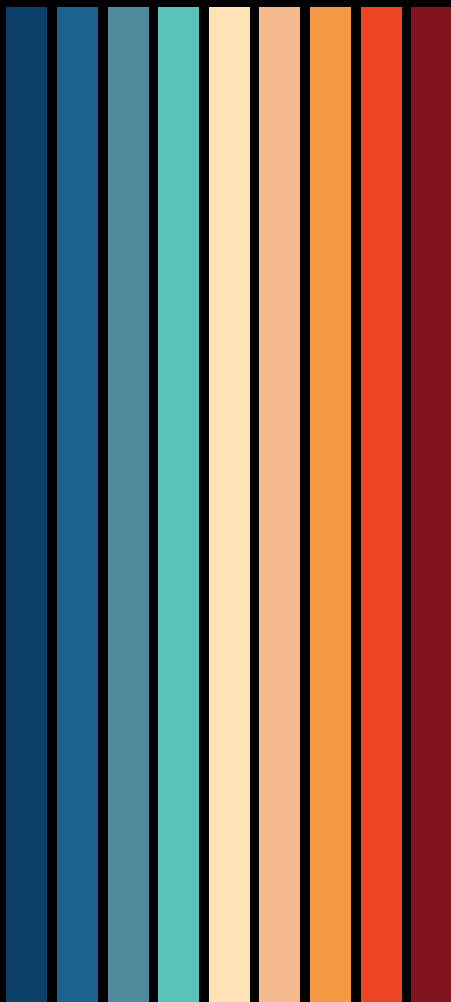
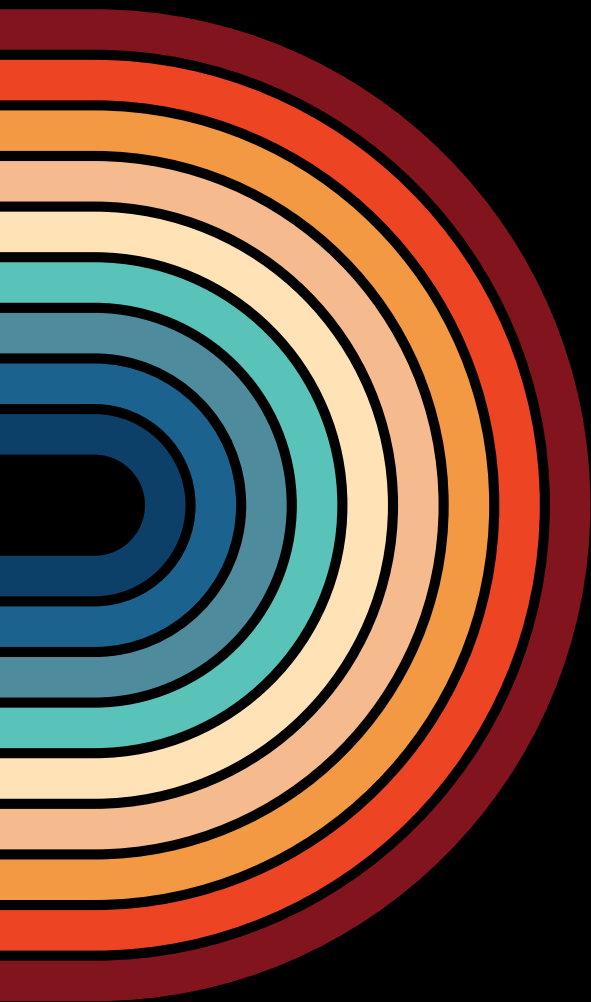


# EL SURGIMIENTO DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN MÉXICO

## UNA CRONOLOGÍA

Luis Rodríguez Morales



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# El surgimiento del diseño industrial en México. Una cronología

Luis Rodríguez Morales



Dr. José Antonio De los Reyes Heredia  
*Rector General*

Dra. Norma Rondero López  
*Secretaria General*

UNIDAD CUAJIMALPA  
Mtro. Octavio Mercado González  
*Rector*

Dr. Gerardo Francisco Kloss Fernández del Castillo  
*Secretario*

Dra. Gloria Angélica Martínez de la Peña  
*Directora de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño*

Mtra. Silvia Gabriela García Martínez  
*Secretaria Académica de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño*

***Miembros del Consejo Editorial DCCD***

Dr. Manuel Rodríguez Viqueira  
Mtra. Lorena Alejandra Guerrero Morán  
Dr. Noé Abraham González Nieto  
Mtro. Francisco Mata Rosas  
Dr. Santiago Negrete Yankelevich

***Miembros del Comité Editorial DCCD***

Dr. César Augusto Rodríguez Cano  
Dr. Rodrigo Martínez Martínez  
Mtro. Alejandro Rodea Chávez  
Dr. Mario Alberto Morales Domínguez  
Dr. Joaquín Sergio Zepeda Hernández  
Mtro. José Alfredo Andrade García

# El surgimiento del diseño industrial en México. Una cronología

Luis Rodríguez Morales



TS28           Rodríguez Morales, Luis Alfredo  
R63  
2023           El surgimiento del diseño industrial en México : una cronología / Luis  
                  Alfredo Rodríguez Morales . – Ciudad de México : UAM, Unidad  
                  Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño,  
                  2023.

Datos electrónicos (1 archivo pdf : 3.0 MB)

ISBN (versión impresa) : 978-607-28-2906-0

ISBN (versión digital) : 978-607-28-2902-2

1. Diseño industrial -- México -- Historia -- Siglo XX. 2. Modernismo  
(Arquitectura) -- México -- Historia -- Siglo XX. 3. Embellecimiento  
urbano -- México -- Historia -- Siglo XX. 4. Arquitectura -- México --  
Historia -- Siglo XX. 5. México -- Historia -- Siglo XX.

Clasificación Dewey: 745.20972 R68 2023

---

El surgimiento del diseño industrial en México. Una cronología / Luis Alfredo  
Rodríguez Morales | Primera edición, 2023.

D.R. ©    Universidad Autónoma Metropolitana  
            Unidad Cuajimalpa  
            División de Ciencias de la Comunicación y Diseño  
            Avenida Vasco de Quiroga #4871, Colonia Santa Fe Cuajimalpa,  
            Alcaldía Cuajimalpa, C.P. 05348, Ciudad de México.

Diseño Editorial: Sofía Toledo Carranco  
Cuidado de la edición: Miguel Ángel Hernández Acosta  
Diseño de portada: Sofía Toledo Carranco

<http://www.cua.uam.mx/publicaciones-electronicas/>

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro por cualquier medio sin la  
autorización por escrito de la Universidad Autónoma Metropolitana, el editor o  
el autor.

Este libro fue arbitrado y dictaminado positivamente por tres dictaminadores,  
bajo el sistema doble ciego. Ha sido valorado positivamente y liberado para su  
publicación tanto por el Comité Editorial, como por el Consejo Editorial de  
la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, Universidad Autónoma  
Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.

ISBN (versión impresa) : 978-607-28-2906-0

ISBN (versión digital) : 978-607-28-2902-2

DOI:       <https://doi.org/10.24275/9786072829022>

Derechos reservados © 2023 | Impreso en México

# Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Introducción</b>                                   | <b>11</b>  |
| <b>Antecedentes</b>                                   | <b>15</b>  |
| <b>Revolución e identidad</b>                         | <b>17</b>  |
| Primeros funcionalistas                               | 26         |
| Política y modernidad                                 | 30         |
| La presencia de Hannes Meyer en México                | 35         |
| La influencia del Museo de Arte Moderno de Nueva York | 42         |
| <b>Crecimiento urbano y diseño</b>                    | <b>51</b>  |
| Porset y Van Beuren                                   | 61         |
| Las primeras escuelas de diseño                       | 76         |
| Actividad gremial y la difusión del diseño            | 89         |
| Algunos ejemplos de práctica profesional              | 103        |
| <b>Reflexiones finales</b>                            | <b>125</b> |
| <b>Bibliografía</b>                                   | <b>137</b> |
| <b>Referencias de figuras</b>                         | <b>143</b> |

*Con mi profundo agradecimiento a los profesores que colaboraron en mi formación y, sobre todo, me contagiaron de su pasión por el diseño.*

*A Dolly por su paciencia al compartir pasado, presente y futuro.*

*A Amanda por su vitalidad y contagioso optimismo.*

## Introducción

La historia del diseño industrial en México se ha presentado de manera fragmentada y, por regla general, sólo mencionando la obra de profesionales que han destacado por su labor y la relevancia de su desempeño. Si bien existen notables excepciones a este caso, es importante señalar que falta una visión de conjunto que permita contextualizar dichos estudios. Por este motivo el presente texto busca ofrecer al estudiantado y a las personas interesadas en el desarrollo de la historia del diseño una panorámica amplia que dé cuenta de distintas actividades como la gremial o bien la académica, además de la profesional. De esta manera se apuntan diversos sucesos que, en su conjunto, ofrecen un contexto que permite ubicar las diversas actividades y propuestas que han surgido en México, desde inicios del siglo XX hasta la década de 1980.

El lapso mencionado se identifica como el que aporta las bases sobre las que se construye el diseño industrial moderno en México. El inicio del siglo XX es relevante, pues durante el porfiriato



es cuando se definen algunas características formales que dan inicio a la búsqueda de una cierta identidad nacional. En el periodo revolucionario posterior muchas de estas premisas se cuestionan desde otros puntos de vista y, eventualmente, la etapa posrevolucionaria define muchas de las características y visiones que definen al México actual.

Apuntar la década de 1980 como el cierre del presente estudio obedece a varias razones. Por un lado, es entonces cuando aparecen manifestaciones como la irrupción de las tecnologías digitales, que han modificado de manera radical tanto nuestro estilo de vida como, en consecuencia, nuestra forma de entender el diseño. Aunado a la tecnología, se enfatiza y acelera el proceso de globalización y del llamado neoliberalismo en el mundo. Estos fenómenos cambiaron en muchos sentidos la estructura económica y política de México y, por tanto, el enfoque y desempeño del diseño.

A manera de referente se puede mencionar una exposición presentada en 2018 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, titulada Fuimos modernos. Diseño hecho en México 1940-1980, en la que fue posible analizar el impacto de estos cambios. Además, fue posible observar objetos como motocicletas, electrodomésticos, computadoras, empaques, casetas telefónicas y mobiliario, muchos de ellos realizados en materiales que, en aquella época, daban muestra de que en México se manufacturaban y diseñaban productos utilizando tecnologías industriales que representaban los más recientes avances en técnicas de producción. El futuro en ese momento era prometedor.

Durante 1980, México enfrentó una fuerte crisis económica. Entonces se mencionaba que el país tenía la mayor deuda externa del mundo lo que, junto con un proceso de acelerada inflación y devaluación de la moneda, obligó a establecer nuevas políticas. Entre éstas destaca la llamada apertura comercial e industrial, representada por la entrada al GAAT (General Agreement on Tariffs and Trade), que obligaba a nuestra nación a reducir los aranceles de importación y así entrar en la globalización comercial.

Ante la oleada de importaciones fue evidente que la industria mexicana, en general, no estaba aún lo suficientemente madura para enfrentar la competencia de los países industrializados. El resultado fue que muchas empresas cerraron o, en vez de producir, dirigieron sus esfuerzos a comercializar productos diseñados y manufacturados en el extranjero. Como consecuencia, se dejaron de diseñar y producir televisores, computadoras, radios, diversos electrodomésticos e incluso mobiliario.

Poco después, la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte dio por resultado un énfasis en la manufactura de múltiples bienes con base en las llamadas maquiladoras que no estimulan el desarrollo del diseño de productos (si bien hacen un uso intenso de mano de obra y por lo tanto ofrecen miles de puestos de trabajo). Además, se incrementó la importancia del diseño de embalaje o de promociones comerciales (exposiciones, tiendas, etcétera).

Desde entonces, el diseño industrial en México busca redefinir su enfoque social, económico e incluso político. Se presentan debates sobre su identidad, que se centran en el uso de ciertos elementos formales lo que, eventualmente, obliga a la reflexión sobre otros aspectos como el diseño para grupos sociales no urbanos, así como reflexionar sobre las necesidades auténticas de la sociedad mexicana en su conjunto.

Ante el proceso que brevemente describe muchos cambios trascendentales, el presente texto no se aboca a profundizar, sino que ofrece una panorámica amplia.

Es importante señalar que en la presente antología se hace referencia a sucesos que, en sentido estricto, pertenecen al desarrollo de la arquitectura. Dichos eventos son pertinentes pues el diseño industrial llega a México gracias al trabajo de arquitectos que, en el proceso de la conformación de la modernidad, exploran otros campos cercanos a la arquitectura como lo es el diseño de mobiliario. Más aún, la presencia de arquitectos fue constante en la formación de las primeras escuelas de diseño industrial en el

país y, en buena medida, dirigieron estos primeros esfuerzos al actuar como docentes en dichas escuelas.

De igual manera se mencionan referentes del diseño gráfico tanto porque algunas de las personas que desarrollaron este campo –con base en las artes gráficas– formaban parte de grupos de trabajo cercanos al desarrollo de una cierta identidad visual que exploraba la expresión visual de la modernidad, como también porque algunas de esas personas estuvieron presentes en la conformación de las primeras escuelas de diseño industrial. En este sentido es relevante mencionar que muchos de los primeros egresados de carreras de diseño industrial incursionaron en el diseño gráfico –incluso algunas de esas personas se dedicaron profesionalmente a este campo, dejando a un lado la práctica del diseño industrial y pasaron a ser pioneros en la configuración de las primeras escuelas de diseño gráfico.

La continua interrelación entre arquitectura, diseño industrial y diseño gráfico se gesta en el periodo que cubre la presente cronología y desde entonces estos campos se influyen entre sí, tanto en la docencia como en la práctica profesional. Por tanto, hay eventos, personas y diseños que sólo son mencionados, sin profundizar en los múltiples aspectos que los conformaron e identifican. De nueva cuenta: hay análisis, libros y diversos artículos que profundizan en los temas que se mencionan en el texto y que, sin duda alguna, ofrecen mayor cantidad de datos y ejemplos del diseño en México –en sus diversas manifestaciones.

Este libro, por lo tanto, más que presentar una “historia” en el sentido estricto del término, busca ofrecer una cronología que dé cuenta de los eventos más relevantes en el ámbito del diseño, desde los inicios del siglo XX hasta la década de 1980, para contextualizar dichos acontecimientos y así obtener una perspectiva amplia de lo acontecido durante ese periodo.

## Antecedentes

*La comprensión del mundo es mucho más amplia  
que la comprensión occidental del mundo*  
Boaventura de Sousa Santos

El inicio y evolución del diseño moderno en México, al igual que en muchos países, se encuentra ligado tanto a la arquitectura como al crecimiento y desarrollo de la industrialización y del capitalismo. La introducción de los principios y métodos del movimiento moderno en el diseño se da a partir de la labor y las reflexiones que, desde el ámbito de la arquitectura, se realizaron en muchos países, especialmente en Latinoamérica. Por esto es necesario hacer referencias constantes hacia ese campo para así poder contextualizar al diseño industrial, como disciplina y campo profesional.

En las escuelas de diseño en México, especialmente entre las más antiguas, es frecuente escuchar que en su fundación se siguieron lineamientos derivados de la Bauhaus, sin embargo, a la luz de un análisis más cuidadoso sobre las condiciones que les dieron origen es posible observar que dicha afirmación tiene diversos matices. Si bien las propuestas de dicha escuela alemana y algunos de sus maestros eran una referencia constante, las

particulares condiciones políticas, económicas y culturales del país dieron por resultado modelos diferentes de los propuestos, es decir, una hibridación particular.

El primer antecedente directo de las escuelas de diseño en México lo encontramos hacia 1952 con la fundación del Taller de Artesanos (que en 1961 dio lugar a la Escuela de Diseño y Artesanía). Posteriormente, la primera escuela en ofrecer estudios con el nombre de Diseño Industrial surge en 1955<sup>1</sup> en la Universidad Iberoamericana donde, después, estos cursos se transformarían en licenciatura; también esta universidad ofreció en 1968 la primera licenciatura bajo el nombre de Diseño Gráfico. La segunda licenciatura en diseño industrial inicia sus labores en 1969 en la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir de la década de 1970 se da un gran crecimiento de escuelas de diseño en todo el país. En la actualidad hay alrededor de 206<sup>2</sup> que ofrecen cursos en las distintas especialidades del diseño (industrial, gráfico, digital, de interiores, de moda, etcétera). Para comprender mejor esta evolución, es necesario presentar un panorama histórico de México, en el que se mezclan tanto los deseos de alcanzar una cierta modernidad como los de definir una identidad nacional propia.

---

<sup>1</sup> Es importante recordar que la Bauhaus cierra sus puertas en 1933 y en 1955 inicia sus actividades la HfG Ulm (Hochschule für Gestaltung, Escuela de Diseño de Ulm).

<sup>2</sup> Ver <https://elpais.com/especiales/2015/carreras-mexico/carrera/universidad/disenio.html>.

## Revolución e identidad

El acontecimiento que establece la conformación del México actual fue la Revolución de 1910. Este movimiento social surge en búsqueda de democracia, desarrollo y mejor distribución de la riqueza. Porfirio Díaz se mantuvo en el poder durante 33 años (1877-1910), dando lugar al llamado Porfiriato. Durante éste el poder económico se concentró en unas cuantas familias, mientras que en el terreno cultural se dio una fuerte inclinación hacia Europa –en especial a Francia–, lo que ocasionó fuertes críticas de grupos que pugnaban por el rescate de la tradición cultural mexicana. La arquitectura oficial en monumentos y edificios del gobierno se inspiraba en la corriente francesa del siglo XIX, en tanto que algunos círculos opinaban que debía rescatarse el legado histórico del país.

Díaz encauzó el desarrollo económico de México a partir del fortalecimiento de la infraestructura portuaria y ferrocarrilera, e impulsó el uso de medios de comunicación como el telégrafo. Estos ámbitos se desarrollaron con la intención de atraer la inversión

extranjera, enfoque que se reforzaba con la presencia del país en distintas exposiciones –como la de Londres, en 1867; Viena, en 1873; la del Centenario en Filadelfia, en 1876, y la mundial en París, en 1889–. Esta actividad se acentuó durante el Porfiriato.

Por otro lado, compañías americanas e inglesas controlaban el petróleo y la minería, mientras que las francesas lideraban la producción textil y las alemanas la producción de maquinaria y la industria química. Algunas de estas empresas contaban con socios mexicanos, pero, en general, la clase económicamente más poderosa del país se ocupaba de la producción ganadera y agrícola, bajo la forma de latifundios –es decir, grandes extensiones de tierra controladas por pocas personas–. Por lo tanto, la producción de bienes de consumo era mínima, pues la mayoría de los artículos se importaban, debido a la falta de una clase media que pudiera estimular el consumo. Mientras la clase más rica disfrutaba y compraba importaciones sobre todo de Europa, la campesina no tenía el poder adquisitivo suficiente y apenas subsistía.

Sin embargo, se dieron excepciones notables como el caso de una empresa mueblera fundada en San Luis Potosí por Jorge Unna (Alfaro 2010) quien, gracias a la red ferroviaria, aprovechó la oportunidad que significaba poder recibir materiales y distribuir sus productos. Su empresa se diversificó y produjo mobiliario de alta calidad, por lo que tenía alta demanda en varias ciudades importantes. Jorge Unna fue un empresario destacado que abrió varias fábricas. Su producción hacía eco de las preferencias por el estilo europeo, pero tuvo la visión de incluir en su equipo de trabajo a un fotógrafo (Enrique Gedovius) y un dibujante (Antonio Valdés), quienes se encargaban tanto de orientar el diseño del mobiliario como de producir los catálogos y anuncios en revistas y diarios, que fueron un importante vehículo de promoción y que, sin duda, apuntaló el éxito de Unna. Incluso, sus fábricas fueron consideradas entre las más importantes del país.

Asimismo, durante el Porfiriato se inició el crecimiento de empresas comerciales que, además de importar múltiples

bienes, establecieron fábricas de muebles. Este fue el caso de El Palacio de Hierro.

Este escenario económico se reflejaba en lo cultural, donde la cultura europea era dominante en los distintos ámbitos de la literatura y las artes plásticas, sin embargo, en contraste, la imagen que proyectaba México hacia el exterior, con su participación en distintas exposiciones internacionales, era la de un país con una rica herencia, sobre todo de las culturas prehispánicas. Surge así el debate sobre la identidad cultural entre quienes deseaban una expresión propia.

Las primeras manifestaciones de estas inquietudes se centran en definir qué época debería ser la que diera identidad a México: ¿las manifestaciones artísticas prehispánicas o la arquitectura y el arte desarrollados durante la época colonial? Mientras estos debates se desarrollaban entre algunos intelectuales, el estilo oficial se orientaba hacia las manifestaciones de la cultura francesa por dos motivos principales: uno era el gusto personal de Porfirio Díaz, pero además había una razón política: consciente de la fuerza que estaba convirtiendo a los Estados Unidos en una potencia mundial y que, por lo tanto, podía desarrollar el poder suficiente para influir en el rumbo de México en todos los ámbitos, era necesario volver la mirada hacia otros países que marcaran una distancia y ofrecieran un cierto equilibrio que posibilitara manifestaciones independientes. Otro aspecto relevante para optar por estos estilos arquitectónicos lo encontramos en la necesidad de generar una imagen “moderna” hacia el exterior para poder atraer a inversionistas. Como apunta Rafael López Rangel (1977, 51): “Crear la imagen de una nación en franco desarrollo y de gran madurez para que los inversionistas extranjeros viesen un campo propicio y, al mismo tiempo, asegurar la dominación interna con una presencia de estabilidad y grandeza. Éstas son las causas más generales de la ‘grandiosidad’ de la arquitectura de la época y de las formas monumentales de sus soluciones en edificios y urbanísticas”.



Esta postura fue aún más evidente durante los festejos del centenario de la Independencia, cuando el gobierno de Díaz construyó monumentos y edificios para ofrecer al mundo la imagen de un México moderno. Durante las celebraciones se inauguraron 1 418 obras públicas en todo el país (Tovar y de Teresa 2012). Poco después se inició la lucha armada de la Revolución Mexicana, que culminó en 1917, cuando se promulgó la Constitución que dio origen al actual Estado Mexicano. Después de un periodo turbulento cuando se sucedieron distintos gobiernos, Álvaro Obregón llegó al poder en 1920 y desarrolló un ambicioso programa de reformas sociales que, en cierta medida, estabilizó la situación política. Entre estos programas destaca el de la educación pública.

Los gobiernos emanados de la Revolución también enfatizaron la necesidad de alcanzar el progreso por medio de la modernidad, lo que se convirtió en las premisas que alentaron los distintos programas. Asimismo, se buscó la unidad nacional, aspecto por demás relevante ante la división entre la población, resultado del conflicto armado y la diversidad de etnias y culturas que conforman al país.

A lo largo de este periodo, para muchos era claro que una de las dificultades para unificar al país era la gran diversidad de grupos indígenas, cada uno con su propia lengua y tradiciones que, además, estaban alejados de la modernidad promovida por Porfirio Díaz. A pesar de lo convulso de ese periodo, surgieron ideas que marcaron el rumbo de México en el ámbito cultural. La obra de mayor influencia en este sentido fue *Forjando Patria*, del antropólogo Manuel Gamio, publicada en 1916.

Gamio consideraba que la verdadera labor del movimiento revolucionario debería ser “forjar una nueva patria hecha de hierro y de bronce mezclados” (Gamio 1916, 6), aludiendo a una metáfora en la que los indígenas pertenecen a una raza que el autor llama de bronce: “Fusión de razas, convergencia y fusión de manifestaciones culturales, unificación lingüística y equilibrio económico de elementos sociales, son conceptos que indican

condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una nacionalidad coherente y definida” (Gamio 1916, 183). El mismo autor considera que este proceso de unificación debía ser paulatino, al ser necesario considerar las condiciones económicas, pues el indígena no podría incorporarse repentinamente a la “civilización moderna”.

Las ideas de Gamio influyeron en el pensamiento de José Vasconcelos quien, una vez que terminó la lucha armada, se distinguió por impulsar la idea de que la educación es el medio más importante para lograr la unidad nacional y el progreso. Vasconcelos fue nombrado Rector de la Universidad Nacional de México en 1920, y desde ahí impulsó la idea de una nueva raza, la *raza cósmica* (Vasconcelos 1925), que, al ser heredera de las anteriores culturas mexicanas, se uniría con las ideas de modernidad y progreso científico surgidas en los países europeos, para generar una síntesis. “[...] los latinoamericanos no carecemos de pasado, ni tampoco que el ambiente heredado de la Colonia sea tan abominable que haya que destruirlo a toda costa. Por el contrario, es-timo que debemos asimilar nuestro pasado común prehispánico y aún inspirarnos en él para hacer nuestro presente” (citado en Llinas 1979, 88).

Posteriormente, Vasconcelos fue nombrado secretario de Instrucción Pública (1921). Entonces puso en marcha diversas acciones encaminadas a destacar la cultura mestiza, surgida de la fusión entre la europea y las prehispánicas, como base del concepto de mexicanidad. En su visión, México debía ser el país latinoamericano que encabezara este movimiento de unidad. Para alcanzar este objetivo, impulsó distintas acciones encaminadas a incorporar a los grupos rurales en lo que consideraba el camino del progreso. Fundó escuelas para capacitar a los habitantes de las zonas rurales en los oficios industriales y en el desarrollo de habilidades artesanales y así sentar las bases de una sociedad igualitaria y progresista. Estas actividades son

las primeras en el país que buscaron vincular la artesanía tradicional con el desarrollo económico.

Entre otras acciones impulsadas por Vasconcelos, destaca el impulso al muralismo, corriente plástica que buscaba utilizar los muros de los edificios públicos para plasmar capítulos de la historia y señalar el camino hacia la modernidad. Entre los muralistas destacan Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman y Xavier Guerrero. Por otro lado, nombra a Adolfo Best Maugard como jefe del Departamento de Educación Artística. Este artista desarrolló un método para la enseñanza del dibujo que fue empleado tanto en las escuelas de oficios, como en las academias de arte. Entre sus objetivos, Best destacaba, por un lado, la herramienta que permitiría la capacitación de muchas personas para acceder al trabajo en la naciente industria y, por otro, el desarrollo de una estética nacionalista inspirada en motivos prehispánicos y alejada del academicismo europeo. El método de Best se utilizó como base en todos los cursos de artesanías y pintura, por lo que su impacto en la conformación de un estilo nacionalista fue relevante (Maseda 2001). En la óptica de este autor, destaca la importancia que se da al arte precolombino. Además, en su obra enfatiza que el uso de elementos geométricos es distintivo y que, de hecho, en el arte precolombino las grecas no se cruzan ni se mezclan lo que simplificaba en alto grado la enseñanza del dibujo y el uso de sus instrumentos, además de desarrollar habilidades de representación de fácil incorporación en la industria. Por otro lado, es relevante destacar que, en la visión de Best, el dibujo es un vehículo para introducir a los artesanos en el dominio de oficios necesarios en la industria.

En ese momento se definen dos vertientes del nacionalismo: una que se apoya en la admiración de las obras prehispánicas y la otra en las expresiones populares de la artesanía. De esta manera, conceptos como *lo indígena* y *lo popular* (y los matices entre ambos conceptos) se convierten en manifestaciones de lo mexicano.

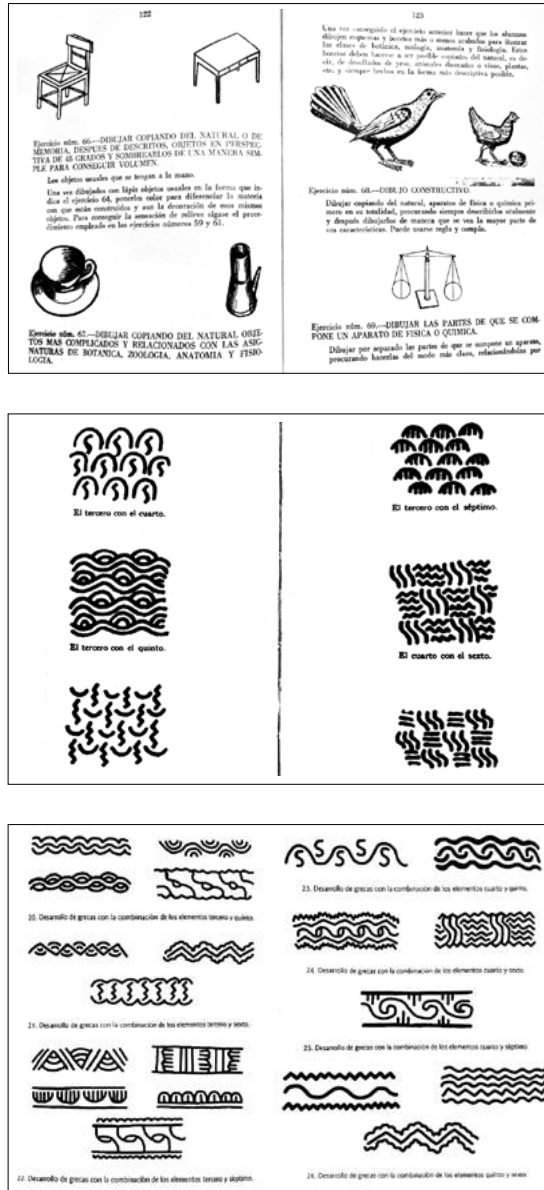


Figura 1. Ejemplos de ejercicios de dibujo en el curso de Adolfo Best.

El nacionalismo y el concepto de lo *mexicano* fueron impulsados por distintas acciones del gobierno, lo que produjo manifestaciones dentro de un gran abanico de valores. En un extremo se encontraban posturas que proponían impulsar el ingreso a la modernidad desde una postura internacionalista y dar a las manifestaciones culturales una esfera de acción independiente del desarrollo económico y tecnológico. En el otro extremo encontramos la búsqueda de una manifestación surgida de las propias raíces, que pudiera convertirse en un ejemplo para toda América Latina. De esta manera se fueron configurando distintas ideas de modernidad, algunos arquitectos, que se identificaban con la postura funcional-racionalista, opinaban que el camino debería construirse sobre bases totalmente nuevas, haciendo a un lado culturas antiguas que, en realidad, eran un lastre para llegar al verdadero progreso y la modernidad.

Un ejemplo de este debate lo encontramos en proyectos arquitectónicos que mezclaban distintos elementos decorativos, lo que dio origen al estilo neocolonial que pretendía representar la mezcla entre la herencia española y la prehispánica –este periodo fue breve, y se usó de manera intensa en la construcción de las escuelas primarias–. El impulso a este estilo es muestra de la conciencia en la esfera gubernamental sobre la importancia de la arquitectura y la artesanía en la conformación de la identidad nacional. Incluso un decreto presidencial dictó la exención de impuestos a aquellas construcciones realizadas en este estilo (López Rangel 1977, 60).

En 1921, bajo la dirección del pintor Gerardo Murillo –mejor conocido como Dr. Atl– se llevó a cabo una exposición titulada Las artes populares en México. Es interesante resaltar que esta exposición, montada en la Ciudad de México y en Los Ángeles, contó con el auspicio de las secretarías de Industria, Comercio y Trabajo y la de Relaciones Exteriores,<sup>1</sup> lo que muestra el interés

---

<sup>1</sup> Resalta la conciencia de promover el aspecto cultural aunado a la economía y el desarrollo.

en estas expresiones, tanto desde la óptica del comercio, como desde la de la diplomacia cultural. El gobierno encabezado por Álvaro Obregón vio en las artes populares una vertiente que podría colaborar en la conformación de una imagen unificada de la cultura mexicana. Para el desarrollo de la exposición se tuvo el apoyo de artistas como Adolfo Best, Roberto Montenegro y Jorge Enciso. La organización de la exposición fue instrumentada por Xavier Guerrero, bajo la guía del Dr. Atl, quien publicó un libro con el mismo título de la exposición en el que hace una revisión, a lo largo de 26 capítulos, de distintas actividades artesanales como la alfarería, los textiles, la talabartería y la ebanistería. Además de las características estéticas del trabajo artesanal, el autor resalta su importancia económica.

Las ideas del Dr. Atl tuvieron gran influencia en su época y fueron de gran importancia para revalorar, y en buena medida rescatar, el arte popular –al que se le dio un nuevo lugar dentro del debate contemporáneo sobre el camino que debería seguir la modernización en México–. Entre los colaboradores en esta exposición destaca la figura de Xavier Guerrero, quien posteriormente se casaría con la diseñadora Clara Porset.<sup>2</sup> A lo largo de su vida Guerrero promovió la valoración de las artes populares, al destacar su importancia cultural y económica, con lo que alimentó el debate sobre qué enfoque debería marcar el rumbo de la modernidad: el arte prehispánico, las artes populares o el funcionalismo moderno –que arquitectos como Le Corbusier<sup>3</sup> empezaban a esbozar en ese momento–. El conocimiento y apego de Guerrero con respecto al arte popular tendrá gran influencia en Clara Porset.

Aunado a este debate, es necesario señalar que durante esa época se dio un gran aumento de la población en general y

<sup>2</sup> Clara Porset organizó en 1952 la exposición *El arte en la vida diaria*, que fue un detonador del diseño en México.

<sup>3</sup> Le Corbusier funda, junto con otros arquitectos, en 1920 la revista *L'Esprit Nouveau*, donde empieza a difundir las ideas que cimentarían el movimiento moderno en la arquitectura.

el crecimiento urbano se aceleró, en especial en la Ciudad de México. Junto con el cambio que anunciaba la transformación de un país agrícola y rural a otro industrial y urbano, surgieron necesidades en términos de habitación y servicios urbanos, lo que demandaba de arquitectos y urbanistas el desarrollo de posturas ante esta situación, además de los debates estilísticos sobre la creación de una posible identidad de unidad nacional.

Asimismo, algunas industrias extranjeras establecieron plantas para ensamblar productos en México, en especial las automotrices; fue así como la firma Buick se estableció en 1922, Ford en 1925 y Chrysler hacia 1937. Su objetivo era el mercado mexicano, pues para esas fechas se empezaba a dar el crecimiento urbano y con éste el surgimiento de una clase media.

### **Primeros funcionalistas**

Hacia 1930 surgen en el ámbito de la arquitectura manifestaciones que llaman a la adopción de posturas funcionalistas-rationales más radicales, alimentadas por las ideas de Le Corbusier y el proyecto del edificio de Walter Gropius para la Bauhaus en la ciudad de Dessau.<sup>4</sup> A decir de López Rangel: “[...] los racionalistas mexicanos saltan a escena con manifestaciones –en muchos casos apasionadas– contra “la estética”. Y esto lo plantean y justifican a razón de servir al pueblo” (1977, 63). Entre estos arquitectos el debate se centraba, por un lado, en la inclusión de elementos estéticos y, por el otro, en la utilización de materiales locales en la construcción, o bien en impulsar el uso del acero y el vidrio de manera preferente. En ambas posturas se planteaba la cuestión de la identidad nacional frente a proyectos semejantes a los desarrollados en las naciones europeas y en Estados Unidos. Entre estos arquitectos destacan José Villagrán García, que se inclinaba por la inclusión de aspectos estéticos, basado en las que llamaba necesidades espirituales, y Juan O’Gorman, quien

---

<sup>4</sup> Es importante recordar que la Bauhaus cierra definitivamente en 1933.

consideraba que la racionalidad debía ser el eje rector, independientemente de cuestiones estéticas.

En 1931 O’Gorman, joven arquitecto comunista, es nombrado director de Construcción de Escuelas en la Secretaría de Educación Pública. Desde este lugar impulsa el diseño de escuelas basado en el enfoque imperante de la arquitectura funcionalista-racionalista, y establece como lema la búsqueda de “mínimo costo y máxima eficiencia”. Además, se aleja de las ideas de su maestro José Villagrán, al argumentar que las “necesidades espirituales” son secundarias: “[...] en la desmesurada importancia atribuida, desde su punto de vista, a los factores sentimentales. Las llamadas ‘necesidades espirituales’; aquellas emanadas de la subjetividad personal, iban en detrimento de ‘otras necesidades materiales más importantes... más profundamente humanas’” (en Vargas Salguero 1977, 98).

En buena medida, es gracias a la influencia de O’Gorman que se difunden en México las propuestas del funcionalismo europeo. En sus propias palabras, apunta: “Quiero afirmar que entre los años 1926 a 1935 trabajé activamente por la implantación del funcionalismo en México, tomando como modelo para mi propio trabajo la arquitectura de Le Corbusier, lo que por una parte demuestra la falta de real orientación y lo vacío de nuestra enseñanza académico-universitaria” (citado en Rodríguez 1983, 197).

O’Gorman también diseñó casas habitación para distintas figuras intelectuales de izquierda como Diego Rivera, Frida Kahlo, Narciso Bassols<sup>5</sup> y Luis Enrique Erro.<sup>6</sup> Asimismo, permaneció en la Secretaría de Educación Pública hasta 1934 y continuó su labor en la arquitectura hasta 1938, cuando decidió abandonar esta profesión al considerar que en México no había las condiciones para desarrollar una verdadera arquitectura socialista. Entonces se dedicó a la pintura mural, campo en el que realizó obras destacadas.

---

<sup>5</sup> Secretario de Educación, conocido por sus posturas comunistas.

<sup>6</sup> Distinguido científico que tuvo un papel importante en la fundación del Instituto Politécnico Nacional (IPN).





Figura 2. Juan O'Gorman. Casa Kahlo-Rivera.

José Villagrán, desde la Secretaría de Salud, encabezó la construcción de hospitales de 1924 a 1935, que se diseñaron bajo principios funcionalistas sin llegar a la postura radical de O'Gorman. A decir de Enrique Ayala (2013, 27): “Desde el punto de vista arquitectónico, en esta nueva etapa se institucionalizó una nueva manera de proyectar, caracterizada por el gran peso asignado al programa, la funcionalidad y los esquemas racionales”.

La figura de Villagrán también destaca por la amplia labor que desarrolló como profesor universitario, por lo que es considerado como el más destacado autor de teoría de la arquitectura hasta décadas recientes.<sup>7</sup> Sus ideas eran contrarias a la búsqueda de un estilo formal, pues consideraba que la modernidad “no es otra cosa que resolver atinadamente lo que un programa pide en sus aspectos general y particular” (Villagrán 1986, 279).

Además, en esa época se establecieron comités para evaluar los proyectos de hospitales y clínicas rurales. Entre los

---

<sup>7</sup> Ver Villagrán (1976).

miembros de este grupo destacan José Luis Cuevas, Mario Pani y Enrique Yáñez, quienes adoptaron y difundieron los conceptos funcionalistas impulsados por Villagrán: “la arquitectura estilística, aquella que pretende construir formas de acuerdo con estilos del pasado, ha invertido irracionalmente el proceso: parte del estilo que en realidad es una resultante, para llegar al problema actual, que es una premisa y al sistema constructivo, que es la otra premisa, ambas diversas de aquellas que originaron el estilo adoptado” (Villagrán 1990, 294).

Estas manifestaciones se dieron entre las tensiones de la política exterior de México y otros países. En el contexto internacional destaca la llamada Política del Buen Vecino,<sup>8</sup> impulsada por Franklin D. Roosevelt, presidente de Estados Unidos, y dirigida de manera específica hacia los países de América Latina. El objetivo de esta política era fomentar la solidaridad hemisférica, ante la posible influencia de otros países o regiones, en particular Alemania. Roosevelt establece esta política ante el crecimiento del fascismo en Europa, en especial el representado por los llamados países del eje.

Alrededor de esta visión se desarrollaron distintas acciones, y se aprovechó el poderío económico y tecnológico de Estados Unidos. Ejemplos de estas actividades fueron las películas de dibujos animados *Saludos amigos* y *Los tres caballeros*, desarrolladas por la empresa Walt Disney; programas de radio difundidos en diversos países, y la promoción de artistas y cantantes (que incluía algunos latinoamericanos) quienes realizaron giras para fortalecer la visión de esa nación como un país amigo, con rasgos culturales diferentes, pero complementarios. Para coordinar las distintas actividades culturales se creó la Oficina para Asuntos Interamericanos, coordinada por Nelson Rockefeller.

Las imágenes que apoyaban las películas de Disney estaban tomadas de las artes populares, con algunas referencias a los sitios

---

<sup>8</sup> Esta política se instrumentó de 1933 a 1945.

arqueológicos, pero pocas sobre el arte precolombino. Debido a la amplia difusión de estas películas, la imagen de las artes populares estableció, fuera de México, la imagen con la que se identificaba lo mexicano. Por otro lado, esta política también promovió la participación de artistas latinoamericanos en diversas exposiciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, lo que, como se menciona líneas adelante, tuvo impacto en la difusión del diseño industrial en México.

### **Política y modernidad**

En 1934 fue electo presidente Lázaro Cárdenas quien, a través de distintas acciones, dio el impulso necesario para generar instituciones públicas sólidas sobre las que eventualmente se configuró el México actual. Su gobierno se distinguió por su inclinación hacia la izquierda, por estimular el desarrollo tecnológico, por el crecimiento del mercado interno y por fundar diversas instituciones educativas y políticas al instrumentar un extenso programa de reformas sociales que definieron el rumbo de México a lo largo de varias décadas.

Un aspecto importante en las décadas de 1930 a 1950 fue la migración del campo hacia las ciudades, lo que obligó a desarrollar planes urbanos y proyectos de viviendas adecuadas a una clase social emergente: la clase media urbana. Otra demanda importante era la de la educación, en la que se veía, por un lado, un mecanismo de movilidad social y, por otro, el medio adecuado para impulsar el fortalecimiento económico y el desarrollo industrial. El crecimiento de la clase media, debido en parte al crecimiento de la burocracia gubernamental, trajo consigo la demanda de los primeros símbolos de modernidad y progreso, entre lo que se encontraba el consumo de electrodomésticos y automóviles.

Dentro de este ámbito, Lázaro Cárdenas impulsó la política de sustitución de importaciones. A decir de Luis Aboites (2004, 489), “Industrializar el país se convirtió en la gran prioridad

gubernamental. Se consideraba que la modernización de México dependía de la multiplicación de fábrica, técnicos y obreros [...] La apuesta por el mercado interno como motor de la economía, que ya se había expresado desde la década de 1930, quedó ratificada”.

Ejemplo de una de las muchas acciones de Cárdenas, fue la fundación, en 1936, del Instituto Politécnico Nacional (IPN), con base en una propuesta de Narciso Bassols, sobre la necesidad de organizar un sistema de enseñanza técnica que fue retomada por Luis Enrique Erro y Carlos Vallejo.

En el campo de la arquitectura, en el IPN se funda la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA), con el planteamiento de alejar la arquitectura del arte y centrarla en la técnica. La fundación de esta escuela estuvo dirigida por Juan O’Gorman quien incluyó en el equipo de trabajo al grupo de arquitectos formado por José Villagrán, con lo que la ESIA se convierte en la primera escuela en seguir una orientación claramente moderna y cercana a las ideas de Le Corbusier y Walter Gropius, si bien con un carácter altamente nacionalista y con el objetivo de servir a la mayoría de la población, alejándose de propuestas de casa habitación para familias adineradas, en congruencia con algunos planteamientos de orientación socialista.

En este contexto, el gremio de los arquitectos se comprometió con el funcionalismo, atraídos por su enfoque racional y funcionalista. En palabras de Enrique Yáñez (1990, 112): “la modalidad del racionalismo aplicado a obras de utilidad social, tendencia que con extraordinario vigor se manifiesta en el periodo posrevolucionario de la historia contemporánea de nuestro país [...] ya no copia a Le Corbusier; lo ha asimilado creando una obra propia en el contexto mexicano”.

También en 1934 algunos miembros del Partido Comunista fundan la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que reúne un gran número de intelectuales que debaten –entre otros temas– sobre el enfoque que debe adoptar la modernidad

en México. Entre sus miembros destacan Rufino Tamayo, Octavio Paz, José Chávez Morado, Raúl Cacho y Xavier Guerrero, a quienes posteriormente se une la diseñadora Clara Porset, quien se encargó durante un tiempo del diseño de la revista *Frente a Frente*.

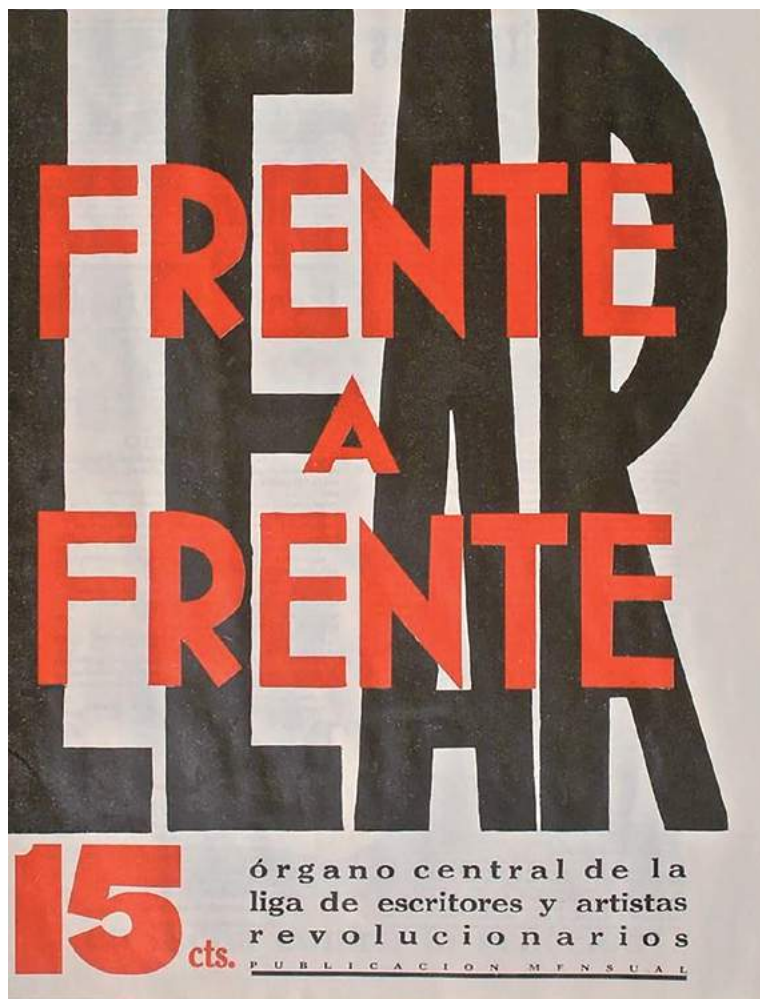


Figura 3. Portada de la revista *Frente a Frente*. Diseño de Clara Porset.

La organización inicial de la Liga en secciones de artes plásticas, literatura, música, teatro y pedagogía se reformó debido al incremento de miembros provenientes de otras especialidades, lo que dio origen a cuatro nuevas divisiones: cine, ciencias, arquitectura y fotografía. Destaca la creación de la sección de Arte Industrial y Comercial, de la que es responsable José Chávez Morado. Como encargado de la sección de arquitectura, es nombrado Raúl Cacho (Fuentes 1995). El objetivo de la sección de arquitectura representa el espíritu de ese movimiento:

La sección de arquitectura de la LEAR se ha creado para llenar una función específica y necesaria, como es la ayuda al trabajador en general en sus problemas de habitación. Nuestra misión no es de carácter especulativo, sino social por entero y es así como los arquitectos reunidos en la LEAR estamos prestos a resolver gratuitamente consultas que nos sean hechas por maestros o agrupaciones de maestros relativas a construcciones y los trabajos colectivos a gran escala (en Fuentes 1995, 80).

Durante el congreso de la LEAR, en 1938, los arquitectos Álvaro Aburto, Ricardo Rivas y Raúl Cacho apoyaron la orientación funcionalista en la arquitectura, al argumentar que, en un país como México, con tantas necesidades sociales, no había espacio para aspectos “sentimentales” relacionados con consideraciones estéticas o decoraciones superfluas. Además, en el aspecto técnico debía apoyarse el uso de los nuevos materiales y tecnologías de construcción (Vargas Salguero 1982).

En busca de establecer relaciones internacionales con organizaciones similares, en la LEAR organizan conferencias que sirven como plataforma para difundir los principios de la arquitectura moderna. Si bien esta organización tuvo una existencia breve, logró un gran impacto entre estudiantes de diversas disciplinas. Entre los arquitectos esto dio origen a asociaciones distintas, como la Unión de Arquitectos Socialistas.

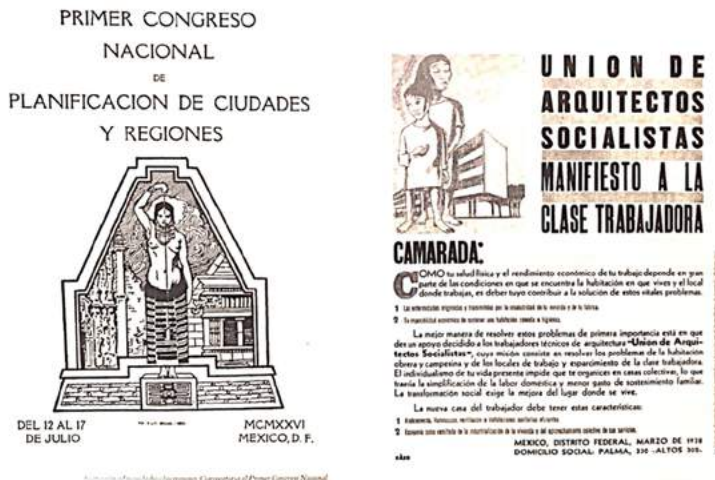


Figura 4. Manifiesto de la Unión de arquitectos socialistas, 1938.

En esos momentos ya era claro el interés por conocer la obra desarrollada en la Bauhaus, así que, con el apoyo del periódico *El Nacional*, en 1937 llegó a México la primera exhibición de la obra de Josef Albers,<sup>9</sup> profesor de dicha escuela. Para la promoción de esta exposición se llevó a cabo un concurso de carteles, entre los miembros del jurado estaban: Clara Porset, Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa. Así se dio la oportunidad de difundir a un público más amplio el trabajo de la escuela alemana que, hasta ese momento, era conocido sólo por especialistas en arquitectura y arte. Por otro lado, esta exposición permitió dar a conocer algunos trabajos concretos del trabajo en la Bauhaus, que hasta entonces era conocida sólo por publicaciones y referencias, aspecto que contribuyó a crear una cierta noción mítica de la Bauhaus.

En 1938 se fundó la Unión de Arquitectos Socialistas (UAS). En ella destaca la figura de Raúl Cacho, quien posteriormente tendrá gran influencia en la formación de la primera escuela de diseño en México. La UAS hizo su presentación durante

<sup>9</sup> Josef y Annie Albers desarrollaron una profunda amistad con Clara Porset, surgida cuando esta última estudió en el Black Mountain College.

la celebración del XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación, con una ponencia sobre la Doctrina Socialista de la Arquitectura. Entre los asistentes al congreso, se encontraba Hannes Meyer, a quien le precedía su fama por haber sido director de la Bauhaus y por su labor en la Unión Soviética. En esa ocasión desarrolló dos conferencias en la escuela de San Carlos sobre sus experiencias en urbanismo y su visión renovada sobre la arquitectura, a partir de su experiencia en la URSS.

### **La presencia de Hannes Meyer en México**

Durante el congreso de 1938, Meyer conoció a Juan O’Gorman, Raúl Cacho y Enrique Yáñez, quienes le plantearon la posibilidad de formar un curso de posgrado en planificación urbana. La idea se concretó con la invitación formal que hizo el gobierno de Lázaro Cárdenas a Meyer para trabajar en el IPN. Hannes Meyer llegó a la Ciudad de México en 1939, junto con su esposa Lena Bergner.<sup>10</sup> En ese año Enrique Yáñez, José Luis Cuevas y Hannes Meyer establecen, dentro de la ESIA, la Maestría en Planeación y Urbanismo. De acuerdo con Aldarriaga (1994, 32): “La intención unificadora en lo político, en lo social, en lo económico y en lo cultural, latente en el discurso moderno, fue inicialmente válida en la medida en que giraba en torno a las intenciones ebullentes de construir una sociedad igualitaria y progresista, semejante a las otras sociedades occidentales”.

En 1939 Juan O’Gorman había dejado la arquitectura, pero mantenía contacto e influía sobre el pensamiento de muchos arquitectos. Además, representaba el polo más radical, tanto en lo que se refiere al funcionalismo en el diseño, como a sus posturas políticas (de manera importante, su nacionalismo que, eventualmente, le llevó a distanciarse de Meyer).

Por otra parte, el panorama social y político de México debe haber resultado muy atractivo para Meyer, pues este país

---

<sup>10</sup> Diseñadora textil y gráfica. Estudió en la Bauhaus.



representaba un terreno abierto para poner en práctica sus ideas, con una orientación ideológica y política que estaba en sintonía con sus valores. “Las razones que me impulsan, lo mismo que a mi esposa [...] a inclinarnos precisamente hacia México, radican en nuestro deseo [...] de trabajar en un país socialmente progresista donde podemos aprovechar directamente nuestra experiencia profesional, sobre todo la adquirida en la Unión Soviética” (Meyer, citado en Georg Leindenberger 2014, 508).

Así, durante dos años trabajó en el equipo de la Maestría en Planeación y Urbanismo, y estructuró un plan de estudios basado en problemas reales, orientados a la solución de necesidades de grupos sociales como obreros y el desarrollo urbano de la Ciudad de México, que en ese momento enfrentaba un rápido crecimiento llegando a 1 300 000 habitantes (cuando en 1921 la cantidad era de 906 063).

Sin duda el reto era atractivo, sin embargo, en 1940 termina el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas y la orientación de la política nacional, ahora con Manuel Ávila Camacho como presidente, se modificó, lo que ocasionó el abandono de muchas de las orientaciones socialistas del periodo cardenista. Este cambio facilitó que otras voces surgieran y rechazaran las propuestas existentes, lo que provocó críticas al trabajo de Meyer en la ESIA.<sup>11</sup> Esto lo llevó a presentar su renuncia tan sólo dos años después, en 1941.

Meyer aprovechó sus primeros años en México para difundir sus ideas sobre la Bauhaus y publicó varios artículos que fueron ampliamente debatidos (Meyer 1940) en los círculos intelectuales y de arquitectos. Estos textos fueron contrastados con otros publicados por Walter Gropius sobre el mismo tema, lo que desató debates sobre qué tan adecuado sería implantar esas ideas en el contexto mexicano. A decir de Meyer:

---

<sup>11</sup> Entre los críticos más severos estaba Juan O’Gorman, quien opinaba que la postura de Meyer no reconocía el valor de la cultura mexicana.

Lo que, en Alemania, bajo la República de Weimar, de 1919 a 1933, resultaba progresista y justificado, no podía resucitarse sin modificaciones en la situación prevaleciente en México... Esto sería la negación de la dialéctica de la historia [...] Las nuevas formas de vida de la familia mexicana pueden ser modeladas en el sentido de una morada mejor, sólo si se investiga metódicamente en el espacio vital de la familia y si de los resultados de este trabajo de investigación se sacan las consecuencias para el acondicionamiento de la célula habitable, bloque de vivienda y zonas de habitación (Meyer 1972, 150).

Es conocida la postura racionalista de Meyer con respecto a la arquitectura y el diseño, que difundió a través de sus artículos en las décadas de 1920 a 1930 y durante sus años como director de la Bauhaus, cuando enfatizó un claro distanciamiento entre el arte y el diseño. Sin embargo, pocas veces se menciona que, después de su estancia en la Unión Soviética (1930-1936), esta postura se modificó y desde entonces proponía que la arquitectura debía buscar el acercamiento a las condiciones específicas del lugar y de la cultura local, abandonando así la postura de una arquitectura “universal” que rechazaba la inclusión de criterios estéticos en la construcción. Ésta es la postura con la que se presenta en México y que, eventualmente, le llevó a polemizar y distanciarse de arquitectos como Juan O’Gorman y Mario Pani, si bien se acercaba a la visión de José Villagrán.

Meyer permaneció en México hasta 1949 cuando regresa a Suiza. Durante su estancia, gracias al círculo de amigos que le invitaron y que compartían su postura ante la arquitectura funcional-racionalista, así como algunos de sus valores políticos y sociales, trabajó en diversas dependencias del gobierno. En 1942 fue director del Departamento para la vivienda obrera, dentro de la Secretaría de Trabajo, donde desarrolló estudios territoriales y estableció algunas normas para la construcción de vivienda. En 1944 fue miembro de la Comisión de Planificación del Instituto Mexicano del Seguro Social donde instituyó lineamientos

para la construcción de clínicas y hospitales. En 1945, dentro de la Secretaría de Educación Pública, fue Coordinador del Comité Nacional para Edificios Escolares (CAPFCE), donde supervisó y evaluó proyectos para la construcción de escuelas.

Además de estas labores de índole técnico-administrativa, realizó el proyecto para la Unidad Habitacional de Lomas de Becerra<sup>12</sup> y el del balneario rural de Agua Hedionda en la ciudad de Cuautla. De la misma manera participó en algunos concursos como el del conjunto bancario que pretendía construirse en el Centro Histórico de la Ciudad de México o el del edificio para el Club Suizo. Ninguno de estos proyectos se construyó. Carlos González Lobo refiere que “la *Siedlung* Lomas de Becerra, un proyecto de investigación sobre la situación de la vivienda y el transporte de la clase trabajadora quedará como ejemplo de una metodología seria de proyecto e investigación que compartirá [Meyer] fundamentalmente con José Luis Cuevas, el gran urbanista de los años cuarenta y con Enrique Yáñez” (1982, 99).

Sin duda su colaboración en la generación de lineamientos técnicos para el diseño y construcción de escuelas, hospitales y vivienda obrera fue importante, pero no tuvo el alcance que se podía esperar de un arquitecto de la capacidad de Hannes Meyer. Explicar esta situación es complejo. Por un lado, influyó la postura nacionalista de muchos arquitectos que veían en Meyer una intromisión, por otro, su radical postura política ante los cambios en el país fue cada vez más criticada, al orientarse México hacia la construcción de un modelo capitalista. A estos motivos habrá que añadir la personalidad del mismo Meyer, en ocasiones retraído. En palabras de Tomás Maldonado: “Pueden hacerse muchas objeciones, pero pierden fuerza si se considera su desgracia personal, llegando siempre demasiado tarde a todos los sitios: demasiado tarde a la Bauhaus, demasiado tarde a la Unión Soviética, demasiado tarde a México, demasiado tarde, finalmente, su vuelta a Suiza”

---

<sup>12</sup> El proyecto de Meyer fue retomado en el mismo sitio por Mario Pani, quien modificó sustancialmente la propuesta inicial.

(1977, 159). Sin embargo, es claro también que, con base en su relación con círculos intelectuales, sus ideas fueron escuchadas y de ahí su impacto que, si bien es imposible medir, fue importante. Sin duda abrió las puertas a que, además de sus propias opiniones, la historia y postulados de la Bauhaus fueran estudiados.

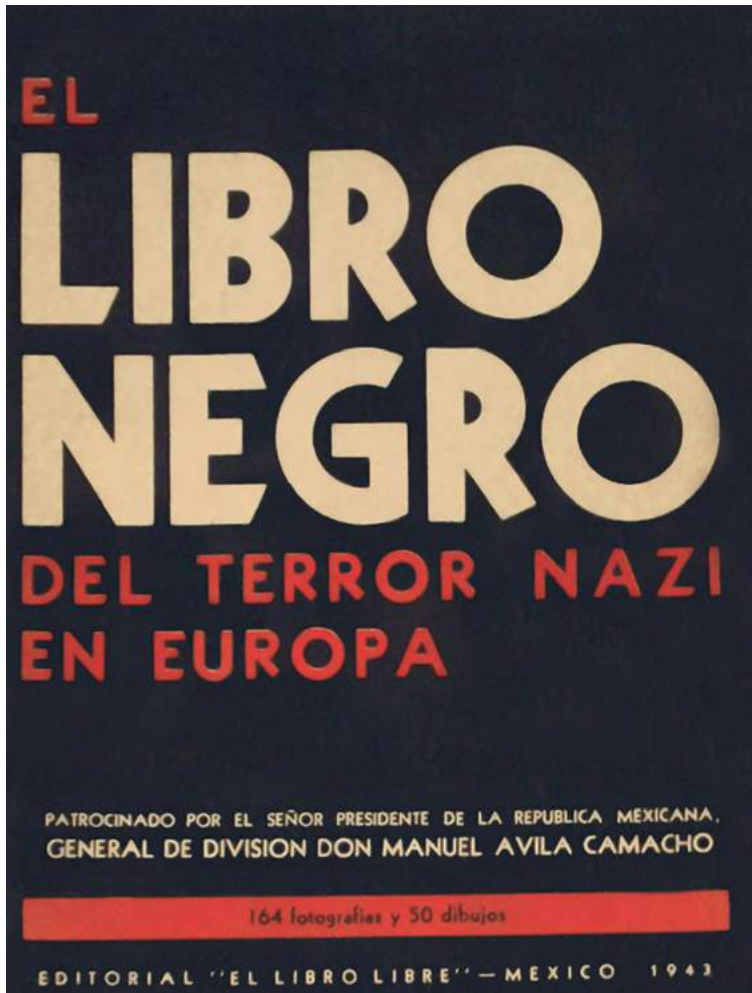


Figura 5. Portada *El libro Negro*, 1943. Diseño de Lena Bergner.

Otro aspecto que merece atención, pero que apenas empieza a ser estudiado, es el de su esposa Lena Bergner, quien estudió diseño textil en la Bauhaus y en México buscó la manera de impulsar el arte textil (Bergner 1939), sin embargo, fue en el campo del diseño gráfico donde encontró un espacio para su desarrollo profesional. Tanto Meyer como Bergner se involucran con el Taller de la Gráfica Popular (TGP) que, a raíz de la disolución de LEAR, fue formado por un grupo de artistas plásticos, en especial grabadores, entre los que destacan Xavier Guerrero, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez y José Chávez Morado. El taller se identificaba por su postura contra el fascismo y a favor de la unión de los obreros. Bergner colaboró de manera directa en el diseño de carteles y boletines. Gracias a estos trabajos pasó a trabajar en la editorial Estampa Mexicana, donde se ocupó de diseñar los libros y otras publicaciones de esa empresa. En 1942, envió a Moscú una pequeña exposición sobre el trabajo del TGP.

Entre 1944 y 1946, colaboró con el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), donde también trabajaba Hannes Meyer, con el diseño de catálogos y publicaciones sobre el diseño de escuelas. En 1945 Bergner se encargó del diseño del material gráfico de una exposición en el Palacio de Bellas Artes, la cual fue itinerante, y en la que mostraba los planes y proyectos del CAPFCE. Además, en 1947 se publicó el primer número de la revista *Construyamos escuelas*, donde se divulgaban los avances en materia de diseño y construcción de escuelas.

Esta publicación le permitió a Bergner diseñar una imagen gráfica moderna, basada en principios de la comunicación gráfica tomados de la Bauhaus. Finalmente, en 1948, se encargó del diseño editorial de un libro que reúne el trabajo realizado por el TGP (Prignitz-Poda 2002).

Durante su estancia en México, Meyer y Bergner establecieron fuertes lazos de amistad con personas que posteriormente tendrían un papel importante en la fundación de las primeras



Figura 6. Portada y contraportada de la revista *Construyamos escuelas*.

Diseño de Lena Bergner, 1947.

escuelas de diseño industrial en el país, como José Chávez Morado, Raúl Cacho, Xavier Guerrero y Clara Porset. Meyer no logró construir una sola obra en México, sin embargo, los proyectos en que participó y los lineamientos arquitectónicos y urbanos que ayudó a establecer en los distintos órganos de gobierno en que laboró fueron un ejemplo de racionalidad y rigor en el análisis de la obra arquitectónica y urbana. Este ejemplo fue una influencia decisiva para establecer los principios racionalistas-funcionalistas del movimiento moderno en México. Así, es claro que la influencia de Meyer no fue relevante en los aspectos formales, pero sí en los metodológicos. De igual manera, los diseños gráficos de Lena Bergner ayudaron a difundir un nuevo lenguaje visual, basado en el constructivismo, en los que la función comunicativa del diseño gráfico resalta sobre el aspecto ornamental que en esa época se le asignaba a la gráfica.

Otro aspecto sobre el que se puede especular es que los lazos de amistad, y en ocasiones de relaciones laborales, con personas

como José Chávez Morado, Xavier Guerrero y sobre todo Clara Porset, resultaron en la discusión y análisis de las posturas que el diseño debía tomar en la búsqueda tanto de signos de modernidad e identidad, como en el papel que dentro de la esfera política podrían desempeñar los diseñadores. En este sentido, destaca el trabajo desarrollado por Clara Porset, mencionada anteriormente por su relación con el grupo LEAR y que tuvo un impulso importante gracias a su participación en concursos de diseño organizados por el MoMA de Nueva York.

### **La influencia del Museo de Arte Moderno de Nueva York**

A lo largo de este proceso, en México se tenían noticias del trabajo desarrollado por la Bauhaus, considerada por muchos como un ejemplo a seguir, en particular por la relación que dicha escuela mantuvo –especialmente durante su época en Weimar– con el trabajo artesanal que, para un país como México, carente de una industria desarrollada, resultaba un enfoque atractivo. Uno de los medios que difundió de manera importante a la Bauhaus en Estados Unidos fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde se llevaron a cabo diversas exhibiciones que impactaron el desarrollo del diseño en México.

El MoMA, desde su fundación en 1929, se distinguió por su apoyo al diseño al considerarlo una de las manifestaciones del arte moderno. Ejemplo de este enfoque se da en exposiciones como la titulada Bauhaus 1919-1928<sup>13</sup> (realizada en 1939), y que sirvió para impulsar la concepción de diseño moderno desarrollado por la escuela alemana. Dicha exhibición, supervisada por Walter Gropius y diseñada por Herbert Bayer, fue una de las plataformas que impulsó tanto el trabajo realizado en la Bauhaus, como el de algunas de sus figuras individuales, que en ese momento radicaban en Estados Unidos, como Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Josef

---

<sup>13</sup> Ver <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735?>, acceso en mayo de 2019.



Figura 7. Exhibición Bauhaus 1919-1928.

Albers, Marcel Lajos Breuer y Lilly Reich, entre otros. Otra exhibición fue dedicada al curso básico de la Bauhaus (1941).

Entre los fundadores del MoMA destaca la figura de John D. Rockefeller,<sup>14</sup> quien promovió diversas actividades dentro del museo ligadas a intereses políticos y empresariales. Ejemplo de esto fue el impulso que dio a la realización de concursos de diseño de mobiliario, con el objetivo de impulsar el estilo moderno. Así en 1940 se iniciaron los trabajos para el concurso Organic

<sup>14</sup> Hermano de Nelson Rockefeller, quien fue vicepresidente de Estados Unidos. Dirigió la Oficina de Asuntos de las Repúblicas Americanas, órgano encargado de instrumentar la política del Buen Vecino.



Design in Home Furnishings, que se desarrolló en septiembre de 1941 –la exhibición de los proyectos de este concurso se realizó con la curaduría de Elliot Noyes–. El concurso tenía una visión que, más allá de sólo exhibir diseños, incluía el impulso para la producción y el consumo del diseño moderno. Por tanto, se firmaron convenios con empresas manufactureras, que se comprometieron a fabricar los diseños ganadores y con firmas comerciales, que se responsabilizaron de la promoción y venta de los proyectos ganadores.

En este contexto, el concepto de diseño moderno fue sustituido por el de diseño orgánico, entendido como: “Un diseño puede ser llamado orgánico cuando hay una armónica organización de sus partes dentro del conjunto, de acuerdo con su estructura, material y propósito. Dentro de esta definición no puede haber ornamentaciones vanas o superficialidad, pero la parte de la belleza no es menos grandiosa en la selección ideal del material, en el refinamiento visual y en la elegancia racional de objetos cuyo objetivo es el uso” (Noyes 1941, 2).

En un principio, este concurso se pensó para promover el trabajo de diseñadores radicados en Estados Unidos, pero debido a las ligas de la familia Rockefeller con diversos intereses dentro de la política del Buen Vecino –mencionada líneas arriba– se juzgó conveniente abrir una sección dentro del concurso para invitar a diseñadores de los otros países del continente americano. Esta sección del concurso fue denominada Concurso de Diseño Industrial para las 21 Repúblicas Americanas. A decir de Noyes (1941, 8), “El propósito del concurso latinoamericano no fue, en primer lugar, obtener diseños para ser producidos en este país [Estados Unidos], sino descubrir diseñadores con imaginación y habilidad, para traerlos a Nueva York a observar y estudiar el trabajo que aquí se desarrolla”.

El premio a los ganadores de la sección latinoamericana en este concurso consistió en un boleto para viajar a Nueva York y mil dólares para cubrir gastos de hospedaje.

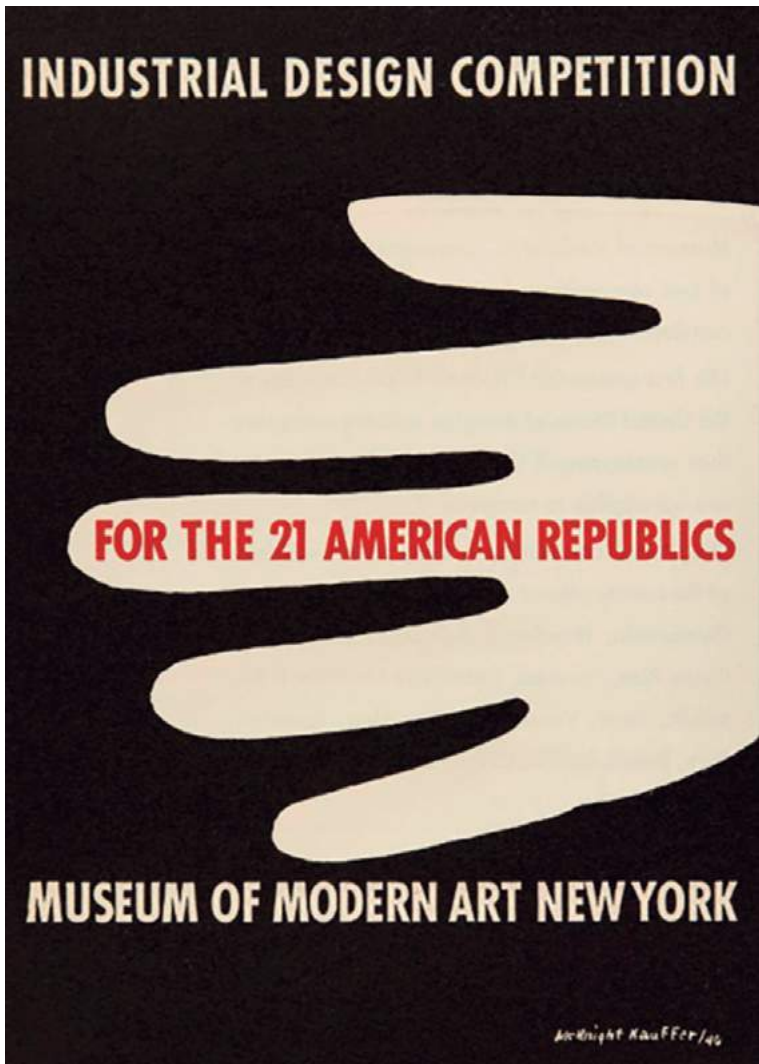


Figura 8. Portada del programa para el concurso Industrial Design Competition for the 21 American Republics.

En la sección del concurso para Estados Unidos destaca el primer lugar para Eero Saarinen y Charles Eames por su diseño de

mobiliario para sala de estar. En la sección latinoamericana, los ganadores fueron Xavier Guerrero (México), Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb (estos tres de la empresa Domus, México), Román Fresnedo (Uruguay), Julio Villalobos (Argentina) y Bernardo Rudofsky (Brasil). El proyecto firmado por Xavier Guerrero, en realidad fue diseñado en conjunto con Clara Porset.

La propuesta de Guerrero-Porset consistió en un conjunto de muebles orientados a la vivienda popular, a ser fabricado con materiales locales y técnicas de producción artesanales, mientras que la de los diseñadores de la empresa Domus fue una silla de posiciones ajustables, también realizada en materiales locales, utilizando técnicas de producción que mezclaban procesos industriales y artesanales.

Recibir el premio de este concurso representó para los diseñadores latinoamericanos un fuerte impulso a su carrera. Si bien ya eran conocidos en sus países de origen, el premio les permitió presentarse como diseñadores destacados y así promover el concepto de diseño moderno. Además, cada propuesta tenía acentos particulares que mostraban cómo el concepto generado en Europa y difundido desde Estados Unidos, enfatizaba el aspecto funcional-racionalista del proyecto y la necesidad de utilizar materiales locales para la producción.

Otra actividad importante fue el Concurso Internacional para Diseño de Mobiliario de Bajo Costo que inició sus trabajos en 1947. Los premios se otorgaron en 1949, y en 1950 se llevó a cabo una exhibición con todos los diseños presentados para el concurso, que fue coordinado por Edgar Kaufmann.<sup>15</sup> El objetivo del concurso era promover nuevos diseños de mobiliario de bajo costo para las familias de Estados Unidos y así impulsar un nuevo mercado. Siguiendo el modelo establecido por el concurso de 1941, se coordinó con empresas manufactureras que se comprometieron a producir los diseños ganadores

---

<sup>15</sup> Ver [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325729.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325729.pdf), acceso en junio de 2019.

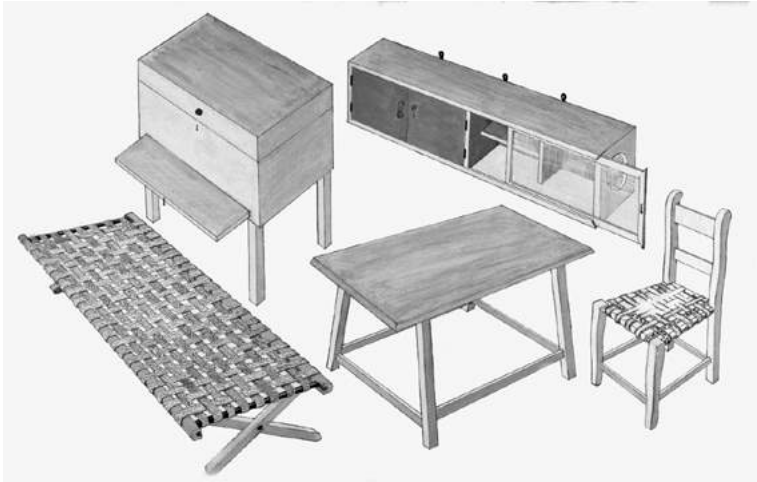


Figura 9. Proyecto Xavier Guerrero y Clara Porset, 1941.

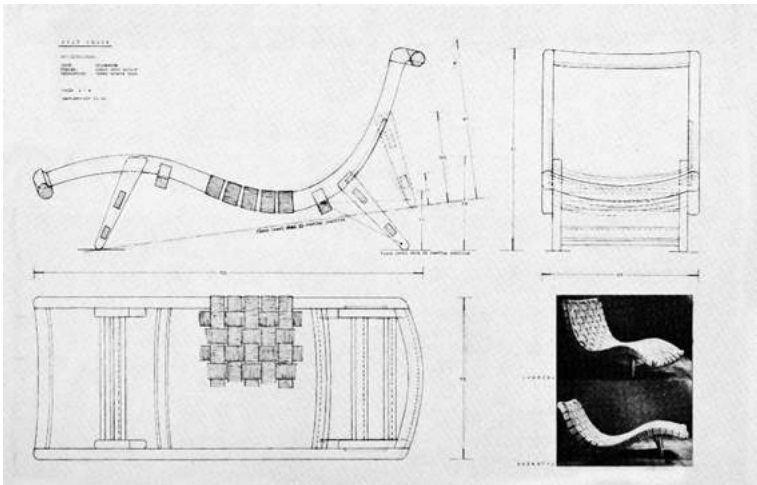


Figura 10. Proyecto Van Beuren, Grabe y Webb, 1941.

y con tiendas que se encargaron de publicitar y vender los mejores muebles.

Para satisfacer las necesidades de la gran mayoría de las personas, debemos tener mobiliario que se adapte a pequeños

departamentos y casas, mobiliario que esté bien diseñado, pero que tenga un precio moderado, que sea cómodo sin ser voluminoso, que pueda moverse, guardarse y mantener fácilmente; en otras palabras, mobiliario producido en masa, que sea planeado y ejecutado para satisfacer las necesidades de la vida moderna, la producción y la mercadotecnia (Kaufmann 1950, 12).

En ese momento la política del Buen Vecino había sido abandonada por el gobierno de Estados Unidos y, en consecuencia, el concurso estuvo abierto a diseñadores de todo el mundo y una sección especial se dedicó a grupos de investigadores en el área de mobiliario.

El jurado estaba compuesto por diseñadores, fabricantes y comerciantes (destacan Ludwig Mies van der Rohe, Catherine Breuer, Hugh Lawson y René de Harnoncourt). Entre los ganadores estaban Clive Latimer y Robin Day, por una alacena; una silla diseñada por Don Knorr, y otra por Charles Eames. Además de los proyectos centrales del concurso, se otorgaron becas a grupos de investigadores (entre ellos Marcel Breuer) y se otorgaron menciones especiales a proyectos seleccionados por

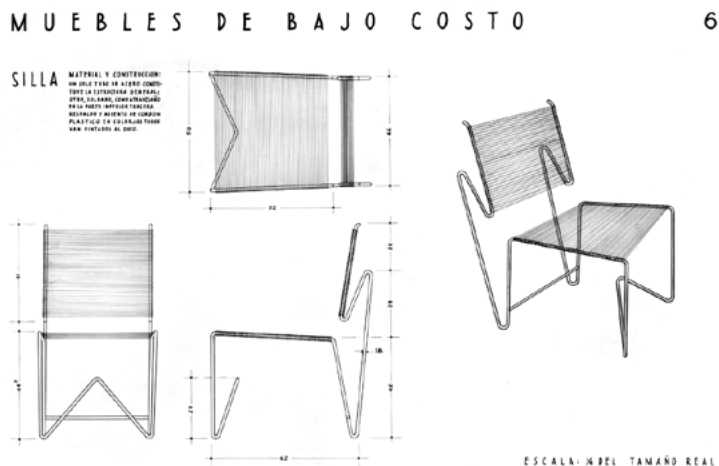


Figura 11. Proyecto de silla, Xavier Guerrero y Clara Porset, 1949.



Figura 12. Silla diseñada por Clara Porset y Xavier Guerrero. 1949.

su calidad, entre los que estuvo el que presentaron Xavier Guerrero y Clara Porset.

Si bien el proyecto aparece firmado por Xavier Guerrero y Clara Porset, es posible que haya sido realizado principalmente por la diseñadora, debido a la ausencia de temas tradicionales que eran favorecidos por Guerrero. El proyecto se distingue por ser una propuesta que utiliza materiales industriales como tubo de acero para la estructura general y cordón de plástico en

diversos colores, en contraste con sus otros proyectos que enfatizan el uso de materiales locales y técnicas artesanales de producción. En lo formal, también se aleja de inspiraciones en el arte popular y el resultado enfatiza el carácter funcional de la silla.

En el terreno de lo político, México se aleja paulatinamente de los postulados socialistas de Lázaro Cárdenas a quien sucede en la Presidencia de la República Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y posteriormente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), quien es el primer presidente no militar del periodo posrevolucionario. Alemán impulsó el desarrollo del país hacia una modernidad cosmopolita, lo que estimuló el establecimiento de industrias, el turismo y el consecuente crecimiento en el consumo de productos y servicios. Es así como se consolidan establecimientos comerciales que promueven artículos, como mobiliario y electrodomésticos que, en ese momento, eran una novedad y que representaban un estatus de modernidad y progreso. De acuerdo con Eduardo Ramos (2014, 75), “Los nuevos objetos adquirirían paulatinamente un nuevo significado para la sociedad y con su posesión se incrementaba el valor de signo y el valor de uso sobre el valor de uso; ya no era suficiente que el objeto funcionara, sino también era importante la representación de estatus que generaba su adquisición y posesión”.

## Crecimiento urbano y diseño

Manuel Ávila Camacho fue electo presidente de México en 1940, un año después de estallar la Segunda Guerra Mundial. Como resultado de este conflicto, los procesos de producción, distribución y consumo de distintos productos se vieron alterados, por lo que las naciones más desarrolladas buscaron en otros países posibilidades para la manufactura de productos diversos, debido a que sus industrias se volcaron hacia la fabricación de enseres relacionados con el conflicto bélico.

Dentro de este contexto, México impulsó la política de sustitución de importaciones, lo que aceleró el crecimiento industrial. Como consecuencia se dio el surgimiento de grandes empresas y grupos industriales, que buscaban producir aquellos bienes que pudieran tomar el lugar de los que se importaban, a la vez que se estimulaban su exportación. Por otro lado, esta situación apoyaba políticas gubernamentales que buscaban tomar cierta distancia de la orientación socialista prevaleciente durante el periodo de Lázaro Cárdenas, e iniciaron el movimiento hacia el desarrollo capitalista del país.



De esta manera, la industrialización se estableció como un objetivo primordial del gobierno, bajo la idea de que la modernización, y por tanto el progreso, dependían de la proliferación de industrias. El mercado interno se estimuló con la idea de que si había mayor producción industrial los empresarios tendrían mayores ganancias, que se reflejarían a su vez en la mejora de los salarios de los obreros. De esta forma, el consumo del mercado interno se convirtió en un indicador de progreso y modernidad.

El incremento de la producción industrial resaltó la necesidad de capacitar obreros y formar profesionistas que pudieran integrarse a este escenario, por lo que el gobierno fortaleció los planes de educación y de apoyo económico, así como programas que permitieran elevar el nivel y calidad de vida de la población que aspiraba a estos empleos. En consecuencia, la clase media urbana presentó un importante crecimiento, en particular la de la Ciudad de México, donde convergieron las aspiraciones de progreso y modernidad. Es en este periodo cuando el país rápidamente dejó de estar centrado en la economía de la agricultura y se enfatizó el cambio hacia la industria.

Ante el crecimiento de la población y su migración hacia las ciudades se instrumentaron políticas proteccionistas para fomentar el desarrollo de la industria, al tiempo que se desarrollaban proyectos importantes para dar vivienda a la clase media y proveerla de distintos servicios, como salud y educación. Como consecuencia, se estimuló el consumo que fortalecía un comercio dirigido a esta clase social.

Durante esta época también se dio el surgimiento de distintas manifestaciones culturales que convirtieron al país en un polo de atracción para intelectuales y artistas de distintas naciones. Ejemplo de esto es el desarrollo de la llamada época de oro del cine mexicano que produjo películas comerciales, algunas de las cuales ensalzaban un cierto tipo de vida rural –las más de las veces idealizada, pues por lo general dejaban de lado la problemática de

los campesinos– y otras presentaban aspectos de la creciente urbanización. El cine, manifestación moderna, sirvió de plataforma para proyectar artistas, cantantes y música a nivel internacional, apoyando la imagen de un país en creciente desarrollo. Además del cine, la radio y posteriormente la televisión apuntalaron de manera importante esta imagen.

Aunado a las manifestaciones surgidas en estos medios, en la esfera artística e intelectual se desarrolló un importante grupo de artistas plásticos, con el movimiento muralista como el más representativo –si bien no fue el único espacio para la plástica–. En el campo de la literatura también empezaron a descollar autores, algunos de los cuales basaban sus obras en el recuento y análisis del movimiento revolucionario de 1910, mientras otros reflexionaban sobre conceptos como la modernidad y las características que deberían asumirse en un país como México.

Este conjunto de manifestaciones se daba en un ambiente dinámico, que albergaba algunas expresiones internacionalistas, de políticas orientadas a la izquierda –si bien alimentándose de las manifestaciones populares de la cultura– y otras inclinadas a la derecha del espectro político, nacionalistas, que buscaban establecer una cierta identidad cultural atendiendo al concepto de modernidad originado en los países desarrollados, donde la influencia de Estados Unidos era cada vez más fuerte. En este entorno –no es de sorprender– muchas de las manifestaciones culturales estaban politizadas y se identificaban con distintos grupos.

En esa época (1948) se funda en Guadalajara la primera escuela de arquitectura, en la Universidad de Guadalajara. Entre sus fundadores destacan Ignacio Díaz Morales y Jorge Hermosillo, y como asesor José Villagrán. Un aspecto distintivo en los inicios de esta escuela fue el número, relativamente alto, de profesores europeos invitados a colaborar. Así, arquitectos de Italia y España –como Marianne Gast, Carlangelo Covacevich y Silvio Alberti– trajeron ideas de vanguardia. Si bien no era el objetivo de esta escuela seguir los pasos o estructuras de la Bauhaus, la

influencia de los profesores europeos le imprimió un dinamismo muy particular, y en poco tiempo se distinguió por su apertura al funcionalismo y las preocupaciones urbanas. Entre los profesores destaca la presencia de Mathias Goeritz, quien además de impartir clases en esta escuela, destacó por su obra escultórica y su acercamiento al diseño de objetos.

Por su obra en la Ciudad de México, destaca la figura de Mario Pani, quien diseñó algunas de las obras de mayor impacto en la conformación de la entidad, como el Centro Urbano Presidente Alemán (1949), con 1 080 departamentos; el Centro Urbano Presidente Juárez (1952); el Centro Urbano Santa Fe (1957), y la Unidad Nonoalco Tlatelolco (1964), que ofrecen soluciones al crecimiento urbano y de la clase media. Para algunas de estas obras, Clara Porset desarrolló el mobiliario que ilustraba el concepto de vivienda que se promovía, aunque para otras se impulsaron los muebles ya disponibles en el comercio, lo que favoreció un concepto de mueble moderno, más acorde con las tendencias de los países industrializados.

Otra obra de gran importancia en muchos sentidos fue la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM, que se aprobó durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho y ya durante la presidencia de Miguel Alemán se ofrecieron los recursos necesarios para iniciar la obra. Para su proyecto se convocó a un concurso para definir el concepto general, que fue ganado por Mario Pani y Enrique del Moral, y bajo su dirección general se diseñaron los edificios de las distintas escuelas y facultades, con la participación de jóvenes arquitectos, algunos en su último año de estudios, supervisados por figuras como José Villagrán, Carlos Lazo y el mismo Enrique del Moral, entonces director de la Escuela de Arquitectura.

Entre los arquitectos que participaron en el diseño de los edificios estaban Ramón Torres, Luis Barragán, Pedro Ramírez Vázquez, Félix Candela, Ernesto Gómez Gallardo y Teodoro González de León, entre muchos otros. Asimismo, contaron con

la colaboración de artistas plásticos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Juan O’Gorman. El campus central fue inaugurado en 1952.

El proyecto de la Ciudad Universitaria sirvió como campo de experimentación para propuestas de avanzada tanto en el aspecto constructivo, como en el plástico, en el que se buscó la integración de la arquitectura con grandes obras murales. Incluso, una generación importante de arquitectos y algunos diseñadores se formaron durante el proyecto y construcción de la Ciudad Universitaria.

Por lo que respecta al diseño de mobiliario, destaca la figura de Ernesto Gómez Gallardo, quien por su actividad merece una mención especial. En 1953 ganó el concurso para diseñar la silla para las aulas de Ciudad Universitaria, bajo un claro concepto de diseño moderno. Esta silla, conocida como la “silla-paleta” continuó siendo producida y usada en Ciudad Universitaria durante muchos años.

En 1958, por encargo de Pedro Ramírez Vázquez, diseñó una silla para el pabellón de la feria de Bruselas, que es muestra del enfoque moderno en sus diseños.

Posteriormente, en 1969, ganó la medalla de plata de la trienal de Milán con el diseño del mobiliario para aulas rurales. La medalla de oro, en esa ocasión, la obtuvo Pedro Ramírez Vázquez con el diseño de aulas prefabricadas para escuelas rurales.

También, por solicitud de la Unesco, diseñó mobiliario escolar para Guatemala y Haití, y para las guarderías del IMSS. Su obra, si bien no muy conocida, muestra una clara visión moderna. Gómez Gallardo puede ser considerado como uno de los pioneros del diseño en México, pues fue una de las primeras personas en abogar por el establecimiento del diseño industrial como profesión independiente de la arquitectura. En 1959 participó en un comité que buscaba establecer una escuela de diseño industrial en la UNAM, que no prosperó en ese momento, pero ello muestra que Gómez Gallardo formaba parte



Figura 13. Silla-paleta para Ciudad Universitaria.

de las personas que ya concebían al diseño como una profesión independiente de la arquitectura. En su concepción, el diseño podía ser una profesión que debía tener la capacidad de dialogar y trabajar en conjunto con los arquitectos, pero también debía observar conocimientos y métodos particulares. En esta visión, el diseño de mobiliario era un elemento necesario para que los espacios arquitectónicos desarrollaran su potencial. En este sentido: “A una casa, una escuela, un hospital, ideados por un arquitecto, es necesario complementarlos con muebles y objetos diseñados por los diseñadores, para que estos espacios vivan” (citado en García 2012, 8).

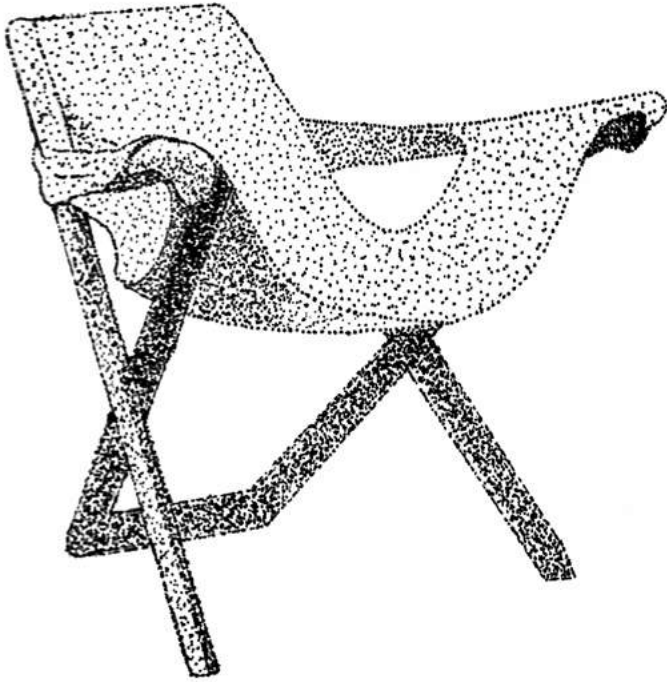


Figura 14. Silla para el pabellón de México en la exposición mundial de Bruselas, 1958. Ernesto Gómez Gallardo.

A lo largo de su carrera, además de proyectos de edificios relevantes, Gómez Gallardo realizó diversos diseños de mobiliario, como la serie de muebles “Hemisfair” realizadas por encargo de Pedro Ramírez Vázquez para el Pabellón de México en la exposición internacional de ese nombre en la ciudad de San Antonio, Texas. En este sentido, el trabajo de Gómez Gallardo es uno de los ejemplos de arquitectos que se formaron en esa época.

Así, en su conjunto, el proyecto de Ciudad Universitaria fue un crisol que reunió tanto artistas como a arquitectos en la búsqueda de un diseño moderno. Sin embargo, es necesario precisar



Figura 15. Mesa banco escuelas rurales. Ernesto Gómez Gallardo, 1969.

que los trabajos se desarrollaban en medio de un intenso debate sobre cuál debería ser la orientación de “lo moderno” en México.

Algunos de los arquitectos que colaboraban en el diseño de los edificios de la Ciudad Universitaria se mostraban contrarios a la idea de integrar a artistas plásticos. Ello, basados en la idea racionalista de que cada manifestación artística debía desarrollarse en su propia esfera para alcanzar sus propósitos y así respetar su “pureza individual”. Con lo anterior, se alimentaba el debate entre Realismo y Abstraccionismo, y entre Nacionalismo e Internacionalismo. Como apunta José Luis Benlliure (1983, 10): “[se puede observar] cierta influencia de la ya desaparecida Bauhaus según lo planteó Walter Gropius, no la que luego dirigió Hannes



Figura 16. Mobiliario para la Hemisfair. Diseño Ernesto Gómez Gallardo, 1968.



Meyer, cuya concepción mucho más pragmática, tendría mayor semejanza con los planteamientos de la ESIA”.

Por su parte, quienes buscaban la integración se apoyaban, entre otros teóricos, en Walter Gropius, particularmente en el *Manifiesto de Weimar*, con el que se inició la labor de la Bauhaus, pero también argumentaban que el camino de la integración era coherente con la búsqueda de una identidad propia, que no siguiera ciegamente las propuestas del funcionalismo internacional. Según apunta Vargas Salguero, “Gracias a la colaboración de los pintores y escultores, los arquitectos mexicanos abjuraron de uno de los dogmas más preciados de la arquitectura europea y norteamericana prevaleciente en esos momentos: el que, con Adolf Loos, tildaba el vínculo entre artes plásticas y más expresamente de la arquitectura con la ornamentación de ‘delito’ o ‘crimen”’ (1982, 23).

Después de la inauguración de la Ciudad Universitaria, en 1956 se terminó el proyecto de la Torre Latinoamericana, diseñada por Augusto Álvarez. Este edificio, con 181 metros de altura, fue durante muchos años el más alto de América Latina y un claro símbolo de la ciudad moderna y cosmopolita que sintetizaba muchas de las aspiraciones de la idea de progreso y desarrollo en esos años. El proyecto de la Torre Latinoamericana fue un claro ejemplo del diseño moderno racional-funcional, que hacía uso de los materiales y la tecnología disponible para dar solución a las necesidades y aspiraciones de una sociedad que buscaba símbolos para expresar el progreso del país. En este sentido, la obra de Augusto Álvarez sigue siendo un referente.

Un poco antes, en 1948, el gobierno de Miguel Alemán aprobó el proyecto para desarrollar una “ciudad fuera de la ciudad”, con lo que se iniciaron las obras de Ciudad Satélite, con el plan maestro de Mario Pani y la colaboración de los arquitectos Luis Barragán, José Luis Cuevas, Domingo García Ramos y artistas como Mathias Goeritz y Jesús Reyes. Con esta obra, el concepto de modernidad en la arquitectura se complementó con el desarrollo

urbano de gran escala. Muchos de los arquitectos mencionados, desarrollaron proyectos de mobiliario para los diseños de casas particulares y cada vez era más evidente que, al igual que los países desarrollados, era necesario establecer escuelas que se ocuparan del diseño de mobiliario (claramente una preocupación emanada de la práctica arquitectónica) y que además fueran capaces de desarrollar proyectos de luminarias y diversos artículos acordes a la tecnología disponible.

En las propuestas que se hacían apoyando el surgimiento de estudios en diseño industrial, se enfatizaba la necesidad de esta profesión para respaldar el desarrollo de las industrias que continuaban creciendo bajo la protección de políticas fiscales y de sustitución de importaciones. En la esfera de la producción industrial, en México existían ya en esa época un número de empresas de muebles, como Avant (Montiel 2016) y Muebles Van Beuren (Mallet 2014) –posteriormente llamada Domus– que se dedicaban al diseño y producción de mobiliario moderno y empleaban a diseñadores para el desarrollo de sus productos.

### **Porset y Van Beuren**

Sin duda la Bauhaus fue un referente para el desarrollo del diseño moderno en México. A través de escritos y noticias sobre el trabajo desarrollado en esa escuela y de algunos de sus profesores en Estados Unidos (Gropius, van der Rohe, Moholy-Nagy y Albers) se conocía y debatía sobre sus conceptos y diseños. Además de estas referencias, y de la presencia de Hannes Meyer, el trabajo desarrollado por Michael van Beuren y Clara Porset –ambos con fuertes ligas con la Bauhaus– fue de gran importancia para el desarrollo del diseño moderno en México.

Resulta interesante reflexionar sobre los diseños de Porset y van Beuren, pues parten de conceptos similares, derivados de la Bauhaus, pero el enfoque particular de cada uno de ellos es muestra clara de las fuerzas que se manifestaban en esa época, tanto en lo social y político, como en la concreción formal

de una idea en el diseño de mobiliario. En este contexto, los concursos organizados por el MoMA sirvieron para cimentar la posición de Porset en el entorno mexicano, donde su voz era prácticamente la única que en esa época promovía el concepto del diseño industrial funcional-racionalista. Asimismo, en su obra se manifestó la constante referencia a elementos formales tradicionales y al uso de materiales locales, como la adecuación de los conceptos derivados de la Bauhaus a la realidad nacional. Además, Porset tuvo un papel destacado en la formación de la escuela de Diseño Industrial en la UNAM, lo que será mencionado más adelante.

Clara Porset (1895-1991), nacida en Cuba, realizó estudios de arquitectura y diseño de interiores en la Universidad de Columbia (Estados Unidos) y en la Escuela de Bellas Artes de París. A su regreso a Cuba diseñó mobiliario para casas habitación, hoteles y hospitales. Posteriormente en Black Mountain College estudió bajo la guía de Josef y Anni Albers, con quienes se adentró en las ideas del diseño moderno. Al volver a su patria, además de continuar con su labor como diseñadora, se involucró en movimientos políticos de izquierda, en oposición al gobierno de Gerardo Machado y Fulgencio Batista. Como consecuencia, llegó como refugiada política a México e inmediatamente estableció lazos con grupos políticos de izquierda, lo que le permitió trabajar como diseñadora dentro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), interviniendo en el consejo editorial de la revista *Frente a Frente* y en ocasiones se ocupó de su diseño editorial. En este ambiente reafirmó su postura política, que mantendría a lo largo de su vida.

Ella y su esposo Xavier Guerrero hospedaron en México a Josef y Anni Albers en muchas ocasiones,<sup>1</sup> y fueron quienes los guiaron en su descubrimiento del color y las tradiciones mexicanas (*Josef Albers in Mexico* 2018). En muchas ocasiones

---

<sup>1</sup> Albers visitó a México en 13 ocasiones entre 1935 y 1967.

se piensa sobre la influencia de la Bauhaus en México, pero la obra artística de Josef Albers y algunos textiles de Annie Albers nos permiten reflexionar en otro sentido: la influencia de la cultura mexicana en algunos artistas y diseñadores. En una carta dirigida a Wassily Kandinsky, Albers expresa que “México es verdaderamente la tierra prometida del arte abstracto” (*Josef Albers in Mexico* 2018).

Por otra parte, también destaca la importancia de la relación de Clara Porset con Xavier Guerrero quien, como ya se ha mencionado, era un artista plástico dentro del movimiento muralista y un destacado promotor del arte popular mexicano. Sin duda, esta relación influyó en el conocimiento que Porset tenía sobre técnicas y materiales artesanales. La diseñadora apunta: “En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples” (Porset 1947, 225).

Porset llegó a México cuando las políticas socialistas de Lázaro Cárdenas empezaban a ser desplazadas, en busca de estimular el desarrollo industrial y el consumo como motores para generar el impulso necesario a muchas de las industrias que en ese momento se estaban desarrollando. Dentro de esta orientación política y cultural, conoció a destacados arquitectos, para quienes diseñó mobiliario.

Para algunas personas, ser “moderno” significaba asumir los signos de estatus que ofrecían los productos diseñados principalmente en Estados Unidos. Para otras, la búsqueda de la modernidad representaba la oportunidad de explorar las posibilidades de una identidad propia y de estimular el desarrollo industrial. Es con este grupo de intelectuales con los que Porset se identificó.

La importancia de su obra se da desde dos facetas. Por un lado, se encuentran los diseños de mobiliario y, por el otro, sus

artículos en los que promueve la idea de un diseño moderno y la necesidad de establecer el diseño como una profesión independiente de la arquitectura, siempre dentro del marco funcional-racionalista, adoptado por su relación profesional y de amistad con diseñadores como J. Albers y H. Meyer. Ahora bien, de igual forma entendió que el diseño de mobiliario debía realizarse en conjunto con los proyectos arquitectónicos: “[...] el mueble deja de ser un objeto arbitrario y pasa a ser un elemento arquitectónico, en interacciones esenciales, que fuerzan a considerarlo al unísono con el edificio” (citado en Gómez 2018, 78).

En 1948 apareció el primer número de la revista *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, bajo la dirección de Guillermo Rossell y Manuel Larrosa que, desde su primer número, contó con artículos de Clara Porset y, a partir del número 15, formalizó una sección sobre diseño a cargo de esta autora. En la década de 1950 ya es una diseñadora reconocida por su capacidad y realiza diseño de mobiliario para la casa Prieto, diseñada por Luis Barragán; para el Arquitecto Max Cetto; para Juan Sordo Madaleno –con quien diseña los interiores y las butacas del cine París–, y para Enrique Yáñez, para quien diseña mobiliario para hospitales. Todos estos proyectos son parte de las obras de importancia que realizó, lo que le valió el reconocimiento como diseñadora, impulsado por su presencia en las exhibiciones del MoMA y por haber ganado la medalla de plata en la Trienal de Milán de 1957 por el diseño del mobiliario del Hotel Pierre Marqués en Acapulco.

Destaca también el diseño de mobiliario que realizó para el conjunto habitacional Presidente Alemán, proyectado por Mario Pani. La idea original era presentar un conjunto de muebles –producidos por la empresa IRGSA– adecuado a los espacios de los departamentos, por lo que la estrategia de mercadotecnia presentaba los prototipos de un conjunto armonizado, en el que Clara Porset buscaba, además de una solución funcional, el medio para concretar su visión social.

Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ello la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso (Porset 1948, 119).

Clara Porset, dentro de las líneas del diseño moderno, consideraba a éste como un diálogo entre los requerimientos funcionales y los técnico-productivos y fue esta noción la que difundió en muchos de sus escritos:

[...] visto como organismo viviente, el diseño resulta ser una síntesis dialéctica de principios y factores, que lo estructuran esencialmente y le dan su propia identidad [...] las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas, que nos acompañan de continuo y nos orientan hacia nuevos modos de ver, son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va a conformarlas y con la técnica que ha de construirlas (Porset 1953, 81).

Su actividad como promotora del diseño la llevó a escribir múltiples artículos en los que difunde la noción de diseño moderno. Durante estos años, la voz de Clara Porset fue prácticamente la única que, de manera insistente, establecía la necesidad de formar profesionales en diseño industrial, capaces de colaborar en el esfuerzo de industrialización y modernización del país.

Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilice en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial

–que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio; [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones (Porset 1949, 12).

La conciencia de estar atravesando por un momento de transición entre el artesanado y la producción industrial, la lleva a promover una exhibición que, con el título de El arte en la vida diaria, se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México en 1952.

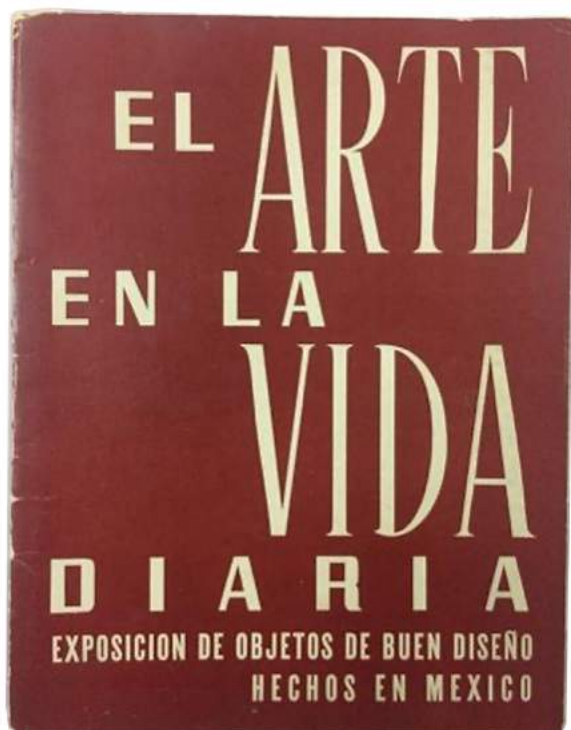


Figura 17. Portada del catálogo de la exposición El arte en la vida diaria. 1952.

Esta exposición reunía tanto trabajos artesanales como producidos industrialmente y tuvo un gran impacto en la cimentación del concepto de diseño moderno en México. Dentro de la exposición también se mostraron diseños de mobiliario realizados por Porset para la empresa IRGSA.

El arte en la vida diaria fue una exposición que ayudó a difundir la idea de un diseño funcionalista y de cómo el diseño de objetos utilitarios –ya fueran de producción industrial o artesanales– era una actividad que tenía aspectos particulares y que, por lo tanto, debía ser estimulada. Entre los objetos expuestos había obras de artesanos y productos industriales. Destaca la participación de la empresa DM Nacional que se dedicaba a la producción de mobiliario para el hogar y en especial de muebles de oficina en acero.

El catálogo de la exposición es particularmente interesante, pues reúne textos de Porset, Enrique Yáñez, Alfonso Caso, Xavier Guerrero, Antonio Ruiz Galindo y Federico Sánchez Fogarty, quienes desde distintas ópticas –que abarcan desde la importancia del diseño en el ámbito cultural hasta su relevancia como apoyo al desarrollo de la industrialización del país– exponen la importancia del diseño industrial y la necesidad de formar profesionistas capaces de proyectar los objetos que el desarrollo de México requería.

A grandes rasgos, los autores de los textos en el catálogo de la exposición abundan, desde distintas facetas, sobre la importancia del diseño. Así, para Alfonso Caso la muestra es un intento para revalorizar la labor de los diseñadores industriales, mientras que Xavier Guerrero ve al diseño como heredero de la cultura autóctona, con la capacidad de enfrentar las necesidades de la vida moderna; Sánchez Fogarty enfatiza que la máquina es solamente una herramienta para el nuevo artista de la época, que es el diseñador, y Ruiz Galindo profundiza sobre la capacidad del diseñador de ajustar a formas bellas las limitaciones impuestas por costo y procesos de fabricación. Porset se encargó de la



introducción y el epílogo del catálogo, en los que destacó la labor del diseñador como capaz de sintetizar en una forma eficiente tanto la cultura como los procesos productivos.

Es interesante el punto de vista que expresa en el catálogo de la exposición Antonio Ruiz Galindo, industrial y presidente de IRGSA y DM Nacional, al opinar que el diseño debe entenderse como la creatividad que sintetiza el aspecto artístico y el utilitario. Esta idea, sin duda resultado de la visión empresarial influenciada por pláticas con Porset y la colaboración entre ambos en el diseño de mobiliario para oficinas, presenta ya una clara idea del diseño moderno. Además, Ruiz Galindo jugará un papel importante en el establecimiento de la primera escuela de diseño industrial del país.

Por otra parte, de la colaboración de Porset con Industrias Ruiz Galindo (IRGSA), destaca el diseño de mobiliario para oficinas, realizado para la producción industrial. Estos muebles, fabricados en acero, tuvieron amplia difusión y fueron usados



Figura 18. Página del catálogo de la Exposición El Arte en la vida diaria, 1952.



Figura 19. Mobiliario para oficina. IRGSA. Diseño Clara Porset, c. 1960.

tanto en oficinas gubernamentales, como en las de empresas privadas que veían en estos muebles un símbolo de modernidad y ejemplo de funcionalidad.

En estos diseños se materializa la idea de Porset sobre el diseño industrial:

Entonces, las primeras consideraciones en la concepción de estas formas eficientes y expresivas ... son las que conciernen al principio inalterable de integración con el uso que están llamadas a prestar, con el material que va a conformarlas y con la técnica que ha de construir las [...]. El diseño artesanal finca sus méritos en la elaboración de la forma que permite la destreza de un trabajador manual [...] mientras que el diseño industrial consigue los suyos por la simplicidad y precisión en la forma que son características de la producción maquinista (Porset 1953, 20).

La exposición *El arte en la vida diaria* fue montada pocos meses después en Ciudad Universitaria, en esos momentos recién inaugurada, con motivo del VIII Congreso Panamericano de Arquitectos, lo que sirvió para amplificar el impacto de la exposición y la relación del diseño industrial con la arquitectura y el arte.

Porset, sin duda, fue una diseñadora que gozó de prestigio en su tiempo, sin embargo, sus ideales sociales no se vieron plenamente realizados. A decir de Randall Sheppard (2018, 351): “Su trabajo como diseñadora y promotora del diseño industrial fue único en tanto que intentó traducir una concepción del proyecto cultural y político de la Revolución Mexicana en objetos utilitarios para el hogar y, de manera más amplia, en un enfoque del diseño de interiores”.

Sin embargo, a pesar de ser reconocida por su obra, no siempre tuvo éxito en lo que se refiere al consumo del mobiliario que diseñó para el hogar. Ejemplo de esto es la propuesta que desarrolló para el conjunto habitacional Presidente Alemán. El diseño fue encargo de Mario Pani y aunque se amueblaron dos departamentos con el mobiliario diseñado por Porset –como muestra del tipo de vivienda completa que se proponía–, fueron muy pocos los que adoptaron esta propuesta, pues los consumidores preferían otros diseños, más comerciales, que eran ofrecidos por distintos establecimientos y que, en su estilo, mostraban un acercamiento hacia estilos “más modernos”, generalmente derivados de las tendencias internacionales.

Para el proyecto del conjunto habitacional Presidente Juárez, desarrollado de nueva cuenta por Mario Pani, se optó por mostrar a los posibles compradores ilustraciones que mostraban distintas opciones de mobiliario. En estas ilustraciones se favorecía el uso de mobiliario dentro del llamado “International Style”, con muebles como la silla Womb, diseñada por Charles Eames para Knoll International.

De la misma manera, el mobiliario en oficinas de profesionistas de prestigio y de empresas, prefería utilizar mobiliario del tipo de la silla Barcelona, diseñada por Ludwig Mies van der Rohe. Así, la tensión entre la propuesta de Porset, surgida de un ideal social y con raíces en las tradiciones y la del mercado, que favorecía el consumo de signos más apegados a un cierto concepto de desarrollo y modernidad ligado a tendencias internacionales,

se manifestó con fuerza a partir de la segunda mitad de la década de 1950. En este sentido resulta interesante contrastar la obra de Porset con la de Michael van Beuren.

Otro de los diseñadores que recibió impulso gracias a los concursos del MoMA, fue Michael van Beuren (1911-2004), nacido en Nueva York y quien aspiraba a desempeñarse como arquitecto, para lo cual viajó a Alemania para estudiar en la Bauhaus, en Dessau, durante 1932. Al cierre de la escuela en esa ciudad, siguió a van der Rohe a Berlín. Después viaja a México y decidió iniciar una empresa mueblera en 1938 (Mallet 2014), con el objetivo de diseñar y producir muebles de alta calidad, basados en los principios funcionalistas de la Bauhaus, dirigidos a la creciente clase media.

Junto con Klaus Grabe, quien fuera su compañero en la Bauhaus, y Morley Webb, arquitecto norteamericano, iniciaron una pequeña fábrica a la que en breve siguió una tienda para comercializar sus diseños, bajo el nombre de Domus. Sin duda, el hecho de ser extranjeros les daba la oportunidad de ver con una mirada fresca no sólo la producción local de muebles, sino también la que se refería al efervescente ambiente político y su relación con la cultura, por lo que pudieron ofrecer una atractiva mezcla al usar materiales y mano de obra locales, con una configuración formal más cercana al estilo internacional, pues ciertamente su búsqueda no se centraba en la de la identidad cultural que los mexicanos buscaban como centro de sus preocupaciones. Un ejemplo de esto es la silla y el sillón que en sus inicios fue diseñado para uso exterior del hotel Flamingo, en Acapulco, y que después se integró a la línea de producción de Domus.

En 1941 participaron en el concurso convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y obtuvieron uno de los premios con el diseño de una tumbona que continuaba el concepto del mobiliario diseñado para el hotel Flamingo.

Hacia 1942, Frederick van Beuren, hermano de Michael, llegó a México y se integró a la empresa y en 1944 Klaus Grabe



Figura 20. Tumbona, diseño de van Beuren y Grabe, 1941.

regresó a los Estados Unidos. A partir de ese momento, la empresa definió sus intereses y orientación, con la convicción de ofrecer al mercado un tipo de mueble diferente que, si bien no era copia de diseños extranjeros, tampoco se ceñía a la tendencia de un “estilo mexicano”. Para la creciente clase media este tipo de mueble se convirtió en un símbolo de “progreso y modernidad”, por lo que su empresa creció gracias a una buena mezcla de diseño y esfuerzo de ventas. En 1947 lanzaron al mercado la línea San Miguelito, que gozó de gran aceptación y que, en buena medida, fue resultado de la optimización de diseños anteriores. Esta silla se vendió tanto en una versión con tiras de ixtle, como con acolchado completo. El precio, accesible a la clase media, fue sin duda uno de los factores de su éxito.

En 1952 van Beuren participó con algunos de sus diseños en la exposición *El arte en la vida diaria*, lo que contribuye a su éxito. Si bien, al igual que Clara Porset, diseñaba muebles bajo pedido para algunas casas, su principal ocupación estaba centrada en la empresa *Domus*. Poco después consiguió extender

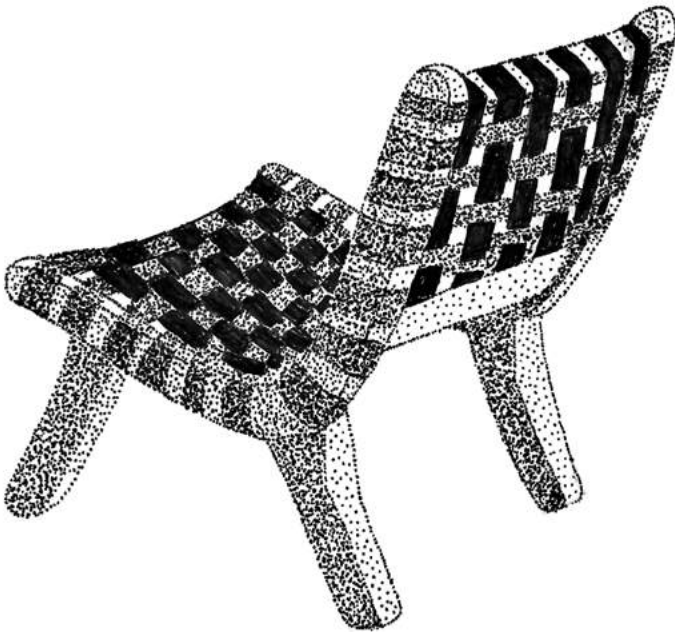


Figura 21. Silla San Miguelito, diseño de Michael van Beuren, c. 1947.

sus ventas gracias a alianzas con tiendas como El Palacio de Hierro y Salinas y Rocha. Estos canales de venta potenciaron el crecimiento de la empresa.

Hacia 1958, el diseñador inglés Philip Gulmant se integró a la empresa y junto con Michael desarrollaron proyectos que tuvieron gran éxito comercial, en especial la línea danesa.

La empresa Domus logró consolidarse gracias al esfuerzo coordinado de la cadena diseño-producción-venta. Por otro lado, sus diseños se establecieron con gran éxito, y mostraron otra faceta del desarrollo del diseño moderno en México. Una que, alejada de los debates ideológicos y políticos, se centró en proyectos de diseño que mantenían un difícil equilibrio entre diseños extranjeros y la búsqueda de una identidad en la herencia de las culturas prehispánicas y el arte popular.

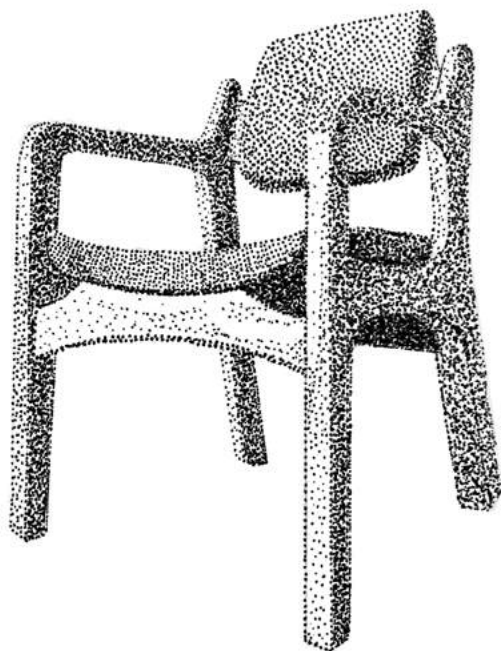


Figura 22. Línea Danesa, diseño de Michael van Beuren y Philip Guilmant.  
c. 1959.

Esta faceta, alejada de los debates ideológicos fue, tal vez, una de las fortalezas de Muebles Domus. La clase media, lejos de desear continuar con esas discusiones, prefería buscar salidas diferentes e imaginar un México moderno que tenía claras diferencias con países industrializados, además de que tenía la capacidad para diseñar y producir objetos de igual calidad, tanto en lo formal como en lo técnico. Este enfoque se vio reforzado por empresas como DM Nacional, en la esfera del diseño de mobiliario para oficinas.

La producción de DM Nacional era diferente en todos sentidos a la de Muebles Domus, pues se enfocaba sobre todo a mobiliario en acero para oficinas. Aunque tenía una línea dedicada a mobiliario del hogar, su evolución se consolidó gracias al crecimiento



Figura 23. Anuncio de la empresa DM Nacional.

económico y de la burocracia gubernamental. Fue en este mercado donde DM Nacional encontró un nicho que le permitió crecer. Clara Porset diseñó muebles para esta empresa, lo que es muestra del trabajo de esta diseñadora para la gran industria, con tecnología de producción masiva.

La labor de estos empresarios y diseñadores llevó a muchos a convencerse de la necesidad de impulsar al diseño industrial como profesión independiente, que formara personas con conocimientos sobre las técnicas de producción industrial y que, sin dejar



de lado el aspecto estético del proyecto, fuera capaz de apoyar el crecimiento de la industria nacional. Ésta, al inicio de la década de 1950, ya contaba con empresas capaces de producir no sólo mobiliario, sino también gran cantidad de productos, sobre todo enfocados a la clase media, cuyo poder adquisitivo aumentaba.

Dentro de la esfera de la difusión del diseño, en 1960 apareció la revista *Calli*, bajo la conducción de Alejandro Gaitán, que incluía una sección sobre diseño de mobiliario y eventualmente tocaba aspectos de diseño de productos en general.

### **Las primeras escuelas de diseño**

Es dentro de este rico contexto cultural –en el que México busca la manera de insertarse en los procesos de industrialización, aparejando el concepto de *modernidad*– en el que se da uno de los antecedentes a las escuelas de diseño, cuando José Chávez Morado funda, en 1949, el Taller de Integración Plástica (TIP). Si bien el objetivo primordial de este centro era promover la formación de artistas plásticos –en especial muralistas, bajo la idea de una enseñanza por la práctica–, su modelo pedagógico se inspiró directamente en la época de Weimar, de la Bauhaus. Entre los trabajos realizados en este taller se encuentran los murales de la Facultad de Ciencias en la Ciudad Universitaria, lo que además permitió iniciar un diálogo entre artistas, arquitectos y diseñadores, así como el debate sobre el papel del arte en la arquitectura.

Con base en algunas de las experiencias del TIP, los arquitectos Carlos Lazo y Raúl Cacho fundaron el Taller de Artesanos Carlos Lazo, dependiente de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, que en ese momento estaba bajo la dirección de Lazo. Raúl Cacho mantuvo una buena relación con Hannes Meyer y se refería a la Bauhaus como un centro educativo que podía servir de modelo en México. En una entrevista, Cacho comentó: “Carlos Lazo, platicando conmigo, me dijo: ¿Por qué tú, que tanto has luchado por la integración de las ciencias, las técnicas y las artes en la arquitectura moderna mexicana y hablas con tanto

entusiasmo de la Bauhaus de Alemania, no creas, con mi ayuda, algo semejante en nuestro país?” (citado en Maseda 2001, 63). A partir de esta inquietud, Raúl Cacho elaboró un plan de trabajo y en 1952 inició su labor el TIP, para lo que Carlos Lazo solicitó el apoyo de diversas empresas: “Los invito, como amigos, a patrocinar una extraordinaria idea a favor de la integración plástica y el diseño en la arquitectura. Yo nunca los extorsioné, ni les pedí dádiva alguna, directa o indirectamente, pero ahora sí lo hago, porque me estiman, para volver realidad el noble propósito que les explicará el Arquitecto Cacho” (citado en Maseda 2001, 64). De esta manera se reunió el dinero para construir en pocos meses los talleres fundamentales: trabajo en piedra, alfarería y cerámica, textiles, talabartería, joyería y muebles.

El objetivo central de este taller era mejorar la producción artesanal de elementos para la arquitectura, al ofrecer un estilo nacionalista, así como el diseño y producción de objetos y muebles dirigidos a la vivienda popular. En una primera etapa se planteó un proceso de investigación y experimentación para diseñar prototipos que se venderían para ser producidos en serie, ya fuera en talleres de artesanos o por la industria. Los estudiantes eran, por regla general, artesanos a quienes se daban conocimientos teóricos sobre composición, color y procesos técnicos más rigurosos tomados de la industria. Esta orientación también perseguía ideales político-sociales, como realizar las obras de manera colectiva y romper barreras jerárquicas entre trabajadores manuales y artistas. Este experimento tuvo corta duración debido a presiones políticas, entre las que destaca la acusación de que en ese taller se estaba fomentando y protegiendo a grupos comunistas, lo que parece hacer eco de lo sucedido en la Bauhaus.

En 1958 se fundó el Centro Superior de la Artes Aplicadas (CSAA), que en cierta medida fue heredero del TIP. Entre los objetivos de este centro destaca “Impartir enseñanza en el campo de las artes aplicadas para formar técnicos y diseñadores de las artesanías, útiles a la sociedad y a la industria” (Maseda 2001, 71).

En este centro, el diseño aparece ligado al desarrollo artesanal y no se utiliza el término “Diseño Industrial”, por lo que su labor se centró en el desarrollo de productos elaborados con tecnologías artesanales modernas. Asimismo, buscaba dar un nuevo sentido al concepto de artesanía que estaba ligado a la idea de labores tradicionales y decorativas. Un ejemplo de esta actividad es el impulso que se dio a la cerámica de alta temperatura (*stoneware*), con la mira de sustituir tecnologías tradicionales de baja temperatura. Así el funcionalismo del diseño moderno se une a la experimentación de la forma apoyada en la tecnología.

Otra característica importante del CSAA es que, en su plan de estudios, las asignaturas sobre teoría, composición y color estaban ausentes. La formación del centro se enfocaba casi por completo en el desarrollo de habilidades técnicas y conocimiento de los materiales, lo que causó que su impacto se limitara a algunos talleres, en contraste con el enfoque de la escuela de la UIA que se centraba más al concepto moderno de *diseño industrial*.<sup>2</sup>

Por otro lado, Antonio Ruiz Galindo, quien dirigía las empresas IRGSA y DM Nacional, presentó sus inquietudes para ofrecer estudios formales en el área de diseño a la Universidad Iberoamericana (UIA). La idea fue recibida con entusiasmo y se realizaron viajes a Nueva York y Chicago para entrevistar a personas relacionadas con la Bauhaus como van der Rohe, Gropius y Albers, al tiempo que se sostenían pláticas en México con industriales y diseñadores como Michael van Beuren y Clara Porset. A lo largo de este proceso, el doctor Felipe Pardinás fue el motor que impulsó esta propuesta. El resultado de su labor fue la fundación de la primera escuela de diseño industrial en México, en 1955, bajo la dirección de Mathias Goeritz y la coordinación de Rafael Anzures (Ledesma 1985).

---

<sup>2</sup> Posteriormente, el CSAA dio origen a la Escuela de Diseño y Artesanías, con lo que se modificaron los planes de estudio y se desarrolló una licenciatura orientada hacia el concepto de *diseño industrial*. En la actualidad, ésta es la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.

La escuela de diseño industrial tomó el lugar de la de Artes Plásticas en la UIA, y por lo tanto se apoyó en algunos de los maestros que ya impartían distintos cursos, al tiempo que se buscó a jóvenes arquitectos, dispuestos a entender el nuevo enfoque que estos estudios demandaban. El maestro Rafael Anzures, en la presentación de la escuela manifestó que: “[...] en nuestros programas aparecen unidos, aunque representan diferentes carreras, los cursos de diseño y los de artes plásticas. Creemos que una de las contribuciones más importantes del arte moderno al planteo de la crisis social ha sido indicar la necesidad de acercar las actividades artísticas a las actividades industriales” (Rodríguez s/f).

Mathias Goeritz, en ese momento director de la Escuela de Artes Plásticas de la UIA, se distinguió por su labor como escultor urbano. Goeritz nació en Polonia y llegó a México en 1949, invitado para impartir clases de educación visual en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Este taller de educación visual fue ampliamente reconocido y sirvió para difundir algunos de los principios de la Bauhaus. Posteriormente colaboró con distintos arquitectos al diseñar elementos arquitectónicos (como la fachada principal del Hotel Camino Real en la Ciudad de México) o piezas monumentales (como la Osa Mayor, actualmente en la explanada del Palacio de los Deportes). Además, coordinó la instalación de esculturas en la llamada Ruta de la Amistad durante los Juegos Olímpicos de México en 1968. Asimismo, participó en el diseño de la Torres de Satélite.<sup>3</sup> Su labor también incluyó diseños de logotipos, como el de la FES Aragón, y también colaboró con la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM. A lo largo de su vida se distinguió por su postura moderna, tanto en las artes plásticas, como con relación a la gráfica y los objetos de uso cotidiano.

---

<sup>3</sup> A la fecha hay polémica sobre este diseño, pero se sabe que participaron en algún momento Jesús Reyes, Luis Barragán y Mathias Goeritz.

El primer plan de estudios en la UIA retoma la estructura inicial de la Bauhaus: tres años para obtener el diploma de diseñador industrial y dos más para obtener el de Maestro en Diseño (Universidad Iberoamericana 1962). Debido a las políticas oficiales, el plan de estudios se modificó y se estableció que, después de tres años de estudio, se otorgaría el diploma de Técnico en Diseño Industrial y dos años más para obtener el diploma de Diseñador Industrial. Destacan profesores como Jorge Wilmot, Manuel Felguérez, Martin Seidel y Goldian Nesbit.

De esa época sólo hubo dos egresadas con el diploma de Técnico en Diseño Industrial: Rosa Ma. Campos Newman y Gloria Lagunes Peralta. Según consta en el libro de actas de la UIA, el jurado del examen recepcional de Campos Newman,<sup>4</sup> en 1962, estuvo formado por Jesús Virchez, Horacio Durán, Sergio Chiappa, Teodoro Feldmann y Manuel Villazón.

El desempeño profesional de ambas egresadas fue destacado. Campos Newman por su labor en el campo del diseño de mobiliario, de interiores y exposiciones, y Lagunes Peralta diseñó televisores para la empresa Electrónica Nova y posteriormente se dedicó a la docencia.

Jesús Virchez fue nombrado director de la escuela en 1961 y fue el encargado de coordinar los trabajos para un cambio en el plan de estudios, que en 1962 estableció cinco años para obtener la Licenciatura en Diseño Industrial, abandonando el curso para Técnico en Diseño. Durante ese periodo destaca la labor de profesores como Philip Guilmain (diseñador en la empresa Domus), Manuel Villazón y Sergio Chiappa quienes, alejados de los vaivenes de la política nacional, buscaban el camino del diseño moderno con base en el desarrollo de tecnologías propias de las artesanías y adentrándose en materiales y procesos propios de la industria. Muchos de los productos diseñados durante esa época en la escuela de la UIA se centran en

---

<sup>4</sup> Posteriormente a su graduación, Campos Newman tomó cursos en la HfG Ulm.

los preceptos del diseño moderno y de forma paulatina se alejan del debate sobre el nacionalismo, situación que se repetía en la arquitectura y la planeación urbana. En 1963 Manuel Villazón fue nombrado director de la carrera, y, además de consolidar el plan de estudios de diseño industrial, propuso la creación de la carrera en comunicación visual.

Durante la década de 1960, destacan distintos profesores, en especial Óscar Olea, Carlos González Lobo<sup>5</sup> y Rodolfo Gómez Arias, quienes impulsan el desarrollo de métodos de diseño, dentro de la corriente del diseño racional-funcional. También es importante la labor de Óscar Reyes y Manuel Buerba. Posteriormente se unen al grupo de profesores Omar Arroyo, Juan Antonio Madrid y José Cano. Es con un enfoque funcional-racionalista, basado en el desarrollo de propuestas metodológicas elaboradas por los profesores, que los principios del diseño moderno encuentran un espacio en la formación de diseñadores industriales.

En 1968, profesores y alumnos colaboraron activamente en los diseños para la XIX Olimpiada, y se inicia, bajo la dirección de Fernando Rovalo, la Licenciatura en Diseño Gráfico, con lo que los cursos de diseño industrial que hasta ese momento contemplaban proyectos de comunicación visual, se orientaron de manera definitiva hacia proyectos dirigidos a la producción en masa de distintos artículos y herramientas.

En 1978, cuando Manuel Álvarez Fuentes, exalumno de la UIA, es nombrado director del Departamento de Diseño de esta universidad, por primera vez en México un egresado de la carrera de diseño industrial ocupa ese cargo. Esto significa un paso más en la consolidación del diseño, gracias al establecimiento de los estudios formales en los dos campos profesionales iniciales del diseño moderno (industrial y comunicación visual).

---

<sup>5</sup> La colaboración entre González Lobo y Olea dio como resultado el modelo metodológico “Diana”, que se apoyaba en el uso de la computadora, que en esos momentos era un concepto de vanguardia. Este modelo fue publicado como libro: *Análisis y Diseño Lógico* (1977).

Ahora bien, antes, en 1969 se iniciaron los cursos de la Licenciatura en Diseño Industrial en la UNAM, gracias al esfuerzo y dedicación de Horacio Durán quien, sin duda alguna, era un personaje singular que desde edad temprana recibió el aliciente para desarrollar sus habilidades para dibujar. Después de cursar estudios en la Escuela de Agronomía, la inquietud de Durán le llevó a explorar otros campos como el teatro, donde se desarrolló como escenógrafo. Luego se dedicó al diseño y fabricación de mobiliario, lo que le valió entrar en contacto con algunos arquitectos a quienes gustaba su estilo. Tiempo después, proyectó casas habitación y complementó su formación como autodidacta –era un ávido lector–, lo que eventualmente le llevó a participar por un breve periodo en la escuela de diseño industrial de la UIA. Ya como profesor en la escuela de arquitectura de la UNAM (García 2017), encontró la manera de presentar sus ideas respecto al establecimiento de una escuela de diseño industrial. Si bien existía un proyecto similar, elaborado por Ernesto Gómez Gallardo, el Consejo Técnico de la escuela de arquitectura aprobó la propuesta de Durán, cuyos objetivos eran: “*a*) mejorar la calidad de los productos, *b*) aumentar la productividad, *c*) optimizar el uso de las instalaciones industriales, *d*) abrir nuevas fuentes de producción, *e*) conseguir que nuestros productos compitan con mayores ventajas en el mercado internacional y *f*) evitar la salida de divisas y el encarecimiento de los costos de producción” (Durán 1990, 96).

Desde ese momento, la escuela de diseño industrial se encuentra dentro de la estructura de la Facultad de Arquitectura, aunque goza de cierta independencia. Los cursos se iniciaron con base en un plan de estudios que contemplaba una formación integral, donde los aspectos humanísticos se complementaban con una sólida formación técnica. Para impartir los cursos bajo este enfoque se contó con la colaboración de profesores como Jack Seligson, Arturo Azuela, Enrique Espinoza, Salvador Toussaint, Orlando Barahona, Julio César Margáin, Manuel Felguérez,

Ernesto Lehfeld, Ulrich Schärer y Clara Porset. El primer logotipo de esta escuela fue diseñado por Lanz Wyman.

La escuela de diseño industrial de la UNAM destacó inmediatamente por sus proyectos, enfocados a la solución de necesidades de la industria. Sin embargo, la orientación e influencia de los preceptos de la Bauhaus se encuentran diluidos, a pesar de lo cual, la figura de Clara Porset, quien se integra al grupo de profesores fundadores de esa escuela, mantiene algunas de las propuestas originales de Gropius y otros profesores, adaptadas al contexto nacional. En uno de sus artículos más difundidos, Porset formula una definición del diseño, visión que mantuvo a lo largo de su vida y que llevó a sus cursos en la UNAM: “Diseñar es dar figura e integridad a las cosas, es crear formas que puedan llamarse vivientes por la relación justa entre sus partes, es conformar una unidad por un proceso que comienza y se perfecciona en la mente –como respuesta a excitativas exteriores– y que va expresándose sobre el material mismo” (Porset 1949, 13).

Sin duda la presencia de Porset fue definitiva para mantener algunos de los ideales de la Bauhaus, sin embargo, cuando la escuela de diseño industrial en la UNAM inició sus actividades, ya habían pasado 50 años de la fundación de la Bauhaus, en Weimar. Poco tiempo después, siendo Horacio Durán el coordinador de la escuela, se sumaron al claustro de profesores tres egresados de la escuela de arquitectura: Ernesto Velasco, Mario Lazo y Antonio Ortiz, quienes estudiaron una maestría en diseño industrial en la Central School of Art & Design, en Londres. La participación de estos profesores en los cursos de desarrollo de proyectos fue fundamental para consolidar una visión amplia del diseño industrial, más allá del diseño de mobiliario o artículos para el hogar. De esta manera se desarrollaron proyectos de herramientas, maquinaria y transporte. Gracias a esta visión, el diseño industrial se perfila como una profesión con la capacidad de enfrentar retos de mayor alcance.



El trabajo desarrollado se complementó con la presencia de Douglas Scott, diseñador inglés y profesor de la Central School of Art & Design, quien al principio impartió conferencias y seminarios, pero al cabo de algunas visitas, fue profesor invitado por periodos más largos. Su presencia permitió establecer un referente sobre la formación y el desempeño profesional del diseñador.

En 1975 Horacio Durán renunció a la coordinación de la escuela, si bien continuó como profesor. En su lugar fue nombrado Ernesto Velasco y posteriormente Antonio Ortiz. En la actualidad la escuela de diseño industrial lleva el nombre de Centro de Investigaciones en Diseño Industrial (CIDI). A lo largo de su proceso de formación y consolidación se ha distinguido tanto por la solidez de sus estudios como por el desempeño de sus egresados.

Por otra parte, en 1973 se establece dentro de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM la carrera de diseño gráfico, lo que complementó el campo del diseño en esta institución. Esta carrera fue formada por maestros que tenían un amplio reconocimiento en el campo de las artes plásticas y sólida trayectoria en las artes gráficas. Merece ser mencionada la figura de Omar Arroyo Arriaga, egresado de la UIA y quien tomó cursos en la HfG Ulm, quien mostró en su desempeño un acercamiento a la artesanía y que supo amalgamar tradiciones con una visión del diseño funcional-racionalista. Participó en la organización de diversas exposiciones y fue asesor de la OEA en cuestiones de desarrollo artesanal.<sup>6</sup>

Si bien rebasa el ámbito del presente texto, es importante mencionar que en 1981 se inició el Posgrado en Diseño Industrial, bajo la dirección de Fernando Martín Juez, con lo que la UNAM ofreció el primer curso de posgrado en diseño en América Latina. Este programa inicia la formación de investigadores en distintas áreas relacionadas con el diseño.

---

<sup>6</sup> En 2003, Arroyo Arriaga recibió el Reconocimiento Universidad Nacional, por parte de la UNAM, por su destacado desempeño profesional y docente.

El proceso de consolidación en la formación de diseñadores en México encuentra en la fundación de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) uno de sus hitos principales. Inició sus labores en 1974, siendo su primer rector el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En un inicio se contemplaban tres áreas del conocimiento, que a su vez constituían las divisiones académicas: Ciencias Sociales y Humanidades, Ciencias Básicas e Ingeniería y Ciencias Biológicas y de la Salud. Es gracias a la propuesta e impulso de Ramírez Vázquez que se añade la que se ha llamado la cuarta área del conocimiento: Ciencias y Artes para el Diseño (CyAD). Dentro de esta División se imparten los cursos de diseño industrial y diseño de la comunicación visual, junto con los de arquitectura y asentamientos humanos. La creación de esta área del conocimiento planteaba que la disciplina del diseño se alejaba de sus raíces tradicionales relacionadas con el arte, la artesanía o las ingenierías, lo que dota al diseño de un ámbito propio. A decir de Martín Gutiérrez y colaboradores (1992, 18), éste es: “[...] un proceso orgánico, creativo, e interdisciplinario, que se genera a partir de requerimientos bio-psico-sociales de un usuario individual o colectivo, situado en un medio ambiente natural o artificial, en un tiempo determinado”.

La UAM inicia sus actividades con tres unidades:<sup>7</sup> Iztapalapa, Xochimilco y Azcapotzalco. En las dos últimas se imparten las licenciaturas de diseño industrial y de la comunicación visual, cada una de ellas con planteamientos pedagógicos diferentes. Así, la Unidad Xochimilco se distingue por su Sistema Modular, mientras que la Unidad Azcapotzalco, en sus inicios, estableció un sistema pedagógico particular conocido como Sistema Eslabonario, que se desarrolla con base en el Modelo General del Proceso del Diseño (MGPD), que fue pensado para ser utilizado por las distintas licenciaturas que integran la División de Ciencias y Artes para el Diseño.

---

<sup>7</sup> En la actualidad la UAM cuenta con cinco unidades, siendo las más recientes las de Lerma y Cuajimalpa. En esta última se imparte la licenciatura en Diseño.

Concebido por varios profesores, dirigidos por Enrique Dussel y Martín L. Gutiérrez del Campo, el MGPD es un claro ejemplo de la influencia de la HfG Ulm, en el sentido de buscar una estructura ligada a los principios del método científico y que permitiera racionalizar cada una de las fases de un proceso del diseño.

Cabe señalar que en ese momento se estableció un vínculo cercano con Gui Bonsiepe, exalumno de la HfG Ulm y quien fue una influencia decisiva en la conformación de las carreras de diseño en América Latina. Bonsiepe llegó a Chile, invitado por el gobierno de Salvador Allende y desarrolló una intensa actividad al conformar células de trabajo que atendían a las necesidades locales, con énfasis en la producción en pequeños talleres que recibían capacitación para desarrollar proyectos de diseño que buscaban la estandarización de piezas y un alto control de calidad. También se desarrollaron algunos proyectos orientados a industrias establecidas. Posteriormente, Bonsiepe radicó en Argentina, Cuba, México, Estados Unidos y Brasil. A lo largo de su carrera mantuvo contacto cercano con varias escuelas de diseño en México, particularmente con la UAM.

Ahora bien, el objetivo propuesto por la UAM se distingue por su clara orientación social y política, que busca colaborar en el desarrollo de la industria nacional en crecimiento, al proponer soluciones a las necesidades de los grupos menos favorecidos, así como romper con la dependencia tecnológica. Este objetivo se sintetiza en el título del libro en el que se desarrolló el concepto del MGPD: *Contra un diseño dependiente: un modelo para la auto-determinación nacional* (Gutiérrez et al. 1992).

Debido a su relevancia en tanto propuesta endógena en el ámbito del diseño, a continuación, se describe, a grandes rasgos, el MGPD. El modelo se estructura con base en 5 fases:

*Caso.* Se refiere al conocimiento de la institución, empresa o grupo social que presente una necesidad a ser satisfecha. Implica el estudio sociohistórico, con base en un marco teórico, con el

objetivo de estructurar los datos en sistemas y subsistemas, y así establecer parámetros y áreas de actuación del diseño en conjunto con otras disciplinas.

*Problema.* Se refiere a la organización de datos relevantes y pertinentes, desde el criterio del diseño, para su análisis crítico e interpretación. El objetivo final de esta fase es definir los requerimientos de diseño y los criterios para evaluar los resultados.

*Hipótesis.* Generación de posibles alternativas de solución, que serán analizadas y evaluadas desde la perspectiva de los sistemas semiótico, funcional, constructivo y de planeación económico-administrativa.

*Proyecto.* Síntesis formal con base en métodos y técnicas que posibiliten la implementación de la hipótesis.

*Realización.* Definición de especificaciones con base en modelos, planos y prototipos (para el caso de diseño de productos) u originales para la impresión y especificaciones (para el caso de diseños gráficos).

El MGDGP se presenta de manera lineal. Es claro que entre sus limitaciones está el débil énfasis en espacios que permitan la retroalimentación entre las fases del modelo, así como una necesaria fase de evaluación, más allá de lo funcional o lo técnico-productivo, que permita revisar la totalidad del proceso. Otro aspecto que puede ser criticado es su estrecha relación con el método científico, por lo que algunas de sus premisas resultan, en ocasiones, forzadas cuando se aplica al proceso de diseño; sin embargo, la solidez de su fundamentación es una de sus características principales.

Este modelo fue la base para la formación de un gran número de profesionistas. Sin duda, algunas de sus bases teóricas continúan vigentes. Más aún, ante la crisis paradigmática de la

modernidad y del enfoque neoliberal de la economía, revisar sus postulados se convierte en una tarea importante.

Entre los profesores fundadores de las escuelas de diseño en la Unidad Azcapotzalco de la UAM destacan Enrique Dussel, Martín L. Gutiérrez, Antonio Toca, Emilio Martínez de Velasco, María Aguirre Tamez, Javier Bravo Ferreira, Teresa Ocejo, Manuel Sánchez de Carmona y Jorge Sánchez de Antuñano.

Por su parte, la Unidad Xochimilco de la UAM se distingue por la innovadora propuesta de un sistema modular de enseñanza, que busca la integración de las labores de investigación, docencia y servicio a la sociedad. Enfoca de manera decisiva sus proyectos hacia las clases menos favorecidas y fortalece la noción de trabajo interdisciplinario. Si bien en algunos de sus planteamientos pedagógicos esta escuela permanece abierta a las propuestas de la HfG Ulm, en su aplicación busca un rescate de lenguajes visuales locales, tanto tradicionales como populares. Entre sus profesores fundadores destacan Jesús Virchez, Ada Dewis, Víctor Muñoz, Mauricio Gómez Morin, Carlos Aguirre, Diana Morquecho, Bruno de Vecchi, Jaime Carrasco, Carlos Fink, Jorge Guzmán y Sergio Chiappa.

Por otra parte, durante la década de 1970 se da un acelerado crecimiento de las escuelas de diseño, en particular de diseño gráfico. Fuera de la Ciudad de México, la Universidad de Guadalajara funda la Escuela de Diseño Industrial, gracias a la iniciativa de Pablo Robles y Jesús Hernández Padilla, y se convierte en un referente importante para toda la región noroeste del país. Entre sus profesores destacaron Miguel Ángel Jiménez, Arturo Velázquez Guevara, Raúl Flores y Ernesto Olivares Gallo.

De esta manera, con el crecimiento de escuelas a nivel licenciatura y la maestría de la UNAM, que apuntaló la formación de investigadores, se da el desarrollo del diseño como una profesión consolidada. La intención de estas breves menciones es tan sólo ofrecer una panorámica sobre los inicios en la formación de diseñadores en México.

### **Actividad gremial y la difusión del diseño**

Líneas arriba se mencionó la importancia de las revistas *Espacios* (que contó con una sección dirigida por Clara Porset) y *Calli* (cuyo primer número apareció en 1960) en la difusión del concepto de *diseño moderno*, especialmente enfocado al diseño de mobiliario, bajo la conducción de la diseñadora María Aurora Campos.

Un factor determinante en la consolidación de una actividad profesional es su vida gremial. Es en este espacio donde se agrupan los egresados de las escuelas y ofrecen a la sociedad una visión del potencial y realizaciones de sus agremiados. Al igual que con las escuelas, en México se han dado distintas agrupaciones, si bien algunas han sido de corta duración, cuyo impacto fue decisivo en la conformación del diseño en México, por lo que es importante ofrecer un panorama general de las asociaciones más representativas. Es importante subrayar que es precisamente en el ámbito de la vida gremial, donde encontramos una de las debilidades de las profesiones del diseño.

Dentro de las asociaciones relacionadas con el diseño, las de mayor duración y actividad son las que se centran en el ámbito académico, como es el caso de DI Integra (para el caso del diseño industrial) y Encuadre (para diseño gráfico). Además, es en el ámbito profesional donde las distintas asociaciones han pasado por momentos de gran relevancia, pero eventualmente su impacto disminuye y algunas incluso desaparecen.

En 1962 se formó la primera asociación profesional de diseñadores mexicanos, bajo la presidencia de Eugenio Perea y posteriormente de José Cano Vallado. La Asociación de Diseñadores Industriales de México buscaba reunir a quienes practicaban, de una manera u otra, el diseño en México, sin embargo, el bajo número de profesionistas con estudios formales de diseño produjo una reducida participación y la asociación tuvo corta duración.

En 1969, bajo la dirección de la arquitecta Ruth Rivera, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México se llevó a cabo la exposición *El objeto cotidiano en México*, cuya intención era

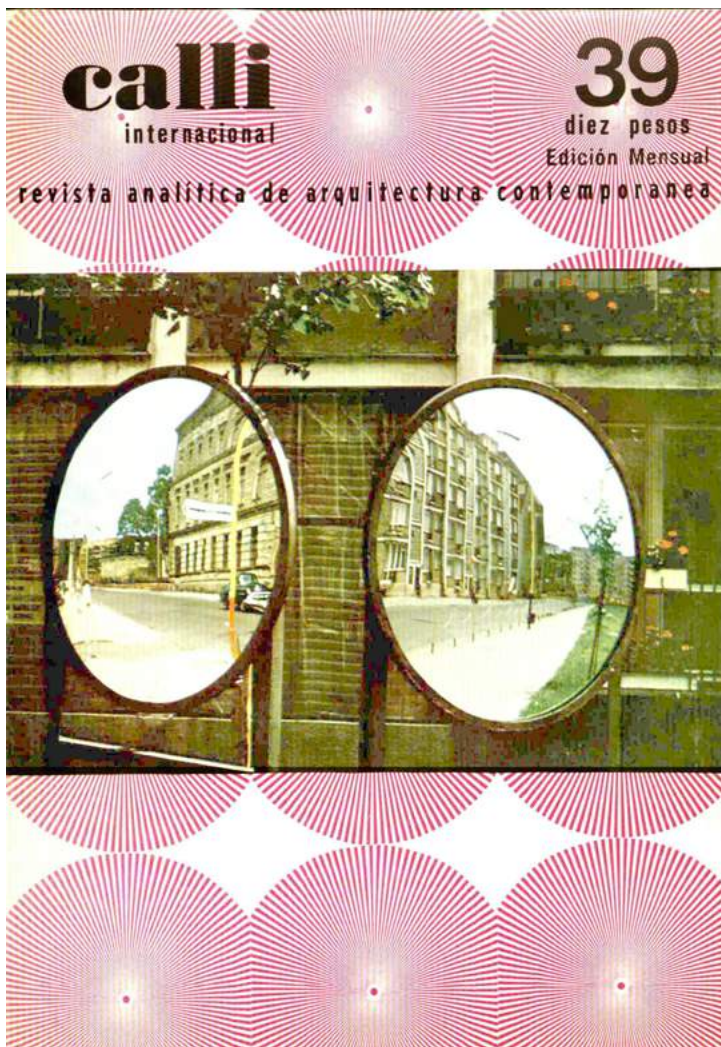


Figura 24. Portada de la revista *Calli*, 1969.

mostrar los avances del diseño industrial y gráfico, así como su relación con la artesanía y las artes gráficas tradicionales. Esta exposición reunió trabajos de Carlos Cortés, Horacio Durán, Ernesto Gómez Gallardo, Oscar Hagermann, Mario

Lazo y María Aurora Campos, entre otros. Entre las industrias presentes en la muestra destacaban Acril-Arc, Mexoiopo, El Ánfora, DM Nacional y PM Steele. Alrededor de esta exposición se impartieron conferencias y programas de televisión, lo que ayudó a la difusión de la profesión. Un aspecto por resaltar de esta muestra es que el diseño en México argumentó su validez con base en su relación con la artesanía y el arte popular, a pesar de que muchos de los objetos mostrados eran de naturaleza moderna, ligados más a las corrientes internacionales del diseño racional-funcionalista y a la producción industrial.

En 1971 se funda el Centro de Diseño dentro del Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE), como parte de la política para estimular las exportaciones durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría. El Centro de Diseño fue un promotor importante en la difusión del diseño industrial y gráfico de México, en ese momento desarrollado por los primeros egresados de las escuelas de esta especialidad, así como por empresarios y arquitectos. Las actividades del Centro consistían en la organización de concursos y premios, dentro de los que se otorgaba el sello de buen diseño mexicano. También organizó exposiciones dentro y fuera del territorio nacional.

Otra de sus actividades importantes fue la vinculación entre empresas y diseñadores, para elevar los estándares de productos industriales diversos. Resultado de esta vinculación se publicó un boletín mensual que mostraba ejemplos de proyectos desarrollados para la industria, así como un directorio nacional de diseñadores registrados que ofrecía a los industriales datos básicos, de manera que se pudieran establecer contactos tendientes al desarrollo de proyectos. Destaca entre sus programas el apoyo financiero en el que el IMCE aportaba una parte del costo para el desarrollo de proyectos y fabricación de prototipos.

Otro de sus programas se enfocaba al apoyo a artesanos y microempresarios. En este esfuerzo, el IMCE absorbía la mayor parte de los costos de diseño, para posibilitar que diseñadores





Figura 25. Portada del catálogo de la exposición El objeto cotidiano en México.

trabajaran junto con artesanos en el desarrollo de distintos artículos con una concepción moderna del diseño, rescatando materiales y mejorando los métodos productivos.

Con el propósito de dar una idea del espectro que cubría la actividad del Centro de Diseño del IMCE a continuación se mencionan algunos de los proyectos que promocionó:

- Objetos en plata para Tane S.A., diseñados por Alfonso Soto Soria y Omar Arroyo.
- Mobiliario diseñado por Agustín Torres para Diseño Activo.
- Cerámica de Jorge Wilmot.
- Accesorios para baño de Alfonso Torres para Ideal Standard.

- Mobiliario de Uwe Rutemberg para Compañía Mexicana de Muebles de Acero.
- Calculadora electrónica diseñada por Luis Padilla y Carlos Vélez para IME.
- Hornos de cocina y electrodomésticos por Rafael Davidson para Industria Eléctrica Mexicana.
- Autobuses para Carrocerías Preconstruidas por el Design Center.
- Televisor para Electrónica Nova por Gloria Lagunes y José Cano Vallado.
- Amplificadores de sonido y tornamesas para Romex-Vega de Omar Arroyo.

A pesar de los buenos resultados de este esfuerzo, en 1977, con el cambio sexenal, desapareció el Centro de Diseño y el IMCE fue reducido en sus alcances y presencia, hasta llegar a desaparecer.

En 1973, por iniciativa de Alejandro Lazo Margain, se fundó el Instituto Nacional de Diseñadores Gráficos e Industriales. Esta organización se ubicó dentro de la estructura del Partido Revolucionario Institucional (PRI), por lo que contó con el apoyo necesario para poder llevar a cabo múltiples actividades como conferencias, congresos y algunas publicaciones y exposiciones. Dentro de estas labores destaca, de manera particular, la organización, en 1979, del XI Congreso del Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID, por sus siglas en inglés),<sup>8</sup> que tuvo como tema central “El Diseño Industrial como factor del desarrollo humano”. Este congreso, realizado en la Ciudad de México, fue significativo por reunir por primera ocasión en un país no industrializado a las personalidades más destacadas del diseño internacional del momento. Para México significó la oportunidad de escuchar y dialogar con personajes de distintos países. Derivado de ello, surgieron voces disidentes, entre las

---

<sup>8</sup> Esta organización, de gran importancia para el diseño en muchos países, cambió su nombre por el de World Design Organization ([wdo.org](http://wdo.org)).



Figura 26. Diseño de carrocerías: Design Center.



Figura 27. Diseño de televisor: Gloria Lagunes y José Cano.  
Diseño en cerámica de alta temperatura: Jorge Wilmot.



Figura 28. Sistema de audio. Diseño: Omar Arroyo.



Figura 29. Electrodomésticos. Diseño: Rafael Davidson.



Figura 30. Diseño de mobiliario: Po Shun Leong.



Figura 31. Diseño de artículos de plata. Fray Gabriel Chávez de la Mora.

que se encontraban Gui Bonsiepe y Victor Papanek, quienes manifestaron que los intereses de una asociación como ICSID no reflejaban los de los países en vías de desarrollo.

A raíz del debate generado durante dicho congreso, surgió la Asociación Latino Americana de Diseño Industrial (ALADI), cuyo objetivo principal era establecer un foro internacional que permitiera el análisis y discusión de los aspectos particulares de la práctica profesional y la docencia en la región. La organización fue formada por comités representantes de los países miembros. Entre los diseñadores latinoamericanos que la conformaron se encontraban Rómulo Polo, Luis Zapata, Ricardo Blanco, Óscar Pamio, Iván Espín y Gui Bonsiepe (en esos momentos radicado en Argentina). Su primer Comité Ejecutivo quedó formado por Rómulo Polo (Colombia), Iván Espín (Cuba), Valeria London (Brasil), Luis Zapata (Colombia) y Jesús Gámez (Colombia). Esta entidad se definió como una que:

[...] agrupa y representa a los diseñadores latinoamericanos que promueven la institucionalización del Diseño Industrial como una disciplina tecnológica necesaria para el desarrollo social, económico y cultural de la región. Basada en el conocimiento de una problemática común a nuestros países, ALADI promueve a nivel latinoamericano la aplicación del Diseño como disciplina indispensable en el proceso de producción industrial, en materia de objetos y sistemas de información visual, orientado a las necesidades prioritarias de nuestros pueblos (ALADI 1980).

Los países miembros de esta asociación eran Colombia, Cuba, Argentina, Brasil, México, Costa Rica, Chile, Guatemala, Ecuador y Nicaragua. En el caso de México, el comité lo encabezó Sergio Rivera Conde y lo formaban representantes de asociaciones y escuelas. Entre ellos estaban presentes Juan Antonio Madrid, Emilio Martínez de Velasco, Claudio Rodríguez, Óscar Salinas, Enrique Ricalde y Alejandro Lazo Margain.

Esta organización llevó a cabo algunos congresos en distintos países de América Latina, sin embargo, su impacto se diluyó debido, sobre todo, a cuestiones de organización, tanto al interior de los países como en el ámbito internacional.

Alejandro Lazo Margain, además de fundar el Instituto Nacional de Diseñadores Gráficos e Industriales, fue miembro del Consejo Ejecutivo de ICSID de 1970 a 1983 y dirigió la iniciativa para establecer la Academia Mexicana de Diseño, cuyo objetivo principal era reconocer a aquellas personas que se destacaban por su actuación en el ámbito del diseño. El segundo presidente de esta academia fue el diseñador Juan Antonio Madrid. Esta agrupación también fomentó el intercambio con diseñadores internacionales, gracias a sus vínculos con diversas organizaciones.

Desafortunadamente, con el fallecimiento de Lazo Margain, muchos de sus esfuerzos se desvanecieron poco a poco y las distintas agrupaciones que fundó dejaron de tener el impulso que su fundador les imprimió. Sin embargo, el éxito que tuvo el XI Congreso del ICSID marcó un momento importante para México, al dar a conocer el potencial de diseño de un país no desarrollado, además de posibilitar diversos vínculos internacionales.

Por otra parte, en 1975, gracias a la iniciativa de Juan Gómez Gallardo, se fundó el Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México (Codigram). Esta agrupación se organiza dentro de los lineamientos de la Secretaría de Educación Pública (SEP), que buscaba, con la formación de los colegios de profesionistas, recoger la voz de distintos ámbitos. Así, gracias a la ley emitida por la SEP, los colegios son los organismos que, de manera oficial, dan asesoría al Estado en su ámbito de competencia.

En sus inicios el Codigram buscó mantener en sus consejos directivos un equilibrio en cuanto a los egresados de la UIA y la UNAM, en ese momento las únicas escuelas de diseño industrial en México, de modo tal que la representación fuera



Figura 32. Logotipo Codigram, 1975. Diseño: Manuel Álvarez.

lo más plural posible. Se nombraron peritos especialistas en distintas áreas del diseño, que eran los encargados de evaluar en el caso de juicios legales<sup>9</sup> y asesorar al Estado en este tipo de cuestiones.

Los sucesivos consejos directivos de Codigram buscaron la promoción del diseño tanto en el ámbito industrial como en el político. Entre las personas que formaron parte tanto de los consejos directivos, como de las juntas de honor, se puede mencionar a Arturo Domínguez Macouzet, Octavio García Rubio, Luis Soto Walls, Rafael Cal y Mayor, Raúl Torres Maya, Fernando Martín Juez, Martín Clave, Carlos Soto Curiel, Óscar Salinas Flores, Luis Rodríguez Morales, Luis Equihua y Javier Bravo Ferreira.

El Codigram nombró miembros honorarios y curriculares a personas que, a pesar de no poseer el título profesional de

<sup>9</sup> La actividad de estos peritos se manifestó en algunos juicios por plagio, especialmente en el área del diseño gráfico.



diseñador, por la importancia de su labor profesional se destacaron. Entre éstas se pueden mencionar a Luis Almeida, Gonzalo Tassier, Ernesto Velasco, Ernesto Lehfeld, Ernesto Gómez Gallardo, Horacio Durán, Luis Herrera, Fernando Rión, María Aurora Campos y Héctor Feria.

El Codigram, en su búsqueda de consolidar el ejercicio profesional, publicó algunos fascículos como *Cálculo de una hora de trabajo de diseño*, de Antonio Abad; *Importancia de los aranceles de servicios profesionales*, de Manuel Álvarez Fuentes, y *Diferentes formas de prestación de servicios*, de Raúl Torres Maya.

A pesar de la importancia que tuvo el Codigram, años después de su fundación perdió su impulso debido a la falta de interés de los diseñadores profesionales, bajo el argumento de que no obtenían beneficios claros de las actividades del colegio, que se concentraban en organizar algunos congresos y participar como jurado en distintos concursos. Es importante señalar que, por ley, los colegios de profesionistas se circunscriben a alguna entidad geográfica. En el caso del Codigram, la Ciudad de México. En otros estados como Jalisco, Querétaro y San Luis Potosí también se formaron colegios de profesionistas. En estos casos, su impacto ha sido diverso, sin embargo, es notable su supervivencia a lo largo del tiempo y algunos de ellos se mantienen activos.

Es necesario subrayar que el Codigram desarrolló y publicó el único código de ética profesional del diseño en México. Sin duda, con el paso del tiempo, este código debería ser actualizado, sin embargo, a la fecha es un referente.<sup>10</sup>

En este contexto, el Museo de Arte Moderno presentó en 1975 la exposición Retrospectiva y prospectiva del diseño mexicano, en la que participaron 75 diseñadores y 44 empresas. La amplia muestra de proyectos incluyó equipo quirúrgico, vehículos, electrodomésticos, mobiliario y ejemplos de diseño

---

<sup>10</sup> Ver <https://es.scribd.com/document/366934916/Codigram>, acceso en noviembre de 2019.



Figura 33. Publicaciones de Codigram.



Figura 34. Portada del catálogo de la exposición Retrospectiva y prospectiva del diseño en México, Museo de Arte Moderno, 1975.

gráfico. Con esta exposición se mostró un diseño moderno, que utilizaba materiales contemporáneos y que, en no pocas ocasiones, se alejaba de modelos tradicionales obtenidos de

las artes populares y elementos formales prehispánicos. Por otro lado, el diseño gráfico exhibió su enorme y rápido impacto, mientras que el diseño de productos ya no se centraba en el de mobiliario.

Posteriormente, en 1985, se funda QUORUM (Consejo de Diseñadores de México), que en sus inicios se concentró en reunir a las oficinas o estudios de diseño gráfico de mayor reconocimiento o desarrollo en su momento. Con el tiempo amplió su ámbito para incluir al diseño industrial. Entre las personas que conformaron esta asociación se distinguen Francisco Teuscher (Zimat Design Center), Daniel Castelao (Signi), Luis Herrera (MBLM), Eduardo Calderón (Design Associates), Rosemary Martínez, Gonzalo Tassier (Retorno Tassier), Germán Montalvo, Harte Reinking y Asociados, y el Museo Franz Mayer, que bajo la conducción de Héctor Rivero Borrell se convirtió en una institución importante en la difusión del diseño.

QUORUM se distinguió por dar a conocer (al principio tan sólo entre sus miembros) diversos datos sobre el desempeño de la profesión, como número de empleados en los distintos despachos, honorarios que pagaban y costos relacionados con el ejercicio profesional, por lo que su actividad fue muy importante en fortalecer el desempeño profesional. Si bien en sus inicios tenía un carácter de asociación “cerrada” a la que sólo podían acceder aquellos que dirigían despachos importantes, poco a poco fue abriendo sus puertas, por medio de una estructura piramidal que, en la cima, concentraba a los miembros socios, seguidos de los asociados y, por último, los llamados “amigos”, que eran personalidades relacionadas con el diseño. Además, instituyó el Premio QUORUM que se otorgaba a quienes mostraran altos estándares de calidad en su trabajo.

En 1992 lanzó la convocatoria para el Premio Anual de Diseño, que logró congregarse a diseñadores profesionales, con lo que se reunieron ejemplos de los avances de diseño gráfico e industrial en México.

Si bien a lo largo del tiempo se han formado distintas asociaciones profesionales, su impacto se materializa sobre todo en los primeros años y poco a poco, a pesar de grandes y serios esfuerzos de sus miembros, van pasando a segundo plano y se diluye su importancia. Sin duda una organización gremial consolidada, con presencia tanto dentro del ámbito del diseño como hacia la sociedad en general, sigue siendo una de las grandes tareas pendientes del diseño en México.

### **Algunos ejemplos de práctica profesional**

Es difícil resumir en pocas líneas las actividades y proyectos de empresas, oficinas de diseño e individuos que han sido pilares en la conformación del diseño moderno en México. Esta dificultad aumenta por la información, escasa y dispersa, de la que se dispone. Es inevitable omitir, injustamente, algunos nombres de personas destacadas en el campo profesional, sin embargo, a pesar de estas limitaciones, a continuación, se mencionan algunos ejemplos destacados.

En primera instancia, es importante resaltar que uno de los detonadores del diseño moderno en México fue la organización de la XIX Olimpiada en 1968. Ésta se realizó en medio de fuertes protestas estudiantiles, conocidas como Movimiento Estudiantil de 68, las cuales sembraron inquietudes y expusieron una situación política que, con el tiempo, dio lugar a cambios en lo político, de gran trascendencia.

La importancia de los Juegos Olímpicos para el diseño radica en su amplia difusión y a la organización de actividades –no sólo deportivas– que cambiaron el aspecto de la Ciudad de México. Asimismo, en todo el país se mostró la fuerza de un diseño nuevo que, por un lado, apoyaba muchas de sus manifestaciones en tradiciones y, por otro, exponía un diseño fresco, que era una expresión estética y también un vehículo para informar y comunicar aspectos diversos. Un atributo por subrayar es que una obra de esa magnitud y complejidad sólo se

podía llevar a cabo gracias a un gran trabajo de equipo, con claros lineamientos y guías de diseño. La racionalidad inherente a esta labor es una muestra de la consolidación del diseño moderno que, si bien consideraba la riqueza cultural del pasado, veía y construía un futuro diferente.

El director de la organización de los Juegos Olímpicos fue el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien ya ha sido mencionado antes por su participación como arquitecto de proyectos destacados. Para el área de diseño formó un equipo conformado, entre otros, por Eduardo Terrazas, Beatrice Trueblood, Peter Murdoch, Mathias Goeritz, Alfonso Soto Soria y Lance Wyman. El equipo mostraba una mezcla de diseñadores nacionales y extranjeros. Un punto importante es que a este equipo se unió un grupo de artesanos huicholes, provenientes de la región de Nayarit y Jalisco, cuyo trabajo se distingue por su imaginación y el uso del color.

El núcleo de este equipo de trabajo coordinó actividades desde el diseño y construcción de instalaciones deportivas (como la Alberca Olímpica y el Palacio de los Deportes), hasta la propuesta de la llamada Ruta de la Amistad (coordinada por Mathias Goeritz), que consistió en la construcción de esculturas monumentales a lo largo del anillo periférico de la Ciudad de México.

El trabajo incluyó el diseño de múltiples objetos y gráfica, desde carteles hasta el logotipo mismo de los Juegos Olímpicos, señalética urbana, uniformes, interiores, publicaciones diversas y folletos informativos; en fin, un conglomerado importante de material informativo, que debía coordinarse desde ciertas ideas centrales.

En la actualidad existe una polémica sobre quien fue la persona que diseñó el logotipo. Hay quienes afirman que fue Lance Wyman, otros sostienen que la idea original fue de Eduardo Terrazas, mientras hay quienes señalan que fue producto de una idea de Ramírez Vázquez; asimismo, otros mencionan que fue resultado del trabajo de muchos de los que participaron, en especial se menciona a Jesús Virchez. La polémica continúa.



Figura 35. Logotipo y tipografía para los Juegos Olímpicos México 68.  
Diseño de Lanz Wyman y Eduardo Terrazas.

Todo parece indicar que el logotipo fue en realidad resultado de un sólido trabajo en equipo.

Para desarrollar la cantidad de material que se requería, se contó con el apoyo de Manuel Villazón (entonces director de la escuela de diseño de la UIA) y toda la escuela de diseño de dicha universidad. Dentro de este grupo destacó la figura de Jesús Virchez, quien había sido director de esta entidad y que coordinó una amplia sección del equipo de trabajo.

El impacto de lo diseñado para los Juegos Olímpicos fue fundamental para el diseño en México. Además de la amplia difusión de todo lo que fue diseñado específicamente para la XIX Olimpiada, la sociedad en su conjunto conoció la importancia de esta actividad profesional y, como resultado, la labor de los diseñadores adquirió reconocimiento. En el ámbito empresarial surgió la conciencia del diseño de identidades corporativas, empaques y exhibidores, así como la de diseñar productos que no sólo fueran agradables visualmente, sino que fueran funcionales y adecuados a las posibilidades de la infraestructura productiva. Este impulso dio lugar al surgimiento de múltiples despachos de diseño que desarrollaron diversos proyectos. Ante la imposibilidad de nombrarlos a todos, a continuación, se mencionan algunos de los más conocidos.

Durante la década de 1970, gracias a que el número de egresados y estudiantes crecía, se originaron distintos despachos,



Figura 36. Simbología de los deportes olímpicos. Concepto: Jesús Virchez.

muchas veces formados por arquitectos y diseñadores en conjunto, que desarrollaron proyectos de importancia, entre los que destacaron: Design Center de México, DIDISA, 8008 y Dicorp, algunos de los cuales continúan con su labor a la fecha. De manera paralela, algunas industrias establecieron sus núcleos de diseño, como fue el caso de Muebles Dixy (con la



Figura 37. Automóvil Borgward, 1968.



Figura 38. Motocicleta ISLO.



participación de Gabriel Simón Sol y Javier Santacruz), Diesel Nacional, Aeropuertos y Servicios Auxiliares, Ideal Standard, Plásticos de México e Intermobel.

El trabajo encabezado por Pedro Ramírez Vázquez y el grupo de diseñadores bajo su dirección destacó por la amplitud de los campos que cubría, desde el diseño de objetos ornamentales en vidrio, mobiliario e imagen corporativa, hasta diseño de interiores y de empaques.



Figura 39. Diseños de Ramírez Vázquez y Asociados.

Es importante resaltar que muchos de estos despachos, a pesar de haber sido fundados por diseñadores industriales, destacaron en el ámbito del diseño gráfico, que era un campo que presentaba una mayor demanda de profesionales del diseño. De la misma manera, el campo del diseño de empaque fue creciendo hasta convertirse en una especialidad.

El diseño gráfico tuvo un crecimiento particularmente acelerado, por lo que abarcó tanto el diseño editorial como el de imagen



Figura 40. Diseños de Lanz Wyman.



Figura 41. Cabina telefónica, Telmex.



Figura 42. Estufa Mabe.



Figura 43. Diseños de Luis Almeida.

corporativa. Destaca la labor de Luis Almeida, Germán Montalvo, Gonzalo Tassier y Vicente Rojo (especialmente como cabeza del grupo de la Imprenta Madero) y Hugo Herrerías. Resalta la figura de Lanz Wyman, particularmente en el diseño de imagen corporativa, quien a raíz de su trabajo durante los Juegos de la XIX Olimpiada encontró en México un amplio mercado. Este diseñador desarrollaba su trabajo a través de su oficina en Nueva York, pero realizaba constantes viajes a México.

Sin duda una de las figuras más relevantes en el medio del diseño de la comunicación visual fue Hugo Herrerías Ruiz, quien fue un diseñador autodidacta, que realizó identidades corporativas y publicitarias de gran difusión. De la obra de este diseñador se pueden citar como ejemplo el diseño del personaje “Pancho



Figura 44. Diseño de Gonzalo Tassier.



Figura 45. Diseño de Francisco Teuscher, Design Center.



Figura 46. Diseño de DICORP.

Pantera” para el chocolate en polvo Choco Milk, así como las imágenes para empresas como Teléfonos de México, Autobuses Dina y Nafinsa.

Los ejemplos mostrados, más que una revisión cuidadosa de lo diseñado en ese momento, buscan tan sólo ilustrar el amplio abanico de proyectos realizados. Además, hace posible observar imágenes corporativas, diseño de mobiliario, motocicletas y automóviles, así como electrodomésticos.



Figura 47. Diseños de Hugo Herrerías.

Por otra parte, apenas se han mencionado personalidades como Josep Renau y Miguel Prieto, quienes llegaron a México hacia 1940, dentro del grupo de republicanos españoles exiliados y, con base en su experiencia en las artes gráficas, se convirtieron en maestros de muchas generaciones de diseñadores editoriales y gráficos. Así, influyeron de manera notable en el desarrollo de la tipografía. Además, su labor dentro de la Imprenta Madero fue de gran trascendencia para el desarrollo del diseño en México.

Asimismo, una figura de gran importancia fue Vicente Rojo, quien nació en Barcelona en 1932 y llegó a México en 1949. Primero como asistente de Miguel Prieto en el Instituto Nacional de Bellas Artes y después participando en el diseño de suplementos culturales como *México en la cultura* del diario *Novedades* y la *Revista de la Universidad de México*; además, llegó a ser parte importante del llamado Grupo Madero que reunía a diseñadores e intelectuales en la Imprenta Madero, encargada de la realización de libros, revistas y carteles. El trabajo de Vicente Rojo se distinguió por una constante exploración de técnicas de impresión y un cuidadoso diseño tipográfico.

En esta cronología tampoco se ha mencionado la labor pionera de Antonio Vanegas Arroyo o José Guadalupe Posada, quienes sembraron no sólo una fuerte tradición artística, sino una conciencia política notable.

Otras personas, como William Spratling, fortalecieron el desarrollo de artesanías con plata en la ciudad de Taxco. En este sentido, su trabajo no se limitó al diseño de piezas, sino que contribuyó de manera entusiasta en la formación de escuelas y talleres en los que, a la fecha, se continúan formando artesanos.

En el campo del diseño textil se han dado figuras como Pedro Preux, quien además de formar trabajadores y diseñadores, con su obra impulsó tanto el diseño textil utilitario como sus manifestaciones artísticas.

Por otro lado, es necesario mencionar algunos ejemplos de diseño surgidos dentro de la esfera de la artesanía o el arte popular.

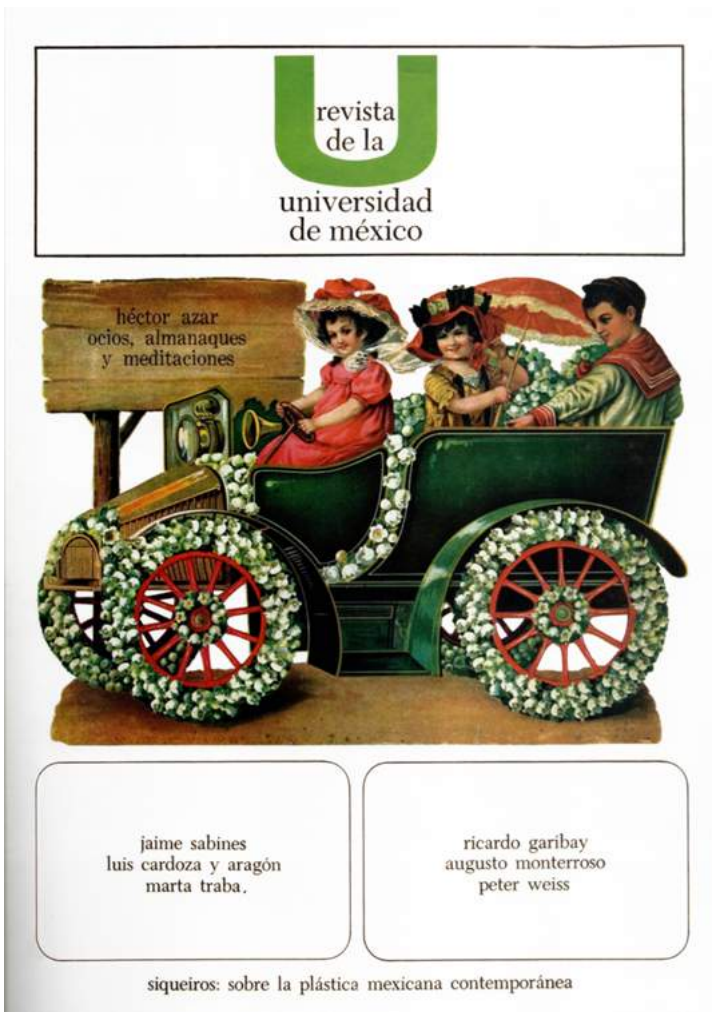


Figura 48. Portada de la Revista Universidad de México.

Diseño: Vicente Rojo.

Ejemplo de esto es la llamada “silla Acapulco” que, en fechas recientes, ha recibido atención al identificar en este objeto algunos de los principios del diseño moderno, sobre todo en lo que se refiere a la optimización de materiales y métodos productivos.



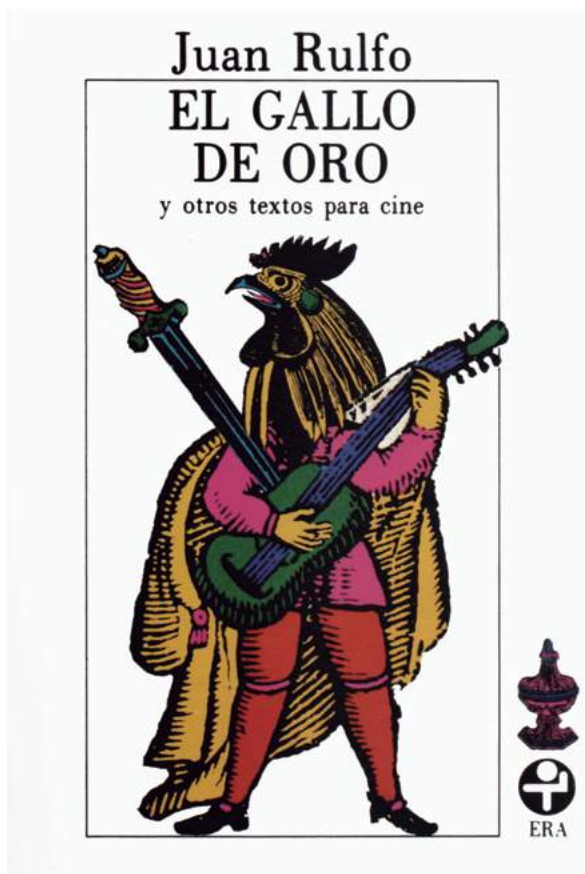


Figura 49. Portada libro *El Gallo de oro*. Ediciones ERA.

Diseño: Vicente Rojo.

Ahora bien, es imposible mencionar a todas y todos los personajes que han colaborado desde diversos ámbitos en la conformación del diseño moderno mexicano, por lo que tan sólo se mostraron y mencionaron algunos de los más destacados.

Es importante resaltar que, hasta la década de 1980, en México se observaba una política de sustitución de importaciones y protección de la industria nacional, que protegía el crecimiento

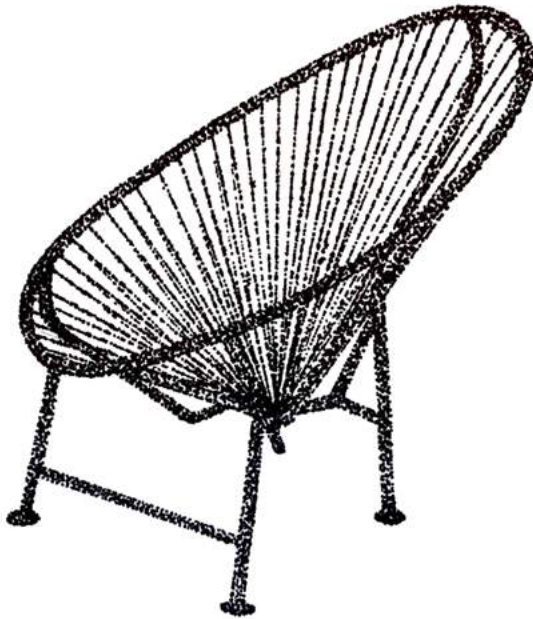


Figura 50. Silla Acapulco, diseñador desconocido.

de la industria nacional. Este periodo, en palabras de Eduardo Ramos: “[...] se significó por el importante impulso que el gobierno de aquel entonces dio a la industria manufacturera, a partir de las políticas de protección para el desarrollo; entre las que más destacan se encuentran el cierre de las fronteras a productos del extranjero, así como el alza en los aranceles para los artículos que podían significar una competencia directa para las manufacturas en México” (Ramos 2015, 75).

Gracias a esta política se formaron y crecieron diversas industrias que, como se muestra en algunos de los ejemplos líneas arriba, cubrían un amplio rango de productos. Sin embargo, a largo plazo, produjo disminución de la productividad, baja calidad en algunos productos y, sobre todo, un mercado cautivo que podía adquirir sólo un tipo de productos, lo que también ocasionó un cierto retraso en la adopción de nuevas tecnologías.

Si bien en algunos casos estos productos eran diseñados en el país, las empresas no veían la necesidad de establecer estrategias de innovación, pues el mercado tenía que adquirir lo que se le ofrecía. Asimismo, en el lado negativo, esta política provocó la presencia de importaciones ilegales o contrabando, lo que alimentó la corrupción y el desvío de recursos financieros.

En la década de 1980 el país enfrentó severos problemas económicos: alta deuda externa, hiperinflación y baja productividad, entre otros. Para resolver este círculo vicioso, y ante la fuerte presión de organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), México se vio obligado a abrir sus fronteras a la importación de todo tipo de productos, primero por la adopción de orientaciones del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT, por sus siglas en inglés) y eventualmente con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC), firmado en octubre de 1988. Con estos actos, se deja atrás la política de sustitución de importaciones y se enfrenta la globalización en tanto que orientación general de la economía.

Ante una banca prácticamente atada y en severos problemas para otorgar créditos a las empresas y la avalancha de productos importados, la industria nacional enfrentó una crisis que obligó al cierre de muchas empresas. En ese momento resultó evidente que la industria nacional no era competitiva en términos de comercio internacional, pues si bien se argumentó que el país podía convertirse en exportador, la realidad es que ni en el aspecto tecnológico, de costos o de diseño, la industria nacional podía enfrentar la competencia de grandes multinacionales. Por lo tanto, la entrada a los procesos de globalización fue sumamente complicada. Para la ciudadanía el efecto de esta situación fue evidente:

Para muchas personas [...] parte de la fantasía de la modernidad se logró materializar en ese momento, pero para otras el sueño llegó por lo menos veinte o treinta años después, ya que aspirar a una vivienda digna, acceso a la educación,

salud, nutrición y en general a los derechos básicos que todo ser humano debe, o debería tener, no llegaron en su momento, incluso para otros grupos sociales hoy en día, más de cincuenta años después, no ha llegado esa oportunidad que prometía el sueño moderno (Ramos 2015, 80).

Aunque es indudable que los principios del diseño moderno encontraron en México un campo fértil para ser adecuados a necesidades particulares, debido a condiciones de dependencia económica y tecnológica el avance se vio truncado en cierta medida. Los objetivos de un cierto progreso basado en la modernidad no se han alcanzado y es con un alto grado de preocupación que hoy somos testigos de grandes brechas de toda índole dentro de la sociedad.

Por otro lado, es importante mencionar que la crisis económica referida brevemente coincide con otra de carácter global y que significa un cambio, no sólo de paradigma, sino, en palabras de Eric Hobsbawm, de época, pues anuncia una nueva manera de entender la civilización. Dentro de este contexto se cuestionan los principios del diseño moderno y se buscan nuevas direcciones para enfrentar los problemas que hoy son evidentes: cambio climático, desigualdad y tecnologías digitales, entre muchos otros.

El diseño se debate entre mantener orientaciones que durante el diseño moderno fueron fundamentales y, sin duda, ofrecieron respuestas que aún en la actualidad se consideran ejemplares. Muestra de esto son los diez principios del buen diseño enunciados por Dieter Rams y que, en cierta medida, han servido para orientar el diseño de productos contemporáneos como los de la empresa Apple. Por otro lado, la disciplina busca principios para guiar el diseño ante problemas nuevos, que sólo podrán enfrentarse desde nuevos marcos de pensamiento.

Hasta aquí esta breve cronología sobre el surgimiento del diseño moderno en México. Su alcance se limita hasta la década de 1980. A partir de ese momento, en el país se dieron cambios

profundos que, en cierta medida, son reflejo de los grandes cambios que el planeta enfrenta en su conjunto.

El diseño, en tanto que disciplina, ha buscado reaccionar a estos cambios que presentan múltiples facetas: irrupción de las tecnologías digitales, aceleración de la globalización, búsqueda de innovación como herramienta competitiva, aceleración de las políticas económicas del neoliberalismo, agravamiento de la problemática ambiental... Es en la década de 1980 cuando estas manifestaciones son visibles y desde entonces se han magnificado algunas de ellas y otras se han impuesto como rectoras de la vida cotidiana. Surgen así tesis y discursos dentro del diseño que buscan orientar su actuar dentro de este complejo marco. Un aspecto es claro: el diseño moderno y sus principios están en severa crisis.

En México, los diseñadores han buscado opciones diversas con resultados variados. En ocasiones se ha indagado en el ámbito de la comercialización de productos importados y otras en iniciativas de emprendimiento. La exploración de la identidad nacional que animó los debates en el México posrevolucionario hoy se analiza desde ópticas distintas, debatiéndose entre aspiraciones globales y contextos locales. La pesquisa de estas nuevas rutas deberá emprenderse con amplitud de criterio, pero no se podrá avanzar si se da la espalda al estudio y análisis del diseño moderno, que en su momento se veía como un punto de llegada y hoy es el punto de partida para buscar nuevas orientaciones.

Un ejercicio interesante es hacer un análisis con base en una matriz propuesta por Gui Bonsiepe al analizar las posibilidades de desarrollo del diseño industrial en Latinoamérica. Este autor propone ciertas etapas en el desarrollo evolutivo del diseño: la primera es la de *protodiseño*, que se refiere a la fase previa al surgimiento de la profesión; la segunda es la *embriónica o de gestación*, que es cuando se dan los primeros ejemplos de diseño en la sociedad; la tercera corresponde al *periodo de surgimiento*, cuando se establecen escuelas a nivel superior que ofrecen carreras en diseño, seguida de la *fase de redes o incipiente consolidación*,

cuando además ya se da un reconocimiento social, empresarial y político a la disciplina. Por último, está la *fase de soberanía*, cuando el diseño cuenta con un cuerpo de conocimiento sólido, reconocimiento en distintas esferas y su impacto es notorio.

Por otro lado, Bonsiepe complementa la matriz con indicadores como gestión, profesionalización, educación, investigación y generación de discursos propios del diseño.

El sentido y utilidad de esta matriz es que permite establecer la etapa en la que una sociedad se encuentra con respecto a los indicadores mencionados. Esto significa que algún país, en un momento dado, puede encontrarse en una etapa de protodiseño con respecto a un indicador, pero en la etapa de consolidación con respecto a otro.

A continuación, se muestra la matriz como fue propuesta originalmente por dicho autor.

Si bien la matriz propuesta por Bonsiepe se refiere específicamente al diseño industrial, es fácil establecerla como punto de partida para analizar, por ejemplo, el diseño gráfico, el de indumentaria o incluso el digital. La descripción de cada uno de los elementos de la matriz es sumamente interesante y ayuda a ubicar dentro de ciertos criterios el nivel de desarrollo de la disciplina.

Es importante resaltar que esta matriz fue propuesta en 1990, por lo que a la fecha podemos modificar o incluir aspectos que, debido a cambios como la tecnología y la globalización, han impactado al diseño. Algunos de ellos ya han sido mencionados en el presente texto.

Asimismo, es interesante hacer el ejercicio de ubicar el actual estado de la cuestión a cada uno de los elementos de la matriz. El resultado será, sin duda, una extraña mezcla de factores que permitirán ubicar al diseño –a pesar de tantos años– en lo que Bonsiepe denomina “fase embriónica”, mientras que respecto a otros factores se puede considerar que el diseño en México ha alcanzado un nivel de “fase de redes”. Realizar este ejercicio da una idea del estado en que se encuentra el diseño,

|   | Gestión del diseño. Categorías de productos abiertas a la intervención del diseño  |  |  |   |   |   |
|---|--|--|--|---|---|---|
|   | Profesionalización   | Políticas públicas de diseño. Promoción del diseño   | Educación en diseño  | Investigación en diseño   | Discursos del diseño  |   |
| <b>Fase de protodiseño</b>                                    | Ninguna  | Ninguna  | La competencia del diseño se transmite en las escuelas de artes y oficios  | Ninguna   | Ninguna   |   |
| <b>Fase embrionaria</b><br>Periodo de gestación               | Artista-diseñador autodidacta. Externo a la industria. Diseño entendido como una misión cultural   | Conferencias ofrecidas por especialistas que generalmente vienen de países desarrollados   | Talleres experimentales basados en cursos de diseño con programas de estructuras endebles. La primera generación de profesores son artistas, arquitectos o ingenieros  | No existe   | Artículos en diseño como un fenómeno cultural aparecen en revistas de arte  |   |
| <b>Fase de surgimiento</b><br>Institucionalización incipiente | Búsqueda de identidad y definición de servicios que son característicos del diseño industrial  | Se crean centros de diseño. Grupos de diseñadores se incorporan en áreas del gobierno. Concursos "simbólicos" (sin remuneración económica) | Se generan cursos como extensión a arquitectura o ingeniería, o como cursos completos de 4-5 años de duración. Profesorado: diseñadores con experiencia profesional, muchas veces con formación en el extranjero | Investigación en disciplinas relacionadas con el diseño industrial como ergonomía, principalmente orientada a la recolección de datos antropométricos | En revistas de arquitectura, o diseño de interiores, se crean secciones de diseño industrial. Para el público en general, el diseño se asocia con decoración. |   |
| <b>Fase de redes</b><br>Expansión e incipiente consolidación  | Equipos de diseño residentes al interior de las empresas   | Exhibiciones temáticas. Servicios de documentación especializada. Concursos con premios económicos   | Cursos de especialización, por ejemplo: diseño de transporte, diseño de maquinaria. Los programas de estudio reciben un fuerte impulso teórico   | Estudios en biológica, metodología, etcétera  | Revistas especializadas en diseño industrial y gráfico  |   |
| <b>Fase de soberanía</b>                                      | Equipos interdisciplinarios en empresas y consultoras. En las empresas el diseño llega a nivel de vicepresidencia. Generación de estrategias de diseño | El diseño industrial está presente en las ramas más importantes de la industria  | Congresos internacionales. Reuben atención de los medios. Concursos internacionales de diseño  | Programas de estudio diferenciados con infraestructura adecuada. Cursos consolidados con adecuado contenido científico                                | Diseño como objeto de estudio científico. Investigación realizada en equipos interdisciplinarios  | Libros especializados con contenidos sobre práctica, teoría, historia y métodos |

ya sea industrial o de cualquiera de las distintas especialidades profesionales. En cualquier caso, el resultado es una imagen diversa –tal vez inesperada– en la que en algunos de los campos de la matriz alcanzan un alto nivel de desarrollo y otros, por el contrario, parecen permanecer en niveles básicos.

Esta situación es resultado de nuestro proceso histórico, conformado no por una evolución vertical, sino por la confluencia de múltiples visiones surgidas en diversos países y gracias al singular talento de algunos de sus protagonistas, sobre las que las propias características del país imprimen un sello particular. Revisar las principales corrientes que confluyen en este proceso es el primer paso para re-conocer y así analizar los factores que han dado origen a nuestra actual situación.



## Reflexiones finales

*Dijo Alicia: ¿Podrías decirme, por favor,  
qué camino debo tomar para salir de aquí?  
Eso depende en gran parte del sitio al que quieras llegar  
respondió el Gato de Cheshire.  
Lewis Carroll*

El concepto de *diseño moderno* ha sido determinante en definir la orientación del crecimiento urbano y de los distintos productos que, además de solucionar diversas necesidades, contribuyen a conformar la cultura. El concepto de *modernidad*, si bien tiene facetas filosóficas, políticas y económicas, se materializa en lo diseñado. A lo largo del texto se ha mostrado cómo este concepto que tiene sus raíces en los países industrializados, al ser adoptado en México desarrolló características particulares, definidas por la tensión entre visiones al interior y las influencias externas.

Esta tensión persiste en la actualidad, cuando la globalización presenta, por un lado, un centro gravitacional de gran fuerza y, por otro, permanece la presencia de la riqueza cultural de tradiciones y habilidades artesanales que son de gran valor, aunado a la particular situación geográfica, política y económica del país. El resultado es un diseño que continúa en la búsqueda de aquellos elementos que le permitan ver con nuevos ojos la problemática que está presente, aunada al cambio vertiginoso que en

todos los órdenes se presenta en el mundo entero, de frente a un cambio de época.

Es difícil establecer el grado en que los ideales del diseño moderno y la Bauhaus influyeron en este proceso evolutivo. Es claro que la presencia de Meyer en México fue importante, también lo es que la referencias, lecturas y conferencias sobre la escuela alemana tuvieron un gran impacto en la conformación de la noción de diseño moderno en México. También es necesario señalar que la idea “Bauhaus” se ha tomado como única, sin considerar que en realidad el inicio en Weimar estableció un modelo pedagógico y de ideales que fue modificado en Dessau y posteriormente por Meyer, por lo que aún es necesario establecer con claridad a cuál de estos momentos de la Bauhaus se refieren las personas que siguieron esas ideas.

México representa un caso interesante, pues la época en que se dieron los inicios del diseño moderno coincide con la de la posrevolución, en la que el país está en formación y en la búsqueda de caminos para definir su identidad –tanto en lo cultural como en lo político y lo ideológico–, sin desprenderse de sus raíces. Este complejo encuentro de situaciones y posturas requiere de un análisis más detallado y del conocimiento de los actores que intervinieron. Es ésta una labor que apenas se inicia y que promete una rica fuente para la investigación.

Las posturas presentadas ofrecen aspectos que deben ser analizados críticamente y no adoptados de manera irracional. El camino hacia el desarrollo de una visión pertinente al país, fuera de la adopción de preceptos que bajo la apariencia de universalidad se presentan, debe ser el siguiente paso por dar. Para desarrollar un enfoque distinto es fundamental analizar los principales factores que han dado lugar a la actual situación. En este sentido, la revisión de las posturas de algunos de los principales actores en la conformación del concepto de *diseño moderno* es fundamental, para así tener bases para aceptar, rechazar y, eventualmente, adoptar una postura crítica.

Una guía que puede ayudar a enfrentar esta tarea la encontramos en las ideas de Luis Villoro, quien nos recuerda que, en primera instancia, es necesario distinguir entre lo auténtico de una cultura y lo peculiar. En ocasiones ser auténtico implica dejar atrás aquellos rasgos que son particulares. En segundo lugar, es importante distinguir entre cultura nacional y cultura única; usualmente se habla de *lo mexicano* sin recordar las múltiples expresiones que conforman este concepto, especialmente en la actualidad, cuando finalmente hay una apertura hacia la diversidad y se reconoce cómo ésta puede ser una fortaleza. En tercer lugar, Villoro nos recuerda la importancia de distinguir entre una cultura o identidad auspiciada por el Estado y la que surge de las necesidades auténticas. La mención de estos tres lineamientos es útil para iniciar un análisis detallado sobre estas cuestiones. Las distintas brechas entre quienes pueden aspirar a una mejor calidad de vida y quienes se debaten por subsistir conforman el más grande reto que enfrenta no sólo México, sino todos los países latinoamericanos.

Además, persiste el debate sobre cómo alcanzar mejores estándares de vida, al tiempo que se preserva su rica herencia cultural. La modernidad está por alcanzarse, pero, sobre todo, está por definir su sentido y pertinencia.

Aún no hemos decidido si el precio que hay que pagar para alcanzar ese progreso –esa modernidad– implica el abandono de algunos rasgos de nuestra cultura y en qué medida adoptar otros como propios. Si es éste el caso, entonces podemos hablar de alcanzar un cierto progreso, pero uno enajenado, pues éste será otro país ajeno a sí mismo. Es claro que la situación no es disyuntiva en el sentido de tener que tomar un lado radical ante lo propio y lo extraño. En palabras de García Canclini, el resultado será una cultura híbrida.

El camino por seguir depende de nosotros mismos, de nuestra capacidad para reconocer y enfrentar los retos que se nos presentan y de referirlos a nuestras propias –auténticas– necesidades, sin

dejar de ver el gran contexto global del que formamos parte, pues nuestra identidad se define, en buena medida, frente al otro.

Otro aspecto por recordar es que *la identidad* no es un concepto estático. Ésta se construye día tras día y, por tanto, implica una dosis de ruptura con el pasado. Además, se construye, particularmente en diseño, de cara al futuro. El concepto mismo puede ser cuestionado desde las propuestas de François Jullien, quien formula que se deben abandonar los aspectos superficiales de formas o colores, para adentrarse en el mundo de los valores, pues eventualmente son éstos los que las formas deben significar.

El movimiento moderno se construyó con base en un proceso de reflexión y acción que aceptaba la ruptura con el pasado y buscaba la identidad en el futuro. En este sentido también se rechazó –en muchos casos– el oportunismo de modas superfluas y se acentuó la búsqueda de soluciones acordes a las necesidades del momento, la tecnología emergente y las aspiraciones detectadas. Más aún, es en estos factores donde podemos encontrar las raíces que llevaron a pensar en algo más allá del modernismo, pues este movimiento se encasilló en el ejercicio de un estilo formal y dejó de lado la constante reflexión sobre necesidades, tecnología y aspiraciones. Theodor Adorno argumenta que, incluso el funcionalismo, derivó en tan sólo un estilo formal.

Las necesidades actuales, la tecnología disponible y la aspiración a una vida digna y sostenible son factores que demandan una constante reflexión para encontrar aquellos elementos que definirán al diseño y por tanto nuestra manera de vivir. En la búsqueda de lo auténtico en ellos también se definirá nuestra identidad. La historia nos señala cómo las obras más significativas son resultado de un esfuerzo de integración y no de la superficial búsqueda de elementos formales peculiares o de ideas pretendidamente “creativas”. Éstos sólo tienen sentido cuando se les refiere a su posible respuesta a los factores mencionados.

El diseño es una disciplina que tiene una gran responsabilidad ante esta situación, sin embargo, para que alcance un grado

de madurez tal que le permita enfrentarla, es necesario impulsar su consolidación. En este sentido, existen ciertos aspectos que se pueden subrayar.

- El diseño como agente cultural

Los diseñadores deben reconocer que su actividad, además de enfrentar múltiples facetas como las de resolver problemáticas y de que sus soluciones contemplan aspectos económicos y tecnológicos, son también agentes culturales, esto es: modifican nuestra manera de ver el mundo, de relacionarnos con nuestro medio ambiente y con otros seres humanos. El diseño, al estar situado entre el arte, la ciencia, la tecnología y el mundo de los negocios, y sobre todo entre una utopía y una realidad, adquiere una dimensión particular para significar el esfuerzo de síntesis de todos estos factores. Este esfuerzo, al materializarse influye y modifica nuestro entorno. La dimensión del diseño como agente no puede ser soslayada, por el contrario, deberá ser enfatizada pues a partir de este punto de partida se comprende su importancia y su relación con otras disciplinas que –al igual que el diseño– buscan una relación más adecuada con el entorno.

- El desempeño profesional

El aspecto nodal es lo que los diseñadores proponen a la sociedad. En la actualidad se abren espacios novedosos como el diseño de servicios o el de estrategias empresariales, que los diseñadores exploran como nuevas opciones a la tradicional configuración de formas. La diversidad de estos resultados nos presenta un abanico amplio y rico en opciones, sin duda interesante, pero, por otro lado, se ofrece a la sociedad un mensaje confuso, pues ahora no resulta claro qué hace un diseñador. ¿Es un estratega? ¿Un configurador de formas para satisfacer necesidades? ¿Cuáles son los métodos que lo identifican? ¿Cuáles sus fortalezas? Ante éstas y muchas otras preguntas, es importante reflexionar desde la práctica profesional sobre este mensaje que debe retroalimentar al

ámbito académico y explorar medios y contenidos que permitan a la sociedad entender y utilizar el potencial del diseño en sus distintas facetas. Por tanto, la práctica profesional debería contemplar dentro de sus alcances, el fortalecimiento de la vida gremial, en búsqueda de puntos en común.

- El trabajo gremial

A lo largo del desarrollo del diseño en México se han formado múltiples organizaciones que han buscado la consolidación gremial de los diseñadores. Por diversas razones, estas organizaciones no han alcanzado este objetivo. Sin embargo, es ésta una actividad que debe ser tomada en cuenta dentro de los retos que se nos presentan. Las universidades son el centro gravitacional del diseño. Fuera de ellas la mayoría de los profesionistas se encuentran inmersos en el trabajo cotidiano y dedican poco tiempo a actividades gremiales. Tal parece que, por un lado, las universidades son demasiado academicistas y, por el otro, los profesionales han abandonado la reflexión y la crítica en comunidad. Por ello, se requiere de actividades que fomenten la reflexión y el análisis sobre los posibles caminos del diseño; reuniones que no se centren tan sólo en mostrar proyectos realizados y logros alcanzados por parte de profesionistas y universidades... Se necesitan espacios que fomenten el contacto y el conocimiento de la actividad de los egresados. Dada la importancia que tienen las universidades, es necesario que desde ellas se genere una estrategia conjunta que fomente como parte de la formación profesional el fortalecimiento de la vida gremial. Es decir, el futuro se diseña en conjunto, es un proceso de co-creación. En este sentido, el desempeño gremial ayudará al reconocimiento de la disciplina, su importancia y necesidades, y también permitirá marcar el rumbo a seguir. Sólo así podrá surgir una voz unificada que impulse el reconocimiento del diseño en todos los ámbitos para que los distintos sectores de la sociedad lo reconozcan como un agente de gran importancia para alcanzar sus objetivos.

- El ámbito académico

Como se mencionó líneas arriba, el ámbito académico continúa siendo el referente del diseño en nuestros países. Es el eje desde el que se promueven nuevas posturas a partir de visiones paradigmáticas que no siempre son evaluadas en cuanto a su pertinencia en nuestro medio. Los países no desarrollados son, por definición, dependientes de los avances que se generan en las naciones económicamente más fuertes, tanto en lo tecnológico como en lo cultural –y es probablemente la dependencia cultural la más arraigada, la más difícil de enfrentar–. Por tanto, es necesario reforzar la crítica que permita evaluar y adecuar las propuestas que se generan en los países desarrollados, así como generar posturas propias, acordes a nuestras necesidades reales y posibilidades, para aspirar a un diálogo productivo entre lo endógeno y lo exógeno. Es en este sentido que el ámbito académico tiene una gran responsabilidad. Para enfrentar esta tarea, es necesario distinguir los componentes que conforman este ámbito y así establecer algunas guías iniciales. El primer elemento por mencionar se refiere al profesorado, pues salvo algunas notables excepciones, carece de una preparación pedagógica adecuada. La preparación de los profesores en cuanto a técnicas pedagógicas es limitada, por tanto, la aspiración para alcanzar objetivos como desarrollar la creatividad o despertar la conciencia social crítica se ve limitada a la reproducción de modelos de enseñanza. Algunas universidades hacen un esfuerzo por capacitar a los profesores en un cierto modelo pedagógico general lo que, sin duda, es un avance, pero no es suficiente pues dichos modelos son generales y su aplicación, si bien pertinente a ciertas asignaturas, no siempre lo es a los cursos de proyectos, columna vertebral de cualquier escuela de diseño. Además, particularmente en las asignaturas de proyectos persiste el modelo en el que el alumno presenta sus ideas y el profesor, desde un cierto marco de referencia que no siempre se ha explicitado, ofrece críticas y apunta a ciertas soluciones. Por los comentarios recibidos

de estudiantes en las evaluaciones de acreditación, los alumnos perciben que el resultado depende de “lo que al profesor le guste”. Por tanto, es necesario que los maestros expliciten sus marcos de referencia y que permitan –incluso estimulen– la crítica de los alumnos a estos marcos.

También es notoria la separación entre teoría y práctica. En muy contadas ocasiones los profesores ofrecen bibliografía en los cursos de proyecto más allá de orientaciones metodológicas, lo que evidentemente lleva a que los alumnos perciben que diseñar es una acción “práctica”, que no requiere de reflexión teórica. A esta situación hay que añadir la visión que los alumnos tienen de la profesión antes de ingresar a la universidad. En muchas ocasiones esta visión se centra en que para diseñar hay que ser hábil en el dibujo y hacer cosas “bonitas” o de moda. Las universidades deben reforzar la difusión que se hace en los cursos preuniversitarios sobre la disciplina, sus objetivos, estado de desarrollo y habilidades necesarias para el desarrollo profesional.

El tercer factor dentro del ámbito académico se refiere a la investigación y la difusión de los esfuerzos que en este sentido empiezan a descollar. El desarrollo aún incipiente de la investigación deberá reforzar desde un inicio la crítica de los cursos emergentes en los países desarrollados. No es extraño encontrar que algunos investigadores hacen eco de discursos novedosos, pero sin hacer una crítica previa de su pertinencia en el contexto nacional. Así, un aspecto central de la investigación debería llevar al conocimiento de lo propio. En este sentido, es necesario reconocer que se están dando algunos pasos en este sentido, al empezar a surgir el estudio de la historia de lo diseñado en nuestros países, que más allá de recoger modelos o proyectos destacados debe establecer las bases para el análisis de los factores que dan lugar a nuestro estado de desarrollo. Una faceta aún no superada es que la investigación se encuentra en el círculo vicioso de la división entre teoría y práctica. Tal parece que la investigación, en muchas ocasiones, es “teórica”



y tiene poca relación con la práctica. Al respecto, se pueden mencionar distintos aspectos que causan inquietud como la relación de las investigaciones con la docencia o con las grandes problemáticas nacionales como salud, educación o pobreza, por mencionar algunos aspectos. Por otro lado, la investigación recibe apoyo tan sólo en algunos centros educativos, mientras que en otros es apenas una actividad marginal.

La investigación en el campo del diseño es relativamente nueva y por lo tanto está en una fase primaria de desarrollo. Conforme aumente el número de egresados de cursos de doctorado y los actuales esfuerzos muestren sus resultados se podrán analizar sus resultados. Respecto a lo anterior, es necesario propiciar el crecimiento de posgrados en el campo del diseño –si bien hay un cierto aumento de este tipo de cursos en distintas universidades y sus enfoques son muy diversos–. Se pueden observar maestrías que tienen por objetivo profundizar en conocimientos propios del campo del diseño, mientras que otras exploran la relación con otros campos profesionales y se acercan a estudios de índole administrativa o ingenieril. Algunas más se acercan a modalidades de ejercicio profesional emergentes como es el caso de las tecnologías digitales. Los resultados de estas maestrías son diversos. Algunas adolecen de falta de claridad en sus enfoques, pues hay confusión entre la formación para la investigación o la orientación profesionalizante, sin embargo, por regla general, los egresados de estos cursos están mejor formados para enfrentar el desempeño profesional. Esto plantea cuestiones interesantes, pues a este nivel de formación se han detectado nichos específicos en el campo laboral y por lo tanto pueden centrarse los cursos hacia objetivos bien definidos; asimismo, pueden descubrirse deficiencias a nivel licenciatura, las cuales se cubren en los posgrados.

Por último, están los cursos de doctorado. Debido a que aún son pocas las universidades que ofrecen estos cursos que se enfocan a la formación de investigadores, por lo general los egresados

se enfocan hacia el trabajo académico. Como ya se mencionó líneas arriba, la investigación arroja resultados diversos y es un campo en formación, que todavía debe consolidarse para poder ser analizado.

- Difusión y crítica

Otro elemento es la falta de medios de difusión y divulgación que fomenten el conocimiento, crítica y discusión de lo diseñado. A lo largo del tiempo se han realizado esfuerzos por publicar revistas que cumplan esta función, pero por distintos motivos han sido de poca duración y bajo impacto. El diseño continúa siendo una sección dentro de las revistas de arquitectura, por lo que los ejemplos que se difunden y muestran se circunscriben al ámbito del mobiliario o de los llamados “artículos de decoración”. Por otro lado, algunas universidades hacen esfuerzos serios por publicar revistas de calidad orientadas a la difusión de investigaciones, al igual que se publican diversos libros que cubren un amplio abanico de temas. Sin embargo, la difusión y el consumo de estos textos es aún limitado. Por señalar un ejemplo: en los cursos de posgrado se leen los últimos artículos de los *journals* internacionales, pero se desconocen las publicaciones locales más recientes. En este sentido queda mucho por hacer. El resultado de esta falta de difusión es que el diseño no llega a ser conocido entre las empresas e industrias en otros campos. Este aspecto es de particular relevancia pues el discurso sobre la innovación hoy adquiere gran importancia y si entre las empresas no hay conocimiento sobre el potencial del diseño para alcanzar este objetivo será difícil que se incorpore al esfuerzo cotidiano empresarial.

- Estrategia y gestión

De nueva cuenta el discurso sobre el potencial del diseño para formular estrategias empresariales adquiere relevancia al interior de la esfera del diseño, sin embargo, son contadas las empresas

que incluyen a diseñadores en los niveles de dirección y de decisión. Existen algunas compañías que son resultado del esfuerzo emprendedor de diseñadores en las que se puede observar la puesta en práctica de estos enfoques, pero continúan siendo ejemplos aislados. Para acceder a los niveles de dirección, muchos diseñadores han optado por estudiar cursos de posgrado en las áreas de administración y mercadotecnia, lo que es encomiable en cuanto a la diversificación profesional y a las posibilidades de desempeño interdisciplinario, pero también es muestra de que la formación central de los diseñadores en esta área de desempeño es deficiente.

- Políticas públicas

En este aspecto aún falta mucho por hacer debido a la convergencia de los puntos antes mencionado: difusión, niveles directivos en las empresas, formación de profesionistas, campo consolidado de investigación y se pueden añadir otros, en especial la vida gremial –si no existe un gremio fuerte que se convierta en portavoz de la profesión y su importancia, será difícil que los gobiernos a los distintos niveles reconozcan en el diseño un vehículo para promover una mejor calidad de vida y para colaborar en la solución de distintos problemas–. Se han hecho esfuerzos por algunos grupos profesionales, pero los cambios en políticas no les han dado continuidad, por lo que hay épocas cuando parece que los diseñadores colaboran con el desarrollo general y otras en las que aparentan desaparecer y ubicarse como profesionistas que tan sólo apoyan a la iniciativa privada. Si bien es justo reconocer que este aspecto ha sido tratado con éxito en pocos países, también lo es que aún falta consolidar el mensaje que el gremio quiere transmitir a la sociedad en general y en especial a los gobiernos, tanto a nivel local como federal.

Al hablar de políticas públicas se puede observar cómo todos los factores mencionados deben relacionarse entre sí. Es la sinergia entre ellos lo que puede dar una idea del desarrollo del

diseño en su conjunto, pues si no hay un gremio consolidado, entonces es deficiente la retroalimentación a los centros de formación profesional, por lo que la investigación no puede dirigirse a puntos específicos y así sucesivamente. El desarrollo de una profesión, en el ideal, debería ser armónico y la situación de dependencia en que nos encontramos genera deformaciones en todos estos aspectos. Lo anterior invita a la reflexión. Puede incluso ayudar a establecer rutas futuras, a definir orientaciones y, por supuesto, a estimular el debate. Es así como adquiere sentido el estudio de la historia.

## Bibliografía

- Codigram*. s/f. Acceso en noviembre de 2019. <https://es.scribd.com/document/366934916/CODIGRAM>.
- El objeto cotidiano en México. Catálogo de la exposición*. 1969. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Josef Albers in Mexico, Exhibition Catalog*. 2018. Nueva York: Guggenheim Museum.
- Retrospectiva y prospectiva del diseño en México. Catálogo de la exposición*. 1975. México: Museo de Arte Moderno.
- ABOITES, Luis. 2004. "El último tramo. 1929-2000". En *Nueva historia mínima de México*, editado por Pablo Escalante, 262-302. México: Colegio de México.
- ALADI. 1980. Acta constitutiva. Bogotá.
- ALDARRIAGA, Alberto. 1994. *Arquitectura fin de siglo. Un manifiesto de ausencia*. Bogotá: Universidad Nacional.
- ALFARO, Martha. 2010. "Jorge Unna Gerson, pionero del diseño industrial en México". Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

- AYALA, Enrique, ed. 2013. *Segunda modernidad urbano-arquitectónica, construcción teórica y caracterización del periodo*. México: UAM.
- BEST, Adolfo. 2002. *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Ediciones La Rana.
- BERGNER, Lena. 1939. "Algunas ideas sobre tejidos". *Arquitectura y Decoración*, n.º 16: 77-79.
- BENLLIURE, José Luis. 1983. *La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México*. México: INBA.
- DURÁN, Horacio. 1990. "Diseño industrial 1969. El inicio". *Cuadernos de Arquitectura. Facultad de Arquitectura*, n.º 4/5: 95-98.
- FUENTES, Elizabeth. 1995. "La liga de escritores y artistas revolucionarios: una producción artística comprometida". Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.
- GAMIO, Manuel. 1916. *Forjando Patria*. México: Porrúa.
- GARCÍA, Dulce. 2012. "Ernesto Gómez Gallardo (1917-2012). Pionero del diseño industrial en México". *El trazo semanal*. CYAD, mayo. <http://eltrazosemanal.blogspot.com/2012/06/ernesto-gomez-gallardo-1917-2012.html?m=0>.
- GARCÍA, Francisco. 2017. "Entrevista con Horacio Durán". *La Jornada Semanal*, 18 de noviembre.
- GÓMEZ, Tania. 2018. "El diseño en la modernidad mexicana". Tesis de Maestría. Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GONZÁLEZ LOBO, Carlos. 1982. *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*. No. 22-23. México: INBA.
- GUTIÉRREZ, Martín et al. 1992. *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*. México: UAM.
- KAUFMANN, Edgar. 1950. *Prize designs for modern furniture*. Nueva York: MoMA.
- LEDESMA, José. 1985. *Trayectoria histórico-ideológica de la Universidad Iberoamericana*. México: UIA.
- LEINDENBERGER, Georg. 2014. "Aquí todo es Vulkanisch. El arquitecto Hannes Meyer en México, 1938 a 1949". En *México a la luz de*

- sus revoluciones*, editado por Laura Rojas, 499-540. México: El Colegio de México.
- LLINAS, Edgar. 1979. *Revolución, educación y mexicanidad*. México: UNAM.
- LÓPEZ RANGEL, Rafael. 1977. *Contribución a la visión crítica de la arquitectura*. Puebla: BUAP.
- MALDONADO, Tomás. 1977. *Vanguardia y Racionalidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MALLET, Ana. 2014. *El diseño de van Beuren. La Bauhaus y el México moderno*. México: Arquine.
- MARQUEZ SORIANO, Jesús. 2019. “La unión de arquitectos socialistas y su proyecto de ciudad obrera”. *Academia XXII* 10, n.º 20: 152-170.
- MASEDA, Pilar. 2001. “La escuela de diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes”. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEYER, Hannes. 1940. “Bauhaus-Dessau: 1927-1930. Experiencias de una educación politécnica”. *Edificación*, n.º 34: 198-209.
- \_\_\_\_\_. 1972. *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MONTIEL, Mónica. 2016. “El diseño y la comunicación gráfica del Estado Mexicano”. Tesis. Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- NOYES, Elliot. 1941. *Organic Design Catalog*. Nueva York: MoMA.
- OLEA, Óscar y Carlos González Lobo. 1977. *Análisis y Diseño Lógico*. México: Trillas.
- PEREIRA, Armando, ed. 2004. *Diccionario de literatura mexicana*. Siglo XX. México: Ediciones Coyoacán.
- PORSET, Clara. 1947. “Expresión y utilidad de los objetos de uso diario”. *Revista Arquitectura*, n.º 29: 220-238.
- \_\_\_\_\_. 1948. “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’ y el espacio interior para vivir”. *Revista Arquitectura*, n.º 32: 110-120.
- \_\_\_\_\_. 1949. “¿Qué es el diseño?”. *Revista Arquitectura*, n.º 32: 11-18.
- \_\_\_\_\_. 1953. “Diseño viviente”. *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas*, n.º 15: 79-81.

- PRIGNITZ-PODA, Helga. 2002. *Taller de Gráfica Popular*. México: INBA.
- RAMOS, Eduardo. 2014. "Análisis de los productos de uso cotidiano en la Ciudad de México. El impulso industrializador mexicano en 1950-1959". En *El impulso industrializador mexicano (1950-1959)*, editado por Eduardo Ramos, 29-86. México: UAM.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Los objetos de uso cotidiano en México, 1960-1979". En *La revolución silenciosa: el diseño de la vida cotidiana en México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva: el sistema proteccionista mexicano, 1960-1979*, editado por Eduardo Ramos, 75-104. México: UAM.
- RODRÍGUEZ, Ida. 1983. *La palabra de Juan O'Gorman*. México: UNAM.
- RODRÍGUEZ, Luis. s/f. *Para la memoria del Departamento de Diseño*. México: UIA.
- ROJO, Vicente. 2014. *Vicente Rojo. Diseño gráfico*. México: Conaculta/Era.
- SHEPPARD, Randall. 2018. "Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: The politics of designing, producing and consuming Revolutionary Nationalist Modernity". *The Americas* 75, n.º 2: 349-379.
- TOVAR Y DE TERESA, Rafael. 2012. *El último brindis de Don Porfirio: los festejos del centenario*. México: Taurus.
- THE MUSEUM OF MODERN ART. 1950. "Prize-winning furniture in the International Low-Cost Furniture Design Competition to go on exhibition at the museum". Acceso en junio de 2019. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325729.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325729.pdf).
- UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA. 1962. *Catálogo general*. México: UIA.
- VARGAS SALGUERO, Ramón. 1977. "La revolución arquitectónica de México". En *La arquitectura mexicana del siglo XX*, editado por Fernando González Cortázar, 58-79. Puebla: BUAP.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Apuntes para la historia crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*. México: Secretaría de Educación Pública.
- VASCONCELOS, José. 1925. *La Raza Cósmica*. México: CESLA.



- VILLAGRÁN, José. 1976. *Teoría de la arquitectura*. México: UNAM.
- . 1986. *Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea en México*. México: Editorial Rotativa.
- . 1990. “Acerca de la evolución de la arquitectura contemporánea”. En *Textos escogidos de Arquitectura*, 50-54. México: Conaculta.
- YÁÑEZ, Enrique. 1990. *Del funcionalismo al post-racionalismo Ensayo sobre la Arquitectura contemporánea en México*. México: Limusa/UAM.

## Referencias de figuras

*Figura 1.* Ejemplos de ejercicios de dibujo en el curso de dibujo de Adolfo Best. (Best 2002, 28-31).

*Figura 2.* Juan O’Gorman. Casa Kahlo-Rivera. (Fotografía del autor).

*Figura 3.* Portada de la revista *Frente a Frente*. Diseño de Clara Porset. (Pereira 2004).

*Figura 4.* Manifiesto de la Unión de arquitectos socialistas, 1938. (Márquez 2019, 158).

*Figura 5.* Portada “*El libro Negro*” 1943. Diseño de Lena Bergner. (Tomado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Hanners Meyer](https://es.wikipedia.org/wiki/Hanners_Meyer)).

*Figura 6.* Portada y contraportada de la revista *Construyamos escuelas*. Diseño de Lena Bergner, 1947. (Tomado de <http://archivoarq.esteticas.unam.mx/exhibits/show/fcapfce/>).

*Figura 7.* Exhibición *Bauhaus 1919-1928*. (MoMA). (Tomado de [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation\\_images/12892](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735/installation_images/12892)).

*Figura 8.* Portada del programa para el concurso Industrial Design Competition for the 21 American Republics. (Tomado de [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1803\\_300190105.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1803_300190105.pdf)).

*Figura 9.* Proyecto Clara Porset y Xavier Guerrero para el concurso Industrial Design Competition for the 21 American Republics. (Tomado de [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1803\\_300190105.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1803_300190105.pdf)).

*Figura 10.* Proyecto van Beuren, Grabe y Webb para el concurso Industrial Design Competition for the 21 American Republics. (Tomado de [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1803\\_300190105.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1803_300190105.pdf)).

*Figura 11.* Proyecto de silla, Xavier Guerrero y Clara Porset, 1949. (MoMA). (Tomado de [https://www.moma.org/collection/works/126277?artist\\_id=36612&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/126277?artist_id=36612&page=1&sov_referrer=artist)).

*Figura 12.* Silla diseñada por Clara Porset y Xavier Guerrero. 1949. (Fotografía del autor).

*Figura 13.* Silla-paleta para Ciudad Universitaria. Ernesto Gómez Gallardo. 1952. (Tomado de <https://industriamexicana.tumblr.com/post/665494563849453568/silla-con-paleta-para-las-aulas-de-ciudad>).

*Figura 14.* Silla para el pabellón de México en la exposición mundial de Bruselas, 1958. Ernesto Gómez Gallardo. (Ilustración: Javier Contreras Gutiérrez).

*Figura 15.* Mesa banco escuelas rurales. Ernesto Gómez Gallardo, 1969. (Tomado de <https://de-architects.com/Ernesto-Gomez-Gallardo-Bench>).

*Figura 16.* Mobiliario para la Hemisfair. Diseño Ernesto Gómez Gallardo, 1968. (Centro de Diseño, Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 17.* Portada del catálogo de la exposición El arte en la vida diaria. 1952. (Archivo Clara Porset. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México).

*Figura 18.* Página del catálogo de la Exposición El Arte en la vida diaria, 1952. (Archivo Clara Porset. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México).

*Figura 19.* Mobiliario para oficina. IRGSA. Diseño Clara Porset, c. 1960. (Archivo Clara Porset. Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México).

*Figura 20.* Tumbona, diseño de van Beuren y Grabe, 1941. (Ilustración: Javier Contreras Gutiérrez).

*Figura 21.* Silla San Miguelito, diseño de Michael van Beuren, c. 1947. (Ilustración: Javier Contreras Gutiérrez).

*Figura 22.* Línea Danesa diseño de Michael van Beuren y Philip Guilmant. c. 1959. (Ilustración: Javier Contreras Gutiérrez).

*Figura 23.* Anuncio de la empresa DM Nacional. (Tomado de *El Universal*, 1960).

*Figura 24.* Portada de la revista *Calli*, 1969. (Tomado de [https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD11/revistas/calli\\_39.pdf](https://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD11/revistas/calli_39.pdf)).

*Figura 25.* Portada del catálogo de la exposición *El objeto cotidiano en México*. Museo de Arte Moderno. (*El objeto cotidiano en México* 1969).

*Figura 26.* Diseño de carrocercías: Design Center. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 27.* Diseño de televisores: Gloria Lagunes y José Cano. Diseño de calculadora: Luis Padilla y Carlos Vélez. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 28.* Sistema de audio. Diseño: Omar Arroyo. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 29.* Electrodomésticos. Diseño: Rafael Davidson. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 30.* Diseño de mobiliario: Po Shun Leong. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 31.* Artículos en plata. Diseño de Fray Gabriel de la Mora. (Centro de Diseño. Instituto Mexicano de Comercio Exterior).

*Figura 32.* Logotipo Codigram, 1975. Diseño: Manuel Álvarez Fuentes. (Tomado de [www.codigram.org](http://www.codigram.org)).

*Figura 33.* Publicaciones de Codigram. (Tomado de [www.codigram.org](http://www.codigram.org)).

*Figura 34.* Portada del catálogo de la exposición Retrospectiva y prospectiva del diseño en México, Museo de Arte Moderno, 1975. (*Retrospectiva y prospectiva del diseño en México* 1975).

*Figura 35.* Logotipo y tipografía para los Juegos Olímpicos México 68. Diseño de Lanz Wyman y Eduardo Terrazas. (Tomado de <https://olympics.com/es/olympic-games/mexico-city-1968/logo-design>).

*Figura 36.* Simbología de los deportes olímpicos. Concepto: Jesús Virchez. (Tomado de <https://olympics.com/es/olympic-games/mexico-city-1968/logo-design>).

*Figura 37.* Automóvil Borgward, 1968. (Fotografía del autor).

*Figura 38.* Motocicleta ISLO. (Fotografía del autor).

*Figura 39.* Diseños de Ramírez Vázquez y Asociados. (Tomado de <https://www.ramirezvazquezasociados.com>).

*Figura 40.* Diseños de Lanz Wyman. (Tomado de <http://lancewyman.com>).

*Figura 41.* Cabina telefónica, Telmex. (Fotografía del autor).

*Figura 42.* Estufa Mabe. (Fotografía del autor).

*Figura 43.* Diseños de Luis Almeida. (Tomado de <https://www.experimenta.es/noticias/grafica-y-comunicacion/maestros-del-diseno-en-america-latina-luis-almeida-mexico/>).

*Figura 44.* Diseño de Gonzalo Tassier. (Tomado de <https://www.retornotassier.com.mx>).

*Figura 45.* Diseño de Francisco Teuscher, Design Center. (Tomado de <https://dctm.mx/es/inicio/>).

*Figura 46.* Diseño de DICORP. (Tomado de <http://www.dicorp.com.mx/disenio-corporativo.html>).

*Figura 47.* Diseños de Hugo Herrerías. (Tomado de <http://hugoshr.blogspot.com>).

*Figura 48.* Portada de la *Revista Universidad de México*. Diseño: Vicente Rojo. (Rojo 2014, 73).

*Figura 49.* Portada libro *El Gallo de oro*. Ediciones ERA. Diseño: Vicente Rojo. (Rojo 2014, 111).

*Figura 50.* Silla Acapulco, diseñador desconocido. (Ilustración: Javier Contreras Gutiérrez).

*El surgimiento del diseño industrial en México.  
Una cronología*

se terminó de imprimir en noviembre de 2023  
en los talleres de Grupo Fogra, S.A. de C.V.  
Av. Año de Juárez 223, Granjas San Antonio,  
Iztapalapa, 09070 Ciudad de México, CDMX.  
En su formación se utilizó la tipografía Scala Offc Pro  
y su variante Scala Sans Offc.

*300 ejemplares*



*El surgimiento del diseño industrial en México. Una cronología* busca ofrecer un panorama general sobre el desarrollo de esta profesión en México, desde sus antecedentes a inicios del siglo XX hasta la década de 1980.

Con este objetivo, se enfatizan aquellos aspectos que han marcado su evolución, como la búsqueda de la identidad en su práctica, las posturas ideológicas y políticas que han orientado su desarrollo, la creación de distintas organizaciones gremiales y el surgimiento de las primeras escuelas de diseño en el país.

Si bien se hace referencia a algunos de los personajes más destacados y sus obras, el objetivo central es estimular la reflexión sobre los principales factores que han influido a lo largo de su historia, por lo que la presentación de los eventos se complementa con un análisis de su relevancia en la formulación de propuestas pedagógicas, la organización gremial o el valor social de la profesión.

El sentido que anima esta obra de carácter histórico es promover debates sobre la situación actual del diseño en México y así enriquecer el análisis crítico que permita comprender y proponer nuevas rutas para mejorar su enseñanza y el ejercicio de la práctica profesional.

