas.*



**Rango etario:** 23- 55.

**Profesión:** Irrelevante.

**Nivel educacional:** Universitaria en formación o completa, postgrado.

**Intereses:** *Cultura general, turismo, viajes y aventuras.*

**Locación:** *Estadía momentánea en Santiago de Chile.*



## 5.2 - Requerimientos de diseño

Antes de comenzar con el diseño, primero se deben establecer ciertos aspectos relacionados a esta, antes de comenzar a diseñar se debe contemplar el cómo se relatará la investigación realizada para el minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile a través de la exposición, para esto, además del diseño de una línea de tiempo, se deberá hacer paralelamente una exposición que de cuenta del contexto y busque hilar los distintos hitos.

Por otro lado, antes de comenzar con la misma línea de tiempo y colocar la información, se debe establecer el tamaño óptimo para cada título, subtítulo, cuerpo de texto y pie de páginas, es decir, otro requerimiento es un tamaño ideal para lectura de exposiciones que no requiera forzar la vista de nadie.

Por otra parte, para poder ejecutar la línea de tiempo, es necesario escalar primero el documento con el que se realizará debido a que los programas ocupados no pueden generar un lienzo a tamaño real.

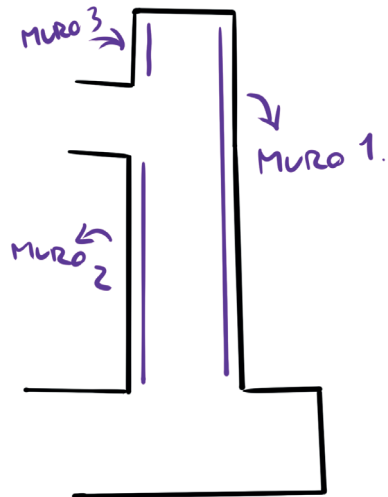
Por último, el diseño del recorrido es primordial, este debe ser simple, guiado y fácil de realizar .



### 5.3 - Acercamientos gráficos y primeras propuestas.

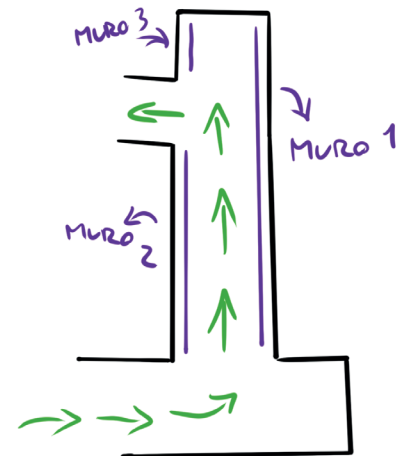
#### 5.3.1 - El recorrido.

Se comenzó con la base de un bosquejo de la sala vista desde arriba para tener las primeras nociones de lo que sería el recorrido.



Bosquejo N°1

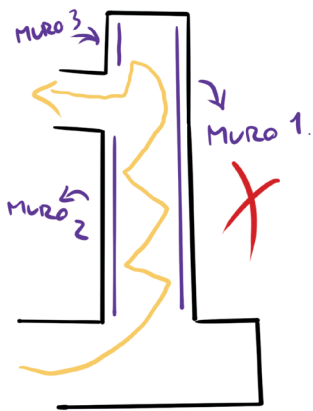
La sala cuenta con tres muros que disponen de su uso para colocar información. Por otra parte, la flecha verde del bosquejo numero 2 establece el primer recorrido que hacen siempre las personas cuando entran a la Galería de Cristal, esto también permitió darle el sentido unidireccional al recorrido .



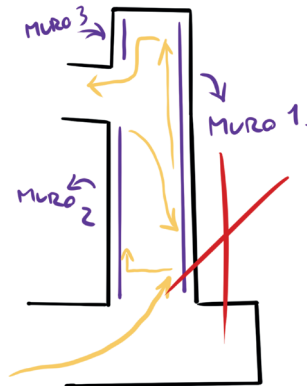
Bosquejo N°2

Se buscó idear el recorrido ideal para no tener que retroceder como en las exposiciones señaladas anteriormente, se logró parcialmente debido a la unilateralidad del espacio.

En los siguientes bosquejos, se muestran distintos ejemplos de posibles recorridos que no se pudieron llevar a cabo por distintos motivos.



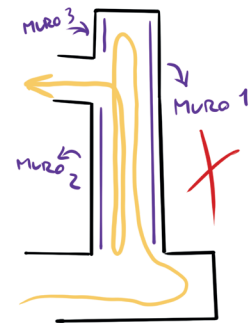
Bosquejo N°3



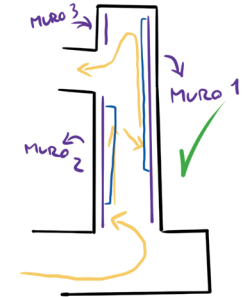
Bosquejo N°4

El recorrido del bosquejo N° 3 no podría realizarse debido a que requiere mucho esfuerzo y orientación por parte del usuario, es decir, pasaría lo que pasó con la exposición “Encuentro de tres mundos a 500 años de la primera circunnavegación al planeta”. Puesto que su recorrido virtual era de esa manera, sin embargo, el público se desorientaba al momento de ver tanta información por más que hubiera guías.

De cierta manera, el bosquejo N°4 funciona de una mejor manera que la del N°3, puesto que este interrumpe la lectura menos veces. Sin embargo, se retrocede demasiado como para que no haya en ningún momento algún roce con el público.



Bosquejo N° 5



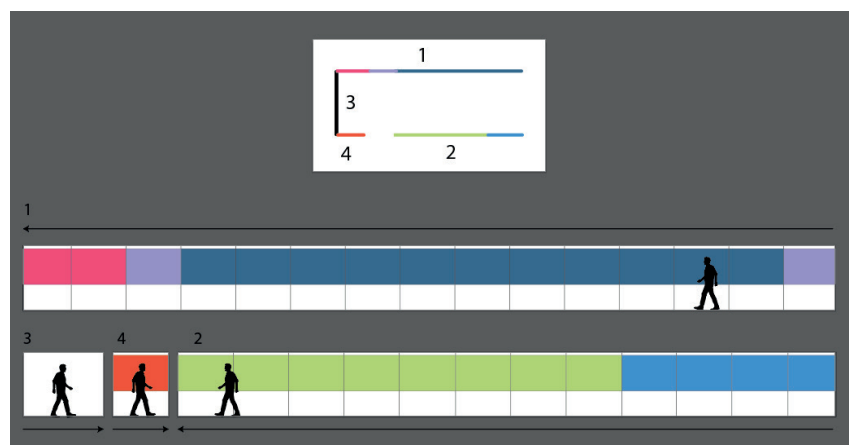
Bosquejo N° 6

El Bosquejo N°5 indica un recorrido poco idóneo para el diseño de una exposición, ya que, si bien no interrumpe mucho la lectura más que por el salto entre la salida, para cuando haya terminado el recorrido el público ya habrá pasado dos veces por el umbral de salida de la exposición.

Por otro lado, el bosquejo N° 6 cuenta con solamente un recorrido lineal que se ve cambiado de muro al momento que se acaba la primera lectura. Este recorrido es la mejor opción al momento de hacer una cronología puesto que esta no se ve interrumpida en ningún momento y se aprovecha lo mejor posible el espacio.

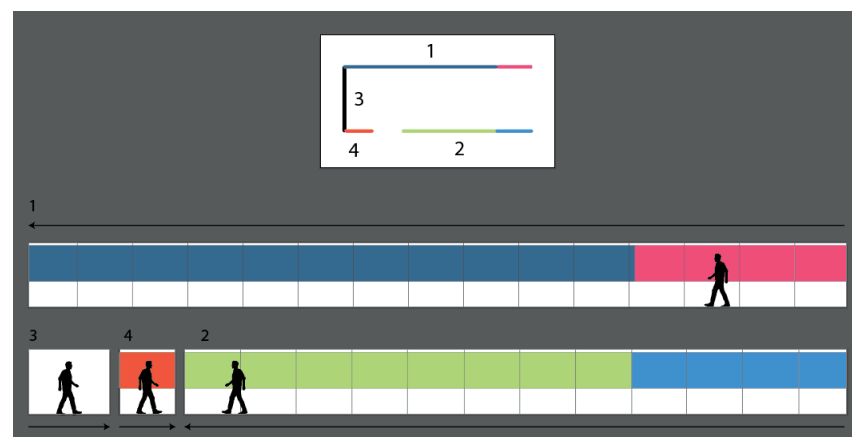
### 5.3.2 - La jerarquización.

Para la jerarquización y orden de la exposición, se decidió segmentar según colores las distintas partes que tendrá la exposición de la siguientes maneras:



Para esta etapa, se consideraba realizar en simultáneo el comienzo tanto de la introducción (color azul claro) y el relato contextual (verde) como de la línea temporal (azul marino), esto para que el usuario eligiera por donde comenzar a leer sin importar si omitía algún elemento de la exposición.

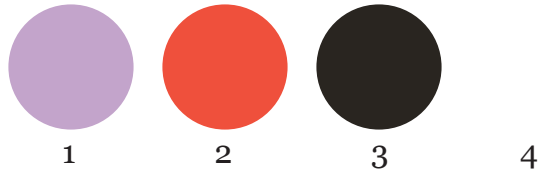
Sin embargo, se optó por tener el recorrido que se muestra a continuación, para así asegurar que ambos relatos (tanto el contextual como el cronológico) coincidieran con el recorrido del bosquejo N°6.



Ahora bien, el espacio rojizo claro representa el espacio muerto que hay en la exposición, es decir, lo que se tuvo que dejar de lado para no tener que realizar un cambio tan radical en el recorrido. Por otra parte, el cuadro anaranjado representa una invitación a visitar el sitio de Memoria Chilena y así estimular la curiosidad del público.

### 5.3.3 - La paleta de colores y estética.

En este punto se decide ocupar una paleta de colores similar a la ocupada por Rachel Dempsey en el estado de arte. Los colores seleccionados fueron los siguientes:



- 1 - #CDAED3
- 2 - #E84533
- 3- 322B25
- 4- FFFFFFFF

Su uso se implementó de la siguiente manera: el tercer color fue utilizado para texto, al igual que el 2, solo que éste último fue usado solamente para los encabezados, por otro lado, se utilizó el color 1 para ayudar a la digestión visual aportando con imágenes en este tono, figuras que generaban contraste y elementos visuales de ritmo. El color 4 se usó de fondo.

Se puede entender mejor el uso de dichos recursos al momento de ver un extracto de la exposición.



Tras varias pruebas de testeo sobre el uso de los colores, este extracto de la línea temporal refleja como quedó el resultado final de su utilización en el diseño final.

Por otro lado, la diagramación simple y seccionada fue influenciada estrictamente por las diversas medidas de los cristales de la Galería de Cristal, es por esto que sus secciones se ven irregulares, sin embargo están hechos de manera que encajen con las separaciones entre cristales.

## 5.4 -El resultado.

En esta sección del informe se mostrará el resultado final en bruto al no contemplar herramientas que ayuden a graficar su espacialidad

Presentación e introducción:

*Una mirada  
hacia la historia  
de la tipografía  
en Chile.*

**1776 - 1955.**

*Exposición diseñada por Pablo González.*



*“La tipografía es un conjunto de signos especialmente rico, porque consigue hacer visible el lenguaje.”*

*John Kane - Manual de Tipografía.*



## *Introducción.*

- La esencia de la tipografía es la **letra** y el cómo ésta logra **comunicar** a través de sus formas.

- La siguiente exposición busca dar una mirada hacia nuestro pasado y poner sobre la mesa todos los acontecimientos, hitos y grandes figuras que llevaron a desarrollar dicha disciplina en nuestro país.

B  
T  
1776 G

## *Guía rápida de lectura.*

Esta exposición se compone de dos partes que pueden ser leídas de manera independiente una de la otra.

La primera parte se encuentra en este mismo lado y corresponde a un relato breve sobre el contexto en el que se desenvuelve la disciplina tipográfica a lo largo de los años.

La segunda es una línea de tiempo que posee documentos, hitos y figuras históricas que dejaron un legado que es digno de recordar hasta el día de hoy, se encuentra en la pared detrás de ti.

Al final del pasillo hay un código QR con el cual puedes acceder al minisitio de Memoria Chilena "Historia de la tipografía en Chile" por si quisieras saber más, esperamos que disfrutes de la exposición.

## Una mirada hacia la historia de la tipografía en Chile.

### Desarrollo contextual.

#### Exposición Desarrollo contextual 1.

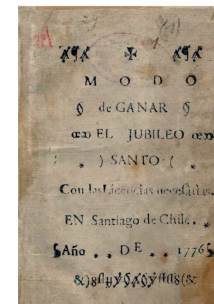
## 1. Antecedentes.

Durante la **época colonial**, el Imperio español permitió que en Chile se utilizaran pequeñas prensas para imprimir naipes y proveer de una entretenimiento a sus soldados, sin embargo, lo que **nunca autorizó**, fue la instalación de una **imprenta tipográfica**, es decir de una máquina capaz de propagar ideas a través de la producción de periódicos y libros mediante **tipos móviles**.

### El primer impreso.

El **Modo de ganar el Jubileo Santo** es un folleto impreso en 1776 en Santiago y es el documento producido con tipografía más antiguo del cual se tiene registro en Chile.

Este impreso fue producido en una rudimentaria prensa colonial. Se sabe que para su composición se usó una fuente tipográfica de estilo **garalda**, también conocidas como **barrocas** o **renacentistas**, los tipos empleados corresponden con los diseños originales del francés **Claude Garamont** o **Jean Jannon**, quien creó sus fuentes basándose en el trabajo del primero. Aún se desconoce quién fue el tipógrafo encargado de componer e imprimir dicho documento.



Portada de "El modo de ganar el Jubileo Santo" (1776)



*"En ese entonces las tipografías modernas y sans serif ya existían, sin embargo, su uso aún no se había expandido por el mundo."*

### Movimientos obreros.

Hacia fines del Siglo XIX y comienzos del XX, el mundo obrero se vio influenciado por corrientes de pensamientos como el socialismo y la cultura ácrata, lo que vino de la mano con la proliferación de periódicos obreros a lo largo del país. En este contexto el rol de los tipógrafos se volcó a las luchas sociales y adquirió una posición política más frontal.

Existen dos figuras que caracterizan de forma muy clara esta coyuntura, ambos tipógrafos y ambos originarios de Valparaíso: **Luis Emilio Recabarren** y **Carmela Jeria Gómez**. Unidos por el oficio, por sus ideales y concretamente trabajando juntos en imprenta La Reforma. Recabarren director de **El Despertar de los Trabajadores**, entre otros, y Jeria, fundadora y directora de **La Alborada**, el primer periódico obrero feminista de Chile.

Se presume que estos dos periódicos, fueron compuestos por tipos móviles provenientes del único catálogo disponible en la época **El Mostrario de tipos, adornos, orlas y rayas de la AMERICAN TYPE FOUNDERS & Company (1900)**. Dicho catálogo se hizo especialmente para los sectores hispanoamericanos.



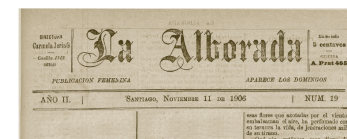
Luis Emilio Recabarren.



Carmela Jeria Gómez.



Encabezado de El Despertar de los trabajadores N°206 (1913)



Encabezado de La Alborada N° 19 (1906).

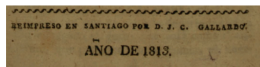
#### Exposición Desarrollo contextual 3.



### La primera imprenta y los primeros tipógrafos.

Con el paso de los años llegaron nuevos materiales de imprenta que posteriormente dieron paso a nuevos impresos y también nuevos impresores. A finales del siglo XVIII, la figura de quien sería el primer tipógrafo chileno comienza a marcar sus primeros registros, estamos hablando de **José Camilo Gallardo**, quien nació un 21 de julio de 1774.

La labor de Gallardo se mantuvo intermitente durante los primeros años del siglo XIX, una de sus más significativas tareas fue la impresión de la invitación oficial al **Cabildo abierto del 18 de septiembre** en Santiago. Posteriormente, cuando hubo ya iniciado el proceso independentista, Gallardo solicita hacerse cargo en 1813 de la **Imprenta de Gobierno**.



"Impreso en Santiago por D. J. C. Gallardo. Año de 1813."

Durante la primera mitad del siglo XIX el desarrollo de las imprentas fue local, en Santiago poseían la imprenta del Estado (anteriormente llamada imprenta de Gobierno) a cargo de **Camilo Henríquez**, en esta imprenta trabajaban tipógrafos como Samuel B. Johnston, Simon Garrison, William H. Burbidge, Manuel José de Gandarillas y José Camilo Gallardo, fue esta imprenta la que vio nacer a **La Aurora de Chile**, el primer periódico del país.

La particularidad de La Aurora de Chile estaba en sus páginas, las cuales inspiraban el odio hacia el colonialismo y abrazaban la revolución independentista que finalmente logró la emancipación de Chile ante la Corona Española.



Fray Camilo Henríquez



## 2. Desarrollo tipográfico.

Después del período independentista, en la década de 1820 a 1850 surgieron varios talleres de imprenta, el aumento de instituciones gráficas a mediados del siglo fue consecuencia de la llegada de nueva tecnología proveniente de Alemania, Francia e Italia, entre ello, la llegada de la litografía en 1830. Este progreso industrial tuvo como consecuencia el nacimiento de muchos periódicos y diarios como La Bolsa, La Reforma, La Gaceta de Comercio, El Público, El Cívico de Valparaíso, El comercio de Valparaíso, entre otros.

Estos periódicos fueron fabricados con tipos móviles provenientes de Europa, estaban escritos en su mayoría por fuentes transicionales, una familia tipográfica que se caracteriza por una modulación vertical, un contraste alto y remates levemente oblicuos, algunas veces horizontales.

### Las primeras sociedades tipográficas.

En 1953, influenciada por las ideas que compartía la Sociedad de la Igualdad, se funda la Sociedad Tipográfica de Santiago, la primera organización chilena que velaba por las necesidades del gremio de tipógrafos y que también fue pionera en la propagación de ideas mutualistas, aún así, las diferencias políticas en el momento de su fundación la llevarían a reivindicarse y ser reconstituida en 1869 como Sociedad Unión de los Tipógrafos, excluyendo su interés en la política y velando solo por el mutualismo.

Por otro lado, **La Sociedad de Tipógrafos de Valparaíso**, fundada en 1855, se caracterizó por tener una participación más activa en la política y manifestar ideas en pro de una nueva sociedad a través de cambios estructurales en la esfera política y económica del país.

Exposición Desarrollo contextual 2.

## 3. La industria.

### Las principales distribuidoras

El progreso industrial de la imprenta que se vivió desde fines del siglo XIX promovió un incremento en la importación de insumos, el interés de compañías internacionales y el surgimiento de comercializadoras especializadas, como fundidoras y distribuidoras de tipos móviles en el país. **Lüer, Paye y Cía.**, es considerada una de las **primeras** y más grandes importadoras de tipos para imprenta a nivel nacional, esta sociedad publicaba además la revista **Noticias Gráficas**.

Otra distribuidora importante de tipos a comienzos del siglo XX, fue **La Compañía Americana**, una empresa que representaba en Chile a la **American Type Founders (ATF)** un conglomerado norteamericano de fundiciones de tipos. En su catálogo **Tipos. Mostro de tipos, adornos, orlas y rayas de 1900**, exhibe muchas fuentes que pueden identificarse en impresos de la época en Santiago y Valparaíso.



Portadas de la revista "Noticias Gráficas" (año 1 n° 82 - año 6 n° 86 y 87 - año 7 n° 87 y 87 - año 8 n° 88).

## 4. Técnicas Gráficas

En 1953 fue fundada la **Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile**, que entre sus figuras claves tuvo al escritor Ernesto Montenegro (1885-1967) y al tipógrafo de origen polaco **Mauricio Amster**, quien además de participar de este proceso, se transformó en el profesor del curso de **Técnicas gráficas**. Los contenidos de este curso fueron publicados a mimeógrafo durante 1954 como un conjunto de apuntes de clases titulado **Técnicas gráficas del periodismo**, obra que se transformó rápidamente en un pilar del **estudio** y desarrollo de las materias inherentes a la imprenta y muy específicamente a la **tipografía**. Este impacto se vio reflejado en su posterior edición en formato libro y sus sucesivas reediciones realizadas por Editorial Universitaria.



Técnica gráfica del periodismo (1955).



Exposición Desarrollo contextual 3.

## Técnicas gráficas

Es publicado un curso dictado por Mauricio Amster titulado "Técnicas Gráficas", dicho curso significaría la base para la docencia tipográfica en muchos aspectos.

# 1955

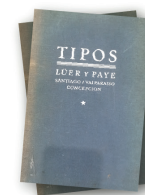


Portada Muestrario de tipos, fieles y viñetas de la Imprenta Excelsior (1952).

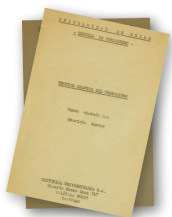
## Los primeros pasos del arte tipográfico en Valparaíso

Es un libro que reúne dos conferencias, la primera, con motivo de la conmemoración de la fundación de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, y la segunda con motivo de los 112 años desde la aparición del primer periódico publicado en Chile.

2do acontecimiento  
**1930**



Portada Catálogo tipos (1930).



Portada Técnica gráfica del periodismo (1955).

# 1952

## Muestrario de Tipos

Se publica el **Muestrario de Tipos, Fieles y Viñetas de la imprenta Excelsior**



Portada Los primeros pasos del Arte tipográfico en Chile y especialmente en Valparaíso. Camilo Henríquez y la publicación de la "Aurora de Chile" (1930).

# 1930

## Catálogo Lüer y Paye.

Se publica el catálogo de Tipos de Lüer y Paye. Este ejemplar puede ser revisado en las colecciones de la Biblioteca Nacional.

## La Aurora Feminista.

Se publica el primer número del periódico **La Aurora Feminista**, dirigido por Eulojia A. de Rojas.

# 1904



Portada revista Noticias gráficas N°119.

## Catálogo Tipos.

La American Type Founders lanza su **Catálogo Tipos, Mostrario de tipos, adornos, orlas y rayas**. En este muestrario es posible encontrar la mayoría de los tipos que se emplearon en la composición de la **Lira Popular**.

# 1900



Aviso Brandt y Cia.



Encabezado del N° 1 del periódico La Aurora Feminista, 1904.

# 1903

## Noticias Gráficas

Se publica el primer número de la revista **Noticias Gráficas**, editada y fundada por **Brandt y Cia**.



Lira Popular n°39.

# 1892

## Primeros importadores nacionales.

Se instaló la casa **Brandt y Cia**, primera gran importadora nacional de insumos para imprenta.

## Artes y Letras

La imprenta y librería de nombre **Artes y Letras** publica su catálogo de tipos móviles. este ejemplar puede ser revisado en las colecciones de la Biblioteca Nacional.

# 1924



Luis Emilio Recabarren.

## Un Incunable Chileno

Se publica el libro de Ramón Laval **Un Incunable chileno**, documento de estudio que habla sobre el primer impreso con tipos móviles del país, **El Modo de Ganar el Jubileo Santo**.

# 1910



Encabezado del periódico La Alborada N° 19



Portada Catálogo tipos de la imprenta y Librería Artes y Letras (1924).

# 1912

## Partido obrero socialista

Luis Emilio Recabarren, tipógrafo y obrero, funda el partido obrero socialista, también surge el primer número de **El despertar de los trabajadores**.



Portada del libro Un Incunable Chileno, de Ramon Laval, 1910.

# 1905

## La Alborada

Se publica el primer número de **La Alborada**, el periódico feminista dirigido por Carmela Jeria Gómez.

## La American Type Founders

La **American Type Founders (ATF)**, se constituyó como proveedor de tipos móviles en nuestro país a través de **La Compañía Americana**, su representante en Chile.

er acontecimiento  
**1892**



Portada de La lectura y corrección de pruebas de imprenta, 1888, por Rafael Jover

## Carmela Jeria

Nace Carmela Jeria Gómez, creadora del periódico **La Alborada** y defensora de los derechos de los trabajadores y de las mujeres.

# 1886



La Lectura N° 14, Impreso por Rafael Jover.

# 1888

## La Lectura y corrección de pruebas de imprenta

Se imprime **La Lectura y Corrección de Pruebas de Imprenta** por Rafael Jover. Este libro generó un gran aporte para el mundo tipográfico tanto práctica como académicamente.



Carmela Jeria Gómez.

# 1871

## Rafael Jover

Llega **Rafael Jover** a Chile, fundador de la **Casa Editorial de los Libros Ilustrados** y creador de la **Imprenta Cervantes**.



© La Compañía Americana, The American Type Founders Company, 1903.

## Sociedad de Tipógrafos de Valparaíso

Se funda la Sociedad de Tipógrafos de Valparaíso

# 1855



## Llega la litografía a Chile

Se estableció la primera Litografía del país, la **Litografía Porter**, establecida en la ciudad de Valparaíso

# 1840



Portada del libro Cartas de un Americano al Español sobre su número XIX, 1812.

Se im  
mó  
Auro  
c

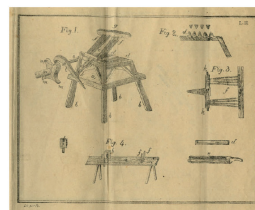


Estatutos de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, 1853.

# 1853

## La Sociedad Tipográfica de Santiago

Se fundó la **Sociedad Tipográfica de Santiago**, que en 1969 pasaría a llamarse **Sociedad Unión de los Tipógrafos**.



Primera litografía chilena, 1833.

# 1812

er acontecimiento

## El primer libro.

Se imprime el primer libro en Chile, **Cartas de un americano al español** sobre su número XIX.

## Primeros tipos móviles.

**Carlos Haimbause**n, de la Compañía de Jesús, introdujo los primeros tipos móviles al territorio nacional.

# 1748

## Una mirada hacia la historia de la tipografía en Chile

### Linea temporal.



Estatuillo de un misionero jesuita.

### El primer periódico

Imprime el primer periódico nacional con tipos móviles: **La Aurora de Chile**. Las páginas de **La Aurora** inspiraron el odio hacia el colonialismo y abrazaron la revolución independentista

¿do acontecimiento  
**1812**

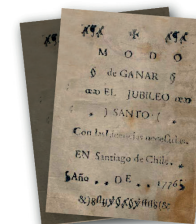


Fray Camilo Henríquez.

### Primera firma.

Aparece la **primera firma** del primer tipógrafo chileno del que se tiene registro, José Camilo Gallardo.

**1801**



Portada el Modo de Ganar el Jubileo Santo, 1776.  
Portada el modo de ganar el Jubileo Santo.

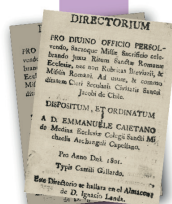


La Aurora de Chile, Tomo I No. 24.

**1812**  
*er acontecimiento*

### La primera imprenta.

Se establece la primera imprenta tipográfica del país, la **Imprenta de Gobierno**, dirigida por **Fray Camilo Henríquez**. Fue esta imprenta la que vio nacer a **La Aurora de Chile**, el primer periódico del país.



Portada Directorium.

**1776**

### El primer impreso.

Se imprime el **primer documento** en Chile con tipos móviles en Chile: **El modo de ganar el Jubileo Santo**.

Estadilla de misionero jes

Esta cronología se ha leído de manera reversa puesto que su objetivo es que el público comience leyendo desde el recuadro que se encuentra a la izquierda de este texto.



## Capítulo VI - Conclusiones.

Finalmente, la hipótesis de que la visibilización del minisitio puede aumentar gracias al diseño de una exposición en la Galería de Cristal se puede corroborar mediante la interacción del público con la exposición realizada. Al ser una institución que frecuentemente recibe público, esta puede interactuar y conocer dicha exposición de una u otra manera, ya sea viéndola de reojo o ya más bien adentrándose en los párrafos e imágenes que hablaron de un pasado lleno de momentos que perduraron en la historia y nos llevan a lo que somos hoy en día, ya que aprendimos de nuestros ancestros y nuestra descendencia aprenderá de nuestros pasos.

Por otro lado, la tipografía en Chile se ha visto en un gran desarrollo durante la era digital, sin embargo, lo que sucedió en un momento antes de todo lo que vivimos ahora también merece cierto reconocimiento, es por esto que decidí realizar este proyecto en conjunto con mi profesor Roberto Osses sobre la historia de la tipografía en Chile para Memoria Chilena, puesto que como diseñadores no podemos quedarnos solamente con las herramientas para hacer nuestros trabajos, sin embargo el entender de dónde proviene todo le da un mayor sentido a lo que hace, así también logra dirigir el curso hacia un futuro que promete nuevos desafíos



## **Anexos.**

### **Anexo 1**

Minisitio sobre la historia de la tipografía en Chile.

<https://drive.google.com/drive/folders/1Psb8RYG-fBL-ovd8SpS7oDp4HxFMzHRxs?usp=sharing>

### **Anexo 2**

Link de la exposición virtual de magallanes.

<https://www.bibliotecanacional.gob.cl/encuentro-de-tres-mundos-500-anos-de-la-primera-circunnavegacion-al-planeta>

### **Anexo 3**

Link de la exposición virtual de Alsino.

<https://www.bibliotecanacional.gob.cl/alsino-la-tragedia-del-limite>

### **Anexo 4**

Link de la exposición para Machine Tool Museum por Anastasia Zhurba.

<https://www.behance.net/gallery/92534419/Timeline-%2850m%29-for-Machine-Tool-Museum>

### **Anexo 5**

Link de la exposición Legend Timeline.

<https://www.behance.net/gallery/52108033/Legend-Timeline-Graphic>



## **Bibliografía.**

Alonso Fernández, L., & García Fernández, I. (2003). Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje. Alianza.

Arias Escobedo, O. (2009). La prensa obrera en Chile, 1900-1930. Ariadna.

Ballarín, María Jesús Velduque. . El origen de la imprenta: la xilografía: La imprenta de Gutenberg. Revista de Claseshistoria 9: 7. 2011

Bascope Julio, J. (2010). Casa Museo Vicente Huidobro : propuesta de diseño museográfico para la casa Museo Vicente Huidobro. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/113539>

Belcher, M. (1991). Exhibitions in museums.

Biblioteca de Santiago de Chile.  
Gazeta de Santiago de Chile 1817. Santiago: Imprenta Universitaria, 1952.

Carrere, A. (2009). Retórica tipográfica. Universidad Politécnica de Valencia.

Castillo Espinoza, E. (2006). Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile. Ocho Libros.

Castro, Marcos Dopico. “El legado moderno en la era global: Diseño gráfico y tipografía después de la posmodernidad”. I+

Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño. Volumen 2, número 2, 2010.

Catalán Avilés, Elmo. La propaganda, instrumento de presión política. Editorial Prensa Latinoamericana, Santiago, 1970.

Feliú Cruz, Guillermo. Francisco A. Encina. Historiador. Santiago: Editorial Nascimento, 1967.

Ferráez, R. R. (2012). Diseño de exposiciones para bibliotecas (Doctoral dissertation, El Colegio de México).

Frutiger, Adrian. Das Buch Der Schriften: Anleitung Für Schrif- tenentwerfer. 1st ed. Wiesbaden, Germany: marix Verlag ein Imprint von Verlagshaus Römerweg. 2005.

Furlong, Guillermo. Orígenes del arte tipográfico en América. Buenos Aires: Huarpes. 1947.

Greztoso, Sergio. De la “regeneración del pueblo” a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810- 1890). DIBAM, 1997.

Jiménez, J. A. (2019). El Estado del Arte sobre el Proceso de Diseño de Exposiciones bajo la Perspectiva del Diseño Colaborativo. Tecnología & Diseño, (11).

Hernández, Roberto. Camilo Henríquez y la publicación de la “Aurora de Chile”. Imprenta Victoria; Santiago. 1930.

Hernández, Roberto. “Los primeros pasos del arte tipográfico en Chile y especialmente en Valparaíso.” Valparaíso: Imprenta Victoria. 1930.

Hernández Cornejo, Roberto. 200 Años de la 'Aurora de Chile'. Talca: Horacio Hernández. 2012.

Kane, John. Manual de Tipografía. Editorial Gustavo Gili. 2005.

McLean, Ruari. Manual de tipografía. Vol. 11. Ediciones AKAL, 1993,

Medina, José Toribio. Bibliografía de la imprenta en Santiago de Chile desde sus orígenes hasta febrero de 1817. Vol. 19. Impreso en casa del autor, 1891.

Mora, J. B. (2015). Una concisa clasificación del material tipográfico para el diseñador gráfico. Didac, (66), 67-72.

Osses, Roberto. Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia. Santiago: Biblioteca Nacional, 2017.

Primer Centenario de la Sociedad Tipográfica de Valparaíso, 1855-1955". Edición especial del Boletín Oficial de Informaciones de la Sociedad Tipográfica. núm. 73, Valparaíso, 6 de mayo 1955.

Ríos, Camila. Carmela Jeria Gómez, precursora del feminismo obrero en Chile. Memoria para optar al título de Diseñadora Gráfica, Universidad de Chile, 2020.

Soto Veragua, Jorge. Breve historia de la imprenta y de la industria gráfica en Chile. Editorial Antártica, 1990

Subercaseaux, Bernardo, Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo). Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993.

Ungurean, Héctor Aldebrando. Tipografía conceptos básicos. Argentina: Cátedra Rollié. Taller de Diseño en Comunicación Visual B. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata, 2019.

Villalobos, Sergio. Historia de Chile. Editorial Universitaria. 2004.

Ajo, Pedro. 2017. "Clasificación tipográfica (II)." Agencia WAKA (blog). Waka. November 19, 2017. <https://www.somoswaka.com/blog/2017/11/tipografias-clasicas/>.

Fluye&Crea. 2021. "¿Cuáles son las familias tipográficas romanas?" Nuevo FlueyCrea. FlueyCrea. December 19, 2021.

<https://flueycrea.com/cuales-son-las-familias-tipograficas-romanas/>.

- "Misión". s/f. Gob.cl. Consultado el 21 de julio de 2022. <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/mision>

- Prados, Juan Pablo, La Prestampa, Teresa Almansa, and Iván Lanchazo. 2018. Las cuatro grandes familias tipográficas según Maximilien Vox. La Prestampa. September 11, 2018. <https://laprestampa.com/tipografia/clasificacion-tipografica/4-familias-tipograficas-maximilien-vox>.

- "Quiénes somos - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile".

s/f. Gob.cl. Consultado el 21 de julio de 2022. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123834.html>







