



DISEÑO LATINOAMERICANO

DIEZ MIRADAS A UNA HISTORIA
EN CONSTRUCCIÓN

Verónica Devalle - Marina Garone Gravier
Editoras académicas



OS PRISIONEIRO



HISTORIA DA INTELIGÊNCIA BRASILEIRA



Móvel
Moderno



DISEÑO LATINOAMERICANO

DIEZ MIRADAS A UNA HISTORIA EN
CONSTRUCCIÓN





Carlos Sánchez Gaitán
Rector
Andrés Franco Herrera
Vicerrector Académico
Liliana Álvarez Revelo
Vicerrectora Administrativa
Alejandro Molano Vega
Decano de la Facultad de Ciencias Sociales
Marco Giraldo Barreto
Jefe de Publicaciones



José Gabriel Mesa Angulo, O. P.
Rector General
Eduardo González Gil, O. P.
Vicerrector Académico General
Wilson Fernando Mendoza Rivera, O. P.
Vicerrector Administrativo y Financiero General
Jorge Ferdinando Rodríguez Ruiz, O. P.
Decano de la División de Ciencias Sociales
Esteban Giraldo González
Director oficina de publicaciones



Carlos Bernardo Carreño Rodríguez
Rector
Gabriel José Angulo Linero
Vicerrector académico
Juan Camilo Pardo Acevedo
Vicerrector de estrategia y administración
Rafael Armando García Gómez
Decano de la Facultad de Ingeniería Diseño e Innovación
Eduardo Norman-Acevedo
Líder de publicaciones

DISEÑO LATINOAMERICANO

**DIEZ MIRADAS A UNA HISTORIA EN
CONSTRUCCIÓN**

Marina Garone Gravier

Dina Comisarenco Mirkin

Juan Camilo Buitrago-Trujillo

Marisol Orozco-Álvarez

Alberto Sato

Ana Utsch

Bruno Guimarães Martins

Marcos da Costa Braga

Verónica Devalle

Horacio Caride Bartrons

Alejo García de la Carcova

Pedro Álvarez Caselli

Alejandra Neira Román

Diseño latinoamericano: diez miradas a una historia en construcción / Marina Garone Gravier [y otros doce] ; editoras Verónica Estela Devalle y Marina Garone Gravier – Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano ; Universidad Santo Tomás ; Politécnico Granacolombiano, 2020.

452 páginas : ilustraciones, fotografías ; 17 x 24 cm.

ISBN 9789587252781

1. Diseño - Historia. 2. Diseño - América Latina. 3. Diseño gráfico - América Latina. 4. Diseño industrial - América Latina. I. Garone Gravier, Marina, 1971- , autora y editora. II. Comisarenco, Dina, 1960- , autora. III. Buitrago Trujillo, Juan Camilo, 1977- , autor. IV. Orozco Álvarez, Marisol, 1966- , autora. V. Sato, Alberto, 1943- , autor. VI. Utsch Terra, Ana Carina, 1977- , autora. VII. Guimarães Martins, Bruno, 1974- , autor. VIII. Da Costa Braga, Marcos, 1961- , autor. IX. Devalle, Verónica Estela, 1968- , autora y editora. X. Caride Bartrons, Horacio Eduardo, 1973- , autor. XI. García de la Carcova, Alejo, 1973- , autor. XII. Álvarez Caselli, Pedro Constantino, 1967- , autor. XIII. Neira Román, Alejandra Mariela, 1991- , autora. XIV. Tit.

CDD745.2

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Carrera 4 n.º 22-61 Bogotá, D. C., Colombia | PBX: 2427030 | www.utadeo.edu.co

Ediciones USTA

Carrera 9 n.º 51-11 Bogotá, D. C., Colombia | Teléfono: (+571) 587 8797, ext. 2991
editorial@usantotomas.edu.co <http://ediciones.usta.edu.co>

Politécnico Granacolombiano

Calle 57# 3-00 este, Bogotá, D. C., Colombia | Teléfono: (1) 7440740 | www.poli.edu.co

EQUIPO EDITORIAL

Marco Giraldo Barreto

Jefe de Publicaciones

Luis Carlos Celis Calderón

Coordinación gráfica y diseño

Mary Lidia Molina Bernal

Coordinación editorial

Juan Carlos García Sáenz

Coordinación revistas científicas

Sandra Guzmán

Distribución y ventas

María Teresa Murcia

Asistente administrativa

ISBN impreso: 978-958-725-278-1

ISBN epub: 978-958-725-280-4

ISBN digital: 978-958-725-279-8

EDICIÓN

Laura Mercedes Arjona

Corrección de estilo

Luis Carlos Celis Calderón

Diseño de portada

Mary Lidia Molina Bernal

Revisión editorial

Luis Carlos Celis Calderón

Pauta gráfica y retoque fotográfico

imageprinting Ltda.

Impresión

En nombre de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Editorial UTadeo le agradece a usted, el lector de esta obra, por apoyar el trabajo de todas las personas que hacen posible que el conocimiento llegue a sus manos al adquirir este texto de manera legal. Asimismo, le agradecemos el interés por el conocimiento que producen nuestros investigadores, y el apoyo que pueda darnos para que éste tenga un mayor alcance.

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano | Vigilada Mineducación.
Reconocimiento de personería jurídica: Resolución No. 2613 de 14 de agosto de 1959, Minjusticia.
Acreditación institucional de alta calidad, 6 años: Resolución 4624 del 21 de marzo de 2018, Mineducación.

Contenido

Prólogo	8
Diana Paola Guzmán y Marco Giraldo Barreto	
Introducción	10
Verónica Devalle y Marina Garone Gravier	
México	19
De la historia del libro a la historia del diseño gráfico en México: reflexiones en torno a una bifurcación disciplinaria	21
Marina Garone Gravier	
Entre la realidad y el mito: las crónicas contemporáneas del diseño industrial mexicano	69
Dina Comisarenco Mirkin	
Colombia	93
Diseño en sociedad. Una epistemología del diseño en Colombia	95
Juan Camilo Buitrago-Trujillo	
Los retos del diseño en contextos multiculturales de diversidad lingüística	145
Marisol Orozco-Álvarez	
Venezuela	177
Imagen y materia: el diseño analógico en Venezuela	179
Alberto Sato	
Brasil	245
Hacia atrás (y adelante) apuntes para una historia del diseño gráfico en Brasil	247
Ana Utsch y Bruno Guimarães Martins	
Investigación en historia del diseño en Brasil: orígenes, historiografía y breve panorama de las líneas de investigación	285
Marcos da Costa Braga	
Argentina	347
Historias del diseño gráfico en Argentina. Perspectivas teóricas y metodológicas	349
Verónica Devalle	
El diseño industrial en Argentina. Temas y problemas de una construcción historiográfica, 1969-2015	377
Horacio Caride Bartrons y Alejo García de la Carcova	
Chile	411
Formas imposibles: expresión y tecnología del diseño gráfico posmoderno en Chile (1985-2000)	413
Pedro Álvarez Caselli y Alejandra Neira Román	
Autores	448

Prólogo

Para Editorial Utadeo, sello editorial de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, en colaboración con el Politécnico Grancolombiano y la Universidad Santo Tomás, es un gusto poder presentar un volumen que, unido al título *Horizontes culturales de la historia del arte*, abrió la posibilidad de tener una colección en historia del arte y del diseño gráfico. Y hacerlo con dos editoras internacionales de renombre en la cultura gráfica en Latinoamérica es todo un orgullo y motivo de celebración.

Este trabajo nos lleva por un recorrido grandioso a través de la historia de diferentes diseños en estas latitudes: el gráfico, el industrial, el editorial, e inclusive (como lo deja ver Alberto Sato en su capítulo sobre Venezuela), el diseño de modas. Y es que el diseño hace parte de la vida moderna en dimensiones insospechadas. No solamente se trata de cuidar cierta estética en la apariencia, como podría interpretarse desde un sesgo limitado. El diseño permite, como lo dice Marisol Orozco-Álvarez, “potencializar la calidad de vida de la gente, fortalecer procesos y dinámicas propias que ayuden a resignificar la cotidianidad de las personas”. Lograr que un objeto no solo sea bello sino funcional; lograr que un contenido encuentre el mejor formato para su divulgación; llegar al punto en que un proceso sea mucho más efectivo y hacer que la vida sea más simple.

El trabajo de las editoras académicas Verónica Devalle y Marina Garone Gravier es una caja de herramientas imprescindible tanto para los investigadores que cuenten con trayectoria como para los que se encuentran iniciando sus

procesos formativos. Los escritos de los autores reunidos en este volumen serán sin duda un referente obligado a la hora de pensar en la cultura gráfica e impresa, determinando escenarios nodales como la historia de la tipográfica, de las imágenes, de los impresos y también para los interesados en mobiliario, diseño de objetos y marcas y otras manifestaciones de la cultura material.

Garone Gravier y Devalle han hecho una curaduría ejemplar de contenidos y de organización conceptual que será, sin duda alguna, un material obligado en los cursos e investigaciones de diferentes programas de América Latina y de centros académicos internacionales que, a partir de ahora, tendrán documentación para integrar a cabalidad una mirada regional. Y es que la historia del diseño en un contexto lleno de color, de formas, de creatividad y de tradición como el latinoamericano nos lleva a las raíces para proyectar la labor del diseñador (en cualquiera de sus ramas) hacia el futuro. Ver desde el contexto histórico las circunstancias que posibilitaron el desarrollo de las estéticas, de ciertas ideas, la manera como a la par de circunstancias políticas y sociales se desarrolla un modo de pensar la sociedad son factores que, seguro, ayudarán a estructurar el pensamiento del diseñador en un mundo que presenta retos cada vez más contundentes a la sociedad.

La historia de la cultura del diseño exige no solo un acercamiento a los procesos de la materialidad y la circulación, sino también obliga a un análisis juicioso de los discursos historiográficos, la relación entre la historia del diseño y la de la sociedad misma, y el uso de fuentes documentales, entre otros aspectos. En ese contexto, la investigación y revisión bibliográfica es fundamental, no solo para garantizar el rigor necesario, sino para configurar una serie de elementos que beneficien los procesos de otros investigadores, incluyendo aquellos que inician su formación.

Celebramos este trabajo que, esperamos, sea un referente de estudio y de investigación para todas las personas que quieren encontrar ese punto de conexión entre el diseño y la sociedad. Latinoamérica lo celebra.

Diana Paola Guzmán

Marco Giraldo Barreto

Introducción

De un tiempo a esta parte, y ligado a un creciente conjunto de investigaciones sobre los diseños en América Latina, las publicaciones en la materia han comenzado a revelar la diversidad y riqueza que presentan las distintas historias sobre los diseños en nuestro continente. El dato no es menor y despierta curiosidad, pues va a contrapelo de una historiografía política y económica latinoamericana que ha subrayado —y por cierto con justicia— el carácter homogéneo de los procesos políticos y económicos en la región.

En la materia que nos compromete, el diseño y su historia, es claro que hay procesos similares pero también hay profundas diferencias entre los países latinoamericanos, lo cual ya pudo verse en los textos pioneros sobre las historias de los diseños en América Latina. El trabajo de Bonsiepe y Fernández es una prueba clara de lo mismo.¹ Pero dicha diversidad no responde solo a las características disímiles que asumen las disciplinas proyectuales en los distintos países; creemos que la misma obedece también a los diferentes marcos teóricos con los que se ha construido el “objeto” diseño en las investigaciones recientes en la materia, que merecen también tomarlos como ámbitos particularizados de reflexión.

1 Bonsiepe, G. y Fernández, S. (Ed.). (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. San Pablo: Bücher.

Este libro quiso ubicarse en ese lugar desde un primer momento. La invitación cursada a colegas que hacen historia de los diseños en América Latina buscó reponer la singularidad de cada caso de análisis a través del repertorio conceptual con el que, si es posible esta licencia poética, *se diseña a los diseños*.

Aunque a primera vista parezca una obviedad, no es lo mismo abordar al diseño desde una historia del libro que hacerlo desde una historia de los actores y las instituciones, interrogarlo desde una historia cultural o desde una historia de las disciplinas. Cada una de estas perspectivas presentes en la obra se ofrece como una clave interpretativa que analiza determinados aspectos y, en consecuencia, no considera otros.

Quizás por todo ello, el libro no tuvo como propósito la exhaustividad de casos, ni intentó llevar a cabo un registro pormenorizado de acontecimientos, actores y sucesos en la mayoría de los países de la región. En cambio, el interés se centró en la formulación de un conjunto acotado de interrogantes que fuesen una clave explicativa de la historiografía de los diseños en nuestras latitudes. Por solo mencionar algunos de ellos: ¿cuáles son las preguntas inherentes al marco teórico empleado? ¿Qué contingencias se presentan al construir al diseño desde ese encuadre teórico? ¿Qué líneas de estudio quedan habilitadas? ¿Qué preguntas no pueden responderse desde ese posicionamiento? ¿Por qué resulta iluminador analizar al diseño en los términos propuestos?

Antes que tomar al diseño como un fenómeno dado y proceder a su descripción e interpretación, quisimos interrogarlo como un problema de estudio. Dicho en otras palabras, sin renunciar a la materialidad de nuestras disciplinas y mucho menos al trabajo de archivo, se ha buscado deconstruir al diseño para pensarlo como un objeto de reflexión histórico y conceptual, como un artefacto teórico, si se nos permite ahora una segunda y última metáfora. Para ello, un conjunto importante de los textos de este libro avanzaron, como primera operación, hacia una revisión de la producción historiográfica de algunos de los países.

Echar a caminar este proyecto editorial supuso tomar algunas decisiones. La primera fue la escala de trabajo. En esa etapa inicial, nos planteamos un objetivo asequible: lograr un balance en los horizontes clásicos de las disciplinas

proyectuales (diseño gráfico e industrial) en algunos países del continente. Para el presente volumen, se convocaron a colegas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México y Venezuela, en la medida que son países que cuentan con una trayectoria historiográfica en su haber y, adicionalmente, por presentar una interesante diversidad en cuanto a las historias de los diseños de la región. Sobre la organización y disposición interna de las contribuciones en el libro, optamos por un clásico recorrido geográfico que se inicia en México y llega a Chile, aunque esto no implica o sugiere una lectura jerárquica norte-sur, ya que la disposición podría haber sido también en sentido inverso.

A partir de esta presentación, el título del libro cobra un renovado sentido y se presenta casi como un manifiesto. Construir historias en plural, desde múltiples miradas, con diferentes posicionamientos, sobre retazos del pasado y desde una profunda reflexividad como investigadores. Ese ha sido nuestro propósito primero. Y en segundo lugar, aportar desde lo colectivo, lo dinámico y lo vinculante a la revisión de nuestra historia en construcción.

El libro abre con el capítulo *De la historia del libro a la historia del diseño gráfico en México: reflexiones en torno a una bifurcación disciplinaria* de Marina Garone Gravier, quien analiza dos posturas diferenciadas en relación al origen del diseño gráfico. Por un lado, quienes entienden que el diseño se remonta al siglo XVI con la introducción de la imprenta tipográfica a la ciudad de México; por el otro, quienes consideran que solo es posible hablar de diseño gráfico después de la primera mitad del siglo XX, en particular a partir de la labor proyectual del diseñador catalán Vicente Rojo. Más allá de este importante diferendo, aquello que lo transforma en una rica materia de análisis es descubrir que lo que articula ambas posturas es una definición del diseño que gira en torno a la producción de libros, revistas y periódicos (y en menor medida, carteles). De modo tal que en México, según Garone Gravier, ha sido común definir la historia del diseño gráfico a partir de la historia del libro y la imprenta. En el texto, la autora analiza el accionar de algunos personajes clave y de varias fuentes documentales que permiten trazar un primer estadio conjunto y simultáneo de las historiografías de las dos disciplinas (la historia del diseño y la historia del libro), que antecede

al momento relativamente reciente en que ambas comienzan a gestarse como entidades diferenciadas.

En segundo lugar, Dina Comisarenco Mirkin, en su texto *Entre la realidad y el mito: las crónicas contemporáneas del diseño industrial mexicano*, recurre a la metáfora de la crónica para dar cuenta del modo en que la narrativa histórica es organizada en función de diferentes formas de concebir la historia según quién la escriba. En la cronología, la autora analiza las principales contribuciones a la historiografía del diseño industrial mexicano producidas en los últimos años. La distancia asumida en relación con las visiones positivistas de la historia que creen en la reconstrucción objetiva de los hechos impulsa a Comisarenco Mirkin a reponer los puntos de partida de los diversos autores analizados que aparecen vinculados a sus ámbitos de pertenencia, en particular a la labor pragmática del diseño, a la historia propiamente dicha y a la curaduría de arte y diseño. El texto avanza para concluir que si bien todos los escritores parten de enfoques interdisciplinarios complementarios, en cada uno de los proyectos prevalece o bien una concepción de la historia que jerarquiza la labor de algunos personajes históricos protagónicos asociados con la modernidad, o bien una visión más amplia que expande tanto los límites temporales como los de los modelos, modos y objetos de producción que distinguen a la historia del diseño industrial mexicano.

Ya en América del Sur, Juan Camilo Buitrago-Trujillo, en *Diseño en sociedad. Una epistemología del diseño en Colombia*, toma como caso de estudio a Artesanías de Colombia, en su carácter de oficina estatal fundada en 1964 para promocionar y desarrollar actividades destinadas a promover a los artesanos y artesanías del país. Buitrago introduce al lector en el conflicto conceptual que se dio al interior de esa institución que fue revelador del modo en que el posicionamiento político y social de un contexto histórico permeó en la consideración sobre una profesión. El conflicto aludido se desata entre los diseñadores estadounidenses miembros de los Cuerpos de Paz sumados a los funcionarios colombianos que siguen sus instrucciones y defienden sus posturas, y un grupo de diseñadores colombianos que se involucran en el proceso a finales de los años 1960. Para el autor, ese encuentro va a evidenciar otro tipo de debates que iluminan las líneas

que conectan aquel momento fundacional con las formas institucionales y conceptuales que asume el diseño en Colombia.

Siguiendo en ese país suramericano, Marisol Orozco-Álvarez, en *Los retos del diseño en contextos multiculturales de diversidad lingüística*, describe el tipo de prácticas de oficios y el tipo de enseñanza sobre el dibujo y la ilustración que precedió a la incursión del diseño gráfico como profesión en la academia. El texto se ubica en dos momentos históricos de Colombia: por un lado, el contexto que marcó la creación de las Escuelas de Artes y Oficios en el país, puntualmente en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad del Cauca; por el otro, la transformación de dichas escuelas en Facultades de Artes, en tanto espacios que impulsaron y que actualmente contienen muchos de los programas de diseño gráfico de Colombia. El panorama descrito en el texto permite ubicar las tensiones y retos que vive el diseño gráfico cuando se encuentra inmerso en contextos multiculturales de diversidad lingüística. La intersección que se genera entre la cultura gráfica y las culturas nativas —eminentemente orales— es una forma de abordaje de la historia del diseño regional recientemente explorada. A pesar de las complejidades del mosaico étnico de los países de la región, esta mirada no había sido atendida más que para observar los aspectos visuales indigenistas o de naturaleza folklorizante. De allí que el análisis del caso colombiano bajo esa perspectiva sea un aporte novedoso.

Alberto Sato aborda, en *Imagen y materia: el diseño analógico en Venezuela*, la historia del diseño gráfico y del diseño industrial en Venezuela bajo el presupuesto de que es la autoconciencia de la disciplina la que opera al momento de definir la producción material y visual en términos de “diseño”. De este modo, en el texto se entiende que a mediados del siglo xx en Venezuela se cobró conciencia del diseño gracias a la participación de artistas plásticos, a la llegada de inmigrantes cualificados y a la instalación de la industria petrolera. En el escenario venezolano, se introducen así la gráfica moderna, el mobiliario y los accesorios para la vida cotidiana. Comunicación y producción de bienes y servicios construyen para Sato un auténtico régimen escópico signado por la modernidad. En ese contexto, y al amparo de la economía petrolera, el diseño se desenvuelve

como el constructor del imaginario social venezolano, al menos dentro de los sectores emergentes. En forma simultánea desde los años 50 y fuera del territorio de las invenciones, para el autor comienza un lento y espasmódico proceso de desarrollo disciplinar con la creación de escuelas especializadas, con el aumento de la demanda de instituciones por identificarse por medio de emblemáticas contemporáneas y con la emergencia de clientelas urbanas. El contrapunto entre enseñanza pública y privada es una clave interpretativa de las singularidades que presenta el proceso de formación de los diseñadores en ese país. En el texto, Sato ofrece un recorrido pormenorizado del diseño en Venezuela en los últimos cincuenta años, del que muy poco se ha publicado.

En *Hacia atrás (y adelante): apuntes para una historia del diseño gráfico en Brasil*, Ana Utsch y Bruno Guimarães Martins problematizan las instancias profesionales, técnicas y pedagógicas que marcaron la ruptura entre las figuras del artesano y del creador, entre el profesional del mundo gráfico (con sus diferentes tareas) y el proyectista (con sus distintos procesos de creación). En el trabajo, los autores discuten la distinción fuertemente marcada entre las “artes del hacer” y las “artes del pensar” y su estatuto simbólico en el interior de la cultura gráfica del siglo xx. Para demostrar la falta de fundamento conceptual de dicha separación analizan documentos donde esta tensión resulta evidente. Utsch y Guimarães Martins presentan una mirada renovada sobre la construcción historiográfica del diseño gráfico en Brasil e invitan a poner en crisis la construcción de una genealogía que hasta aquí ha orientado la inscripción temática, histórica y bibliográfica de la cuestión.

En *Investigación en historia del diseño en Brasil: orígenes, historiografía y breve panorama de las líneas de investigación*, Marcos da Costa Braga analiza la constitución de la investigación sobre historia del diseño en Brasil. En particular, bajo qué condiciones surgió, cómo se desarrolló y cuáles han sido sus principales temas, sus interrogantes acuciantes y las líneas de trabajo desplegadas. Braga revisa los trabajos pioneros en esa historia, los vínculos con la enseñanza, el proceso de la institucionalización de su investigación, los principales marcos teórico-metodológicos y el panorama de las principales áreas del diseño que son objetos de estudio de la historia del diseño en Brasil. Una segunda parte del

texto está dedicada a describir las líneas de investigación que crecieron exponencialmente en los últimos veinte años, producto a la vez de la creación de un significativo número de maestrías y doctorados con orientación a la historia del diseño en el continente.

En *Historias del diseño gráfico en Argentina: perspectivas teóricas y metodológicas*, Verónica Devalle recupera algunas de las preguntas sobre el diseño abiertas por la historia del arte, la historia social, los denominados *Design Studies* y la sociología de la tecnología, entre otros, y presenta una vía para la construcción del objeto diseño gráfico a partir de una historia cultural. Desde la perspectiva de la autora, interesa analizar el modo en que surge el diseño gráfico como disciplina en la Argentina, es decir, cómo y de qué manera el universo de la gráfica y de la visualidad pasa a ser pensado en términos de diseño. En el texto un punto de interés lo constituye el temprano desarrollo del concepto de proyectualidad como un común denominador de los diseños. Un término que no se gestó en Argentina, pero que sí fue desplegado de manera temprana en aquel país.

En *El diseño industrial en Argentina. Temas y problemas de una construcción historiográfica, 1969-2015*, a cargo de Horacio Caride Bartrons y Alejo García de la Cárcova, se revisa la producción bibliográfica sobre la historia del diseño industrial editada en Argentina. En el exhaustivo escrito, los autores encuentran que los estudios de la disciplina en perspectiva histórica se encuentran tensionados al menos por tres pares dialécticos. En primer lugar, la selección de referentes europeos y norteamericanos y su vinculación con una búsqueda de identidad; en segundo lugar, las conexiones o rupturas entre las necesidades del mercado y la enseñanza de las escuelas de diseño, con los consabidos límites entre la teoría y la práctica. Finalmente, la mirada interna o externa hacia la disciplina, con una fuerte impronta sobre los objetos de estudio.

El libro cierra con un texto que revisa el ámbito específico del diseño chileno. Pedro Álvarez Caselli y Alejandra Neira Román, en *Formas imposibles: expresión y tecnología del diseño gráfico posmoderno en Chile (1985-2000)*, proponen un análisis de los discursos y prácticas surgidos entre los años 1985 y 2000, a propósito de una producción gráfica disruptiva respecto de sus antecedentes. Los

autores retoman las definiciones sobre modernidad y posmodernidad para caracterizar aquella nueva producción gráfica chilena que surge a mediados de los años 80 del siglo pasado. En el trabajo, se abordan aspectos como el contexto político y sociocultural del período estudiado que coincide con la reapertura democrática en Chile. En ese contexto, se analiza la emergencia de las tecnologías digitales, las cuales supusieron un cambio de hondo calado en las prácticas profesionales del diseño gráfico, y la presencia de otros actores, nuevos espacios y nuevos códigos visuales en un período que en Chile estuvo signado por una profunda reestructuración política, institucional y cultural.

Como dijimos líneas arriba, la escala propuesta para este trabajo determinó el número de capítulos y en consecuencia de participantes en la obra, pero estamos convencidas de que el alcance, naturaleza, diversidad, profundidad de los temas tratados y expuestos contribuye de manera renovada, propositiva y activa a la reflexión sobre la historia del diseño en América Latina.

Verónica Devalle y Marina Garone Gravier

M
E
X
I
C
O

XXI
CO
CO



De la historia del libro a la historia del diseño gráfico en México: reflexiones en torno a una bifurcación disciplinaria¹

Marina Garone Gravier

Investigadora titular definitiva, Seminario Interdisciplinario de Bibliología, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

En la historiografía del diseño gráfico en México, existen dos posturas diferenciadas en relación con el origen de la disciplina: por un lado, la de quienes postulan que el diseño se remonta al menos al siglo xvi, con el arribo e introducción de la imprenta tipográfica a la ciudad de México, y por otro lado, la de quienes sostienen que solo se puede hablar de diseño gráfico después de la primera mitad del siglo xx, y más precisamente, que atribuyen la paternidad de la profesión a la labor proyectual del diseñador catalán Vicente Rojo, aludiendo a que su concepción de la comunicación visual de entonces instauró un

1 Una versión reducida de este trabajo fue presentada en el III Congreso Internacional de Historia Intelectual de América Latina, en la mesa “Historias de los diseños en América Latina: más acá de la heterogeneidad de objetos y tradiciones historiográficas”. Sede: México D. F., El Colegio de México, del 8 al 11 de noviembre de 2016.

modo “moderno” en México². En cualquier caso, lo que articula ambas posturas es que la definición del diseño gira en torno a la producción de libros, revistas y periódicos (y en menor medida carteles), lo que permite observar que en el país ha sido común definir la historia del diseño gráfico a partir de la historia del libro y la imprenta.

En este trabajo me propongo analizar las acciones de algunos personajes clave, así como revisar varias fuentes históricas, ya que los personajes y los documentos permiten observar y plantear que hubo un primer estadio conjunto y simultáneo de las historiografías del diseño y la historia del libro, antes de pasar a un segundo momento cuando en su historia esos dos ámbitos comienzan a gestarse como entidades autónomas y diferenciadas.

Este ensayo se ha organizado en dos secciones: en la primera, denominada *Bibliografía y materialidad del libro: la conceptualización del diseño editorial en México*, tomaré como puntos de partida las opiniones de algunos personajes mexicanos quienes, desde el área de la bibliografía, la tipografía y las artes del libro, fueron configurando ideas en torno a la edición y el diseño de las publicaciones, sendos temas que hoy forman parte de los contenidos del diseño gráfico local³. Estos personajes son Joaquín García Icazbalceta (1825-1894)⁴, Enrique Fernández Ledesma (1888-1939)⁵ y Francisco Díaz de León (1897-1975). Además de abordar las vidas y obras

2 Sobre este punto, ver las discusiones en el catálogo conmemorativo de los 40 años de labor diseñística de Rojo, de 1990, y el catálogo de la exposición retrospectiva del mismo artista, celebrada en 2015. Las referencias completas de dichas obras se encuentran en las fuentes de consulta de este trabajo.

3 Por el alcance que me he propuesto para este trabajo, no haré explícitas las redes de personajes e instituciones participantes en la construcción de las ideas en torno al diseño gráfico, pero la revisión de fuentes y documentos consultados hacen bastante evidente la recurrencia de nombres y entidades (tanto públicas como privadas). Dejo para más adelante la tipificación de las funciones de esos personajes y el tipo de mediaciones que realizaron algunos de ellos, así como las genealogías que de estos grupos surgieron, y que para un periodo posterior ya he expuesto en Garone (2011).

4 Específicamente García Icazbalceta (1853-1856).

5 De su obra, me interesa especialmente *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México* (1991), publicada originalmente entre 1934 y 1935.

de dichos personajes, consideraré algunos documentos: el número monográfico de la revista *Mexican Art and Life*, consagrado a la conmemoración del 400 aniversario del arribo de la imprenta a México (1939), y la revista de la Escuela de Artes del Libro, institución homónima, fundada y dirigida por Francisco Díaz de León⁶.

En la segunda parte, “*Historia(s) del diseño gráfico en México*”, comentaré otras fuentes documentales necesarias para pensar la historia del diseño gráfico en México: la primera corresponde al ámbito local, el catálogo de la exposición *El diseño antes del diseño* (1990), en el que se sentarán algunos de los *leitmotivs* más potentes del discurso historiográfico del diseño gráfico nacional⁷; la segunda y tercera fuentes son libros que nacieron en el año del bicentenario de la Independencia nacional (2010). Me refiero a las obras de Giovanni Troconi y Luz del Carmen Vilchis, obras que desde su aparición se han convertido en centrales para pensar no solo los objetos de estudio del diseño del siglo xx y xxi, sino también las ideas que esos autores y varios de sus colaboradores tienen acerca la “historia gráfica local”. Además de esas fuentes, comentaré otras que formaron parte de proyectos internacionales: el capítulo que María González de Cossío dedicó al diseño mexicano en el libro de alcance regional coordinado por Fernández y Bonsiepe⁸. Por último, haré una revisión del espacio dedicado a México en dos historias internacionales del diseño: el libro del catalán Enric Satué (1988) y el del norteamericano Víctor Margolin (2015).

6 Me centraré en la revista de la Escuela de Artes del libro. Los ejemplares digitalizados están disponibles en el blog *Artes del Libro*; ejemplares físicos hay en la Hemeroteca Nacional de México (en adelante HNM). Una continuación de dicha publicación en 1966 es *Anales de la Escuela Nacional de Artes Gráficas*.

7 Curiosamente, uno de estos *leitmotivs* tendrá su correlato en la historia del libro del siglo xx; me refiero específicamente al impacto de los exiliados españoles en la cultura en México. Este tema ha sido tratado en las obras de Ferriz Roure (1998), González de la Vara y Matute (2002) y Valender (1996).

8 Por cuestiones de espacio, en esta ocasión dejaré fuera una serie de artículos, monografías, tesis y otros catálogos de exposiciones posteriores, algunos de los cuales han sido ya tratados en Garone (2011).

Bibliografía y materialidad del libro: la conceptualización del diseño editorial en México

Joaquín García Icazbalceta y la tipografía mexicana

De los primeros bibliógrafos mexicanos que atendieron la producción editorial local e hicieron apreciaciones sobre la calidad de la misma, es pertinente iniciar con Joaquín García Icazbalceta (1825-1894), ya que, refiriéndose a su ensayo la “Tipografía mexicana”, Rodrigo Martínez Baracs señala (2012, p. 23):

[...] es el mejor estudio realizado sobre el difícil tema de los inicios de la imprenta en México (o sea en América); acerca de los libros impresos en México, particularmente en el siglo xvi, y sobre los editores, grabadores y litografistas existentes en México; la producción editorial, las gacetas y revistas, las librerías y las condiciones del mercado durante el periodo colonial, hasta mediados del xix.

Si bien el énfasis de García Icazbalceta estuvo puesto en los impresos del siglo xvi, la cronología de análisis que realiza no se detiene en el primer momento de la producción editorial, sino que aborda los impresores, impresos y las obras más importantes, particularmente las gacetas y periódicos del siglo xix. También da algunos datos históricos sobre el grabado, tanto en madera como en metal, y hace algunos comentarios sobre el ingreso de la técnica litográfica al país. El texto, actualizado hasta los días de su publicación (1855), da cuenta de que entonces existían 21 imprentas en la ciudad de México.

Interesa el análisis que hace el bibliógrafo sobre las razones (u obstáculos) que encuentra para justificar el atraso del arte tipográfico nacional, indicando que son cuatro:

- El alto precio del papel, en su mayoría importado.
- La dependencia de material tipográfico extranjero⁹.

9 Sobre este punto, García Icazbalceta proponía que se estableciera una fundición nacional de tipos, como ya existía en Argentina. Ese mismo pedido lo había expresado en 1847 el impresor catalán avecindado en México, Rafael de Rafael. Sobre ese tema ver Garone y Ares (2015) y Garone (2010).

- La escasez de lectores¹⁰.
- La baja de los precios generales de las impresiones que impactaba en el pago a los operarios tipográficos.

Los puntos anteriores dejan ver el amplio conocimiento que García Icazbalceta tenía de los diversos aspectos del arte tipográfico y la producción editorial del siglo XIX, y también permiten vislumbrar cuáles serían los ejes de interpretación que los bibliógrafos del siglo XIX –y más tarde quienes realizarán análisis del mundo del libro durante la primera mitad del XX– tendrán sobre los aspectos materiales y visuales de la edición mexicana. De los polígrafos del siglo XX, vale la pena revisar las opiniones sobre la calidad y estética de la tipografía nacional de Enrique Fernández Ledesma, que abordaremos a continuación.

Enrique Fernández Ledesma y la Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México

Enrique Fernández Ledesma nació en Zacatecas en 1888, aunque vivió y se educó en Aguascalientes y con su traslado a la ciudad de México da comienzo a sus labores de escritor de diversos géneros: poesía (*Con la sed en los labios*, 1919), ensayos, cuentos, historia (*Viajes al siglo XIX*, 1933) y crítica literaria, algunos de ellos aparecidos póstumamente, como *Galería de fantasmas* (1939) y *La gracia de los retratos antiguos* (1950). Sus libros presentarán siempre un escrupuloso cuidado de la edición y una notable belleza, con ilustraciones de diversos artistas gráficos como Angelina Beloff, Francisco Díaz de León y su propio hermano Gabriel, entre otros (Torre Villar, 1999b).

Fue director y subdirector de la Biblioteca Nacional de México (1929-1936), donde realizó ciclos de conferencias y numerosas exposiciones conmemorativas

10 La escasez de lectores imponía una reducción en los tirajes de las obras y, como consecuencia, el encarecimiento de los costos unitarios de los libros, lo que impedía establecer una sana competencia con los materiales impresos importados que eran mucho más económicos para el bolsillo de la población mexicana.

como la de los primeros veinte años de la Revolución mexicana y el Centenario del Romanticismo y el de Goethe. A él se debe la publicación de importantes obras de la cultura, como *La litografía en México* (Toussaint, 1934) y la edición en facsímil de *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1935).

Formó la Sección Vigil, para la consulta facultativa de los bibliotecarios y centralizó las obras de biblioteconomía, bibliografía y bibliología¹¹. Puso especial empeño en formar los catálogos de folletos, el iconográfico (tan útil a todos los investigadores, particularmente a los periodistas), el de incunables, etcétera. (Farfán, 2014, p. 364).

Además, impulsó la ubicación del acervo de la Hemeroteca Nacional de México en la capilla de la Tercera Orden del templo de San Agustín en la Ciudad de México, y el 31 de agosto de 1932, llevó a cabo la inauguración del Departamento de Prensa de esa misma institución.

Como mencioné al inicio, de las obras de Fernández Ledesma me interesa resaltar *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, por ser muestra de su conocimiento de las artes gráficas de la capital mexicana, con un pormenorizado testimonio de los impresores del siglo XIX, y también por el modo en que articuló cierto pensamiento y gusto sobre el diseño mexicano. Un dato por demás curioso es que la obra fue un encargo del departamento de Bellas Artes de la Secretaría

11 Este concepto es especialmente importante en este trabajo en la medida que es uno de los puentes que permite el tránsito entre el diseño editorial y la historia del libro. Aunque aún no tenemos todos los elementos para determinar cuándo fue su primer uso en México y cómo se incorporó en el vocabulario local, podemos mencionar algunos datos que permitirán futuras indagaciones. En los artículos biográficos sobre Juan B. Iguíniz (Perales de Mercado, 1970; Cano & Estudillo, 2007), hemos encontrado que se dieron conferencias de “Bibliología” a cargo de Alberto María Carreño ya desde 1916, en la Primera Escuela Nacional de Bibliotecarios, y que en la Segunda Escuela, se dieron cursos de esa materia (Cano, 2007, pp. 160 y 169). También he encontrado citas de que el mismo Iguíniz dio esa materia en el Colegio de Bibliotecología y Archivología en la Facultad de Filosofía de la UNAM, entre 1953 y 1964 (Perales de Mercado, 1970, p. 40).

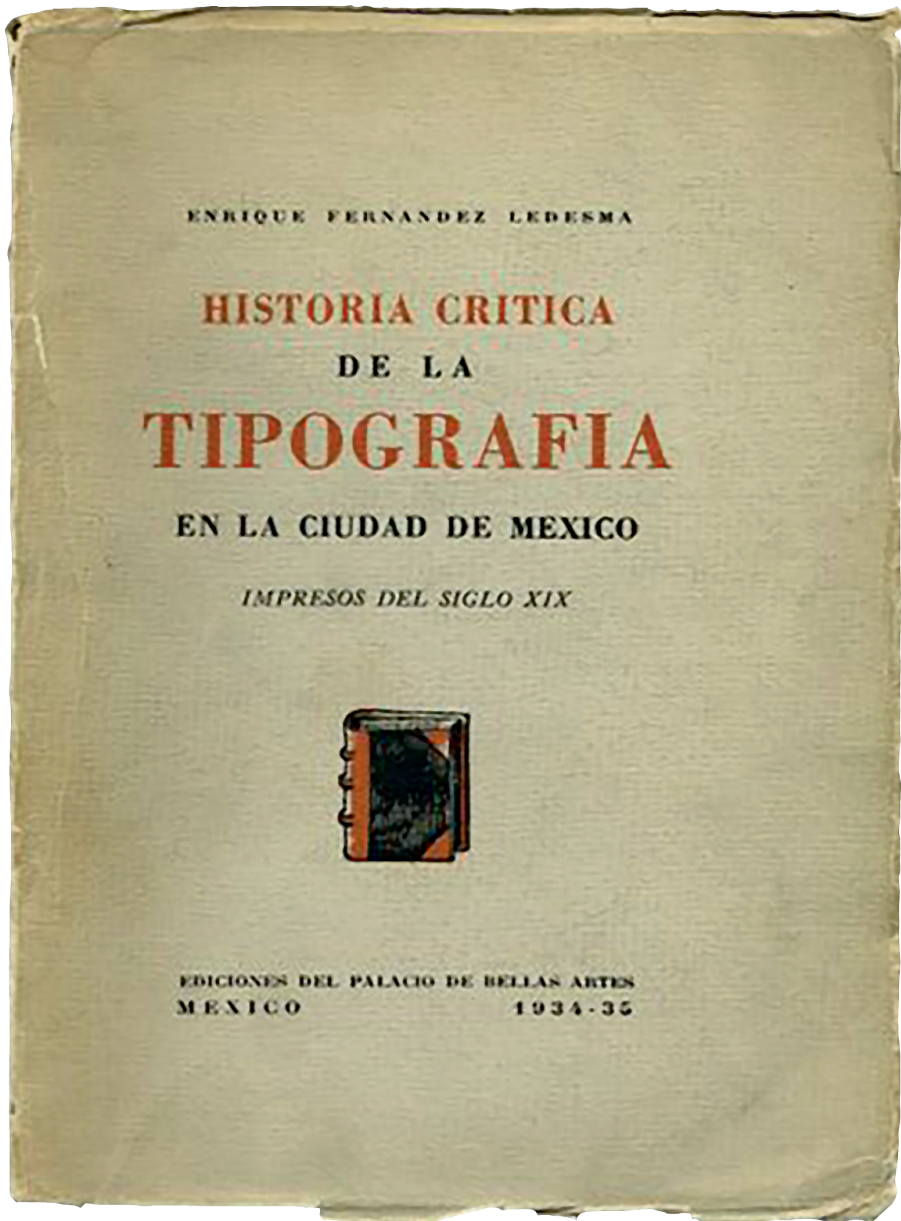


Figura 1. Portada de *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México* (1935).
Fuente: Archivo personal.

de Educación Pública (en adelante SEP) para festejar en 1935 “erróneamente”¹² el cuarto centenario del arribo de la imprenta a México.

Fernández Ledesma (1991) comenta que su obra se hizo

[...] no para emprender una crítica general de la “bibliografía tipográfica”, lo cual sería un dislate, sino para ordenar, en campos meramente tipográficos, *el análisis de las obras mexicanas más notables y representativas*. Ese ensayo aspira a cegar, en brevísimo sector, las enormes lagunas, vírgenes todavía, que existen acerca de las peculiaridades y condiciones tipográficas de nuestros libros. (p. 12)

Y más adelante, el autor establecía que el ánimo que motivaba el libro era “representar a un periodo del siglo XIX –año o década– en sus libros típicos, desde el punto de vista exclusivamente gráfico” (Fernández Ledesma, 1991, p. 12). De esta manera, hace explícita su propuesta de análisis a partir de un canon de objetos libresco. Es curioso constatar cómo dicho canon ha sido desde entonces el que ha permitido trazar las comparaciones para hablar de avances y retrocesos del arte de hacer libros en México.

El “verdadero” cuarto centenario del arribo de la imprenta a América

En julio de 1939, apareció el número 7 de la Revista *Mexican Art & Life* dedicado con real fundamento documental a la celebración del cuarto centenario del natalicio tipográfico mexicano¹³. La publicación, que estaba a cargo de José Juan

12 Digo “erróneamente” porque durante mucho tiempo hubo discusión sobre la fecha de inicio del arte tipográfico en América: muchos le atribuyen el papel protagónico a Esteban Martín, impresor del que se tiene constancia que estaba vecindado en México en 1535, aunque no se conozcan obras impresas por él. En consecuencia, la fecha oficial y con evidencia histórica del inicio se da en 1539, porque de entonces se conserva el contrato de conveniencia que firmaron Juan Pablos, primer tipógrafo en México, y Juan Cronberger, el dueño del taller sevillano que lo mandó al Nuevo Mundo a establecer una oficina.

13 Es importante observar, si bien no es un elemento exclusivo de la tradición mexicana, que la celebración de fechas conmemorativas va a jugar un papel relevante en la construcción de la memoria histórica disciplinaria, y va a funcionar como un detonante de estudios sobre el diseño.

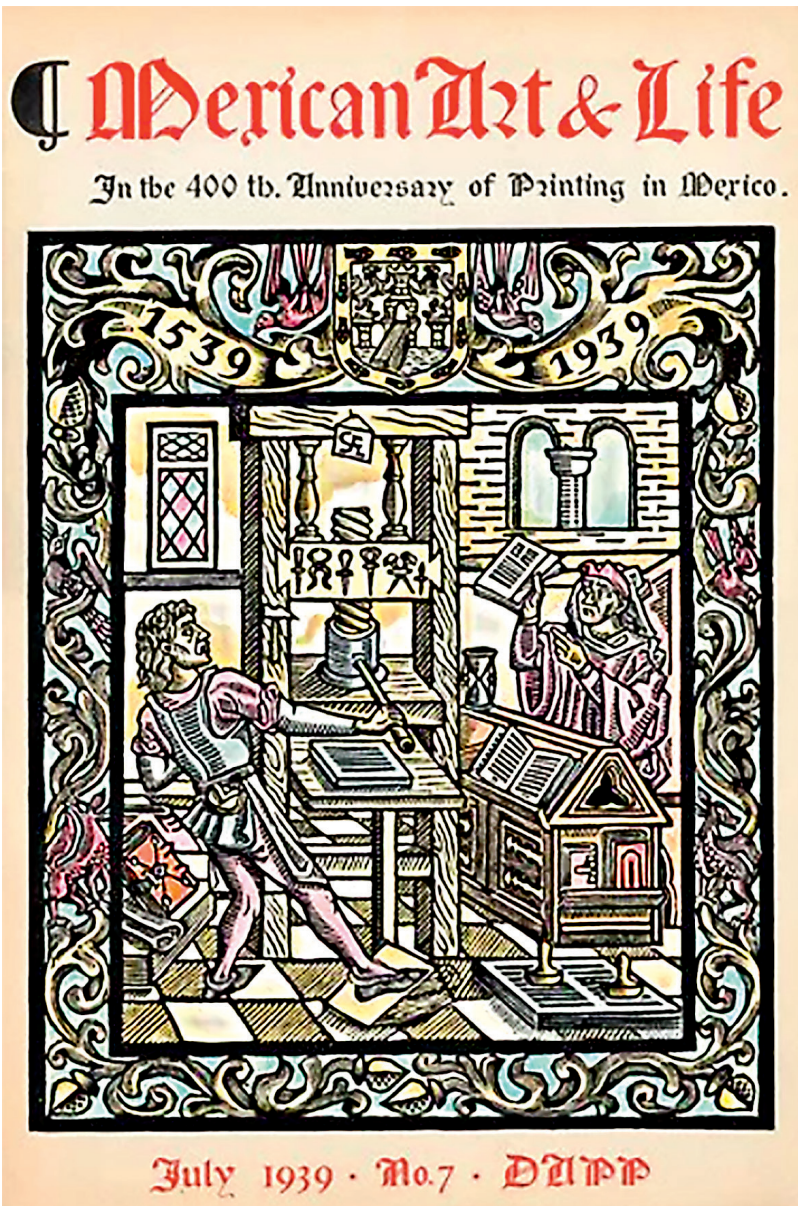


Figura 2. Portada de la revista *Mexican Art & Life*, n.º 7, 1939.
Fuente: Archivo personal.

Tablada, tenía como director de arte a Francisco Díaz de León, y para la portada de ese número se utilizó un grabado xilográfico de Gabriel Fernández Ledesma.

Una serie de textos en torno a las artes del libro, en sus más variadas formas y periodos, integra los contenidos del número totalmente editado en inglés: Rafael García Granados escribe sobre manuscritos prehispánicos mexicanos; Federico Gómez de Orozco ofrece una breve cronología de los impresos del siglo XVI; Manuel Toussaint se encarga de la reseña de la imprenta local de los siglos XVII y XVIII. Otros textos históricos son: *An early Mexican Xilograph Incunabula* de Edmundo O’Gorman; *Mexican Books in the XIX Century* de Enrique Fernández Ledesma; *Old Mexican Prints* de Gabriel Fernández Ledesma; *Five Marks & Ex-Libris* de José Juan Tablada y *Bookbinding in México* de Manuel Romero de Terreros.

A los fines de este trabajo, interesa resaltar dos artículos: el primero, de Ángel Martín Pérez, “THE PRESS: A Social and Political School” que, al decir del encuadernador Rodrigo Ortega, «refleja el espíritu de la época cardenista en México, y manifiesta, quizás por primera vez, los vínculos que deben existir para una prensa ética, responsable y crítica» (blog *Artes del Libro*), idea social del diseño que tendrá importantes exponentes en el Taller de Gráfica Popular¹⁴. El segundo, titulado “Outline of Mexican Contemporary Typography” del historiador del arte Justino Fernández (1939a), presenta un verdadero guion de lo que sería retomado en su mayor parte años más tarde para hablar de “diseño antes del diseño”¹⁵, ya que los personajes, temas y aspectos de la producción gráfica que se describen en el texto fueron retomados por Cuauhtémoc Medina como guía para la curaduría de la exposición que hizo en 1990, y en más de un sentido las posturas de Fernández fueron suscritas por Medina. Volveré más adelante sobre ese asunto.

En su artículo, Fernández (1939b, s/p) señala la similitud de los avatares políticos de comienzos del siglo XIX y los derivados de la Revolución mexicana, y que por eso permitían pensar en las dificultades que la industria editorial mexicana

14 Sobre este tema, ver Garone (2010).

15 Sus datos biográficos se pueden encontrar en http://www.esteticas.unam.mx/cuauhtemoc_medina

estaba atravesando tras esta segunda lucha armada¹⁶. Asimismo, plantea que al hablar de tipografía contemporánea se estará refiriendo a la producción del periodo de reconstrucción nacional¹⁷. Dentro de ese lapso, considera que es posible encontrar cinco formas de composición tipográfica.

In my opinion, there is a choice of five ways that can be followed in getting out a typographic composition, namely: 1. To make a reconstruction of ancient styles, a work rather difficult to do, due to lack of old types and material. 2. To take inspiration in the compositions of bygone days. 3. To confine one's self to typographic technicalities without aiming at artistic achievements. 4. To attempt free composition with artistic aims, either with constructional tendencies or pictorial intentions (according to the expositions of Attilio Rossi,¹⁸ alter Dr. Modiano) and following modern esthetic methods. 5. To combine what we would call «*technical typography*» –to distinguish it from «*artistic typography*»– with the use of artistic elements such as vignettes, cornices, capitals, etc., or simply to search among dry technicalities some effect that would render the composition not only clear and easily legible, but also pleasant, either through a combination of types and spacing of lines or by means of colored inks. (Fernández, 1939b, s/p)

16 «In the nineteenth century the climax of Mexican typography –from the standpoint of production and artistic quality– occurred in the middle of that century; and, curious enough, something similar seems likely to happen this century. A comparison of the first decades of the XIX century and those of the XX century shows that in each case, war episodes and social revolutions which for some time upset the normal life of the country, took place. We refer to the war for independence (1810-1821) and the Revolution (1911). In such circumstances typographic publications did not find favorable conditions for their flourishing until a period of national reconstruction had been ushered in».

17 When we talk of Mexican contemporary typography we refer to production turned out within the last twenty years, approximately; this is the material we wish to consider in order to judge the quality of such production» (Fernández, 1939b, s/p).

18 Sobre este impresor y artista italiano vecindado en Argentina deseo mencionar el artículo que el propio Justino le tributa a las conferencias de Rossi (Fernández, 1939b). Sobre la vida de Rossi y su impacto en la edición argentina, ver Costa (2016).

Tras quejarse de un tipo de composiciones de estilo anacrónico¹⁹ con influencia neoprehispanista²⁰, hace una apreciación en torno a la “tipografía popular”, considerándola un sucedáneo degradado de las prácticas de la imprenta colonial, ancladas en el gusto decadente del siglo XIX²¹. Fernández considera que los tres factores que han contribuido a los adelantos de la impresión de libros son: la edición comercial de primera clase, la edición privada (sin intención de lucro) y las publicaciones oficiales, patrocinadas por el Gobierno y la Universidad Nacional.

Entre los primeros referentes de esas tres instancias, cita como ejemplo a: Ediciones Porrúa (1914), México Moderno (1919), Cultura (1922) y Cosmos; en el grupo de las privadas, menciona a: Sociedad de Bibliófilos, Gante Press, Alcanía, Fábula, Barandal, La razón, S. A., Chápero, Hipocampo y Arte Mexicano. Finalmente, dentro de la esfera pública, identifica al Museo Nacional, Talleres Gráficos de la Nación, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), Secretaría de Relaciones Exteriores, Departamento Central del Distrito Federal, la Imprenta de la Universidad Nacional y Fondo de Cultura Económica.

19 «Bad taste has often burst out in anachronic compositions of the «art nouveau» or a would-be “Aztec style”» (Fernández, 1939b, s/p).

20 Sobre el diseño gráfico neoprehispanista y su influencia en la producción editorial, ver Garone (2010).

21 «Popular typography, which has left us such fine specimens both from the Colonial period and from the XIX century, has now fallen into a deplorable decadence; it seems as if the learned artists, who have over-valued popular art to a great extent, had taken all the sap out of it, when using it as a source of inspiration. Those artists have designed compositions in the popular style of the past century, but it is easy to see that although they have produced some good ones, this should not, by any means, be considered as genuine popular art; we wish to refer to certain posters and a certain kind of political propaganda. Shall these artists ever become the popular artists of the future? Maybe, but during the present century the authentically Mexican popular “Maistro” (Master), or say, the typographic craftsman, has not yet given us anything truly interesting. He continues to be impressed by the typographic conceptions which he inherited from consequently, his taste belongs to the XIX century» (Fernández, 1939, s/p). Este aspecto se vincula con las discusiones sobre arte y artesanía, artes populares, artes menores y aplicadas que se hicieron desde la historia del arte en México, entre los años 1920 y 1940.

Como veremos en la segunda sección de este texto, la mayoría de los sellos de ese listado entrarán de lleno en el canon del diseño gráfico en México. Si, como pudimos observar en los trazos biográficos, por su origen, formación y ejercicios profesionales, Fernández Ledesma representa la opinión de un bibliófilo sobre el diseño y la tipografía, Justino Fernández –figura central de la consolidación disciplinar de la historia del arte en México– resume la mirada académica precisamente desde ese campo de estudio. A esas dos miradas, la del escritor y bibliófilo y la del académico historiador del arte, sumaré a continuación la perspectiva de un hacedor de libros y artista gráfico: Francisco Díaz de León. Será precisamente él quien funcionará en “cadena de transmisión conceptual” en la primera institución dedicada específicamente a la enseñanza del diseño editorial en México: la Escuela de Artes del Libro.

Francisco Díaz de León²² y la Escuela de Artes del Libro

Francisco Díaz de León Medina no solo era reconocido por Enrique Fernández Ledesma como un interlocutor teórico de alto nivel en materia de edición y tipografía, sino que era él mismo editor y tipógrafo, es decir, “arte y parte” en esos oficios.

Francisco Díaz de León había nacido en Aguascalientes en 1897, hijo de un tipógrafo y encuadernador, y desde muy joven se formó en la Academia de Dibujo de José Inés Tovilla en su ciudad natal. En 1917, fue becado por el Gobierno del Estado para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en México, y de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac al sur de la capital. Entre 1920 y 1925, impartió clases de grabado en la Academia de San Carlos, y de 1925 a 1932, dirigió la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan.

Sus antecedentes en las labores editoriales se remontan a 1928²³. Realizó obra gráfica para numerosas publicaciones –propias y ajenas– en los géneros de

22 Una biografía ampliamente documentada de Díaz de León se puede encontrar en Blaisten (2010).

23 Fue dibujante en las revistas *Pegaso* y *Forma* y caricaturista del *Diario de Yucatán*.

cuento²⁴, ensayo histórico, artístico y obra técnica²⁵. Su trabajo como diseñador editorial fue ampliamente ejercitado entre 1930 y 1933 cuando, junto con Gabriel Fernández Ledesma, fue el codirector de la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. Sin embargo, el despegue definitivo de su perfil editorial fue en 1934, al ser nombrado coordinador de las Ediciones de Bellas Artes. Esas tareas se sumaron al cargo que desde el año anterior ejercía como director de la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de México y la dirección de arte de la revista *Mexican Art & Life* (entre 1937 y 1940). Más adelante dirigiría la revista *El libro y el pueblo* (1963)²⁶.

La profesora de diseño Alicia Portillo Venegas (2011) considera que «es a Francisco Díaz de León a quien se debe el mayor impulso profesional, técnico y educativo en la cultura del libro, y es el precursor del ideal del diseño editorial» (pp. 10-16). En 1929, había inaugurado el taller *Artes del libro* en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde buscaba vincular el grabado y arte editorial, mancuerna que ejercitó constantemente en su práctica profesional. En 1932, propone crear una Escuela de Artes y Oficios del Libro, proyecto que no logró consolidarse y, al igual que lo había hecho Gustavo Adolfo Baz en 1882 (Garone, 2013), promovió la creación de un instituto tipográfico para formar profesionales en el diseño y fabricación de libros.

24 *Campanitas de plata* (1925) de Mariano Silva y Aceves y *Día de fiesta* (1938) y *Su primer vuelo* (1945), ambos del propio Díaz de León.

25 *30 asuntos mexicanos grabados por FDL* (1928); *El grabado como ilustración de la música popular* (1963); *Gahona y Posada: grabadores mexicanos* (1968); *Juan B. Urrutia. litógrafo y apologista del tabaco* (1971); *De Juan Ortíz a José Guadalupe Posada: esquema de cuatro siglos de grabado en relieve en México: madera, metal* (1973) y *Consejos para editar libros* (s/f). [Consideramos que la obra se publicó entre 1943-1946, porque, según los datos del colofón, se realizó durante la gestión de Jaime Torres Bodet ante la Secretaría de Educación Pública, en el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946)].

26 Sobre esta publicación se han escrito varios textos entre los que podemos citar Escobar (2007) y García Rey (2006), respectivamente, y el artículo de Salgado (2008).

Pero no sería sino hasta 1937 cuando la SEP inauguró la Escuela de las Artes del Libro (EAL), dependiente del Departamento de Educación Obrera²⁷ y designó a Díaz de León como su director²⁸. El establecimiento inició labores en noviembre de 1938, ofreciendo seis cursos nocturnos y gratuitos²⁹, dirigidos a los obreros gráficos y otros profesionales y artistas interesados³⁰.

En 1943, la escuela se reorganizó en torno a cuatro carreras: Director de ediciones, Grabador, Encuadernador y Tipógrafo, y cerró por considerarse redundante tras la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946. Tras intensas gestiones de Díaz de León se reabrió con el nombre de Escuela Nacional de Artes del Libro (ENAL), pero de las cinco carreras propuestas originalmente (Director de ediciones, Corrector tipográfico, Encuadernación, Librero y Publicidad) solo se aprobaron tres: Encuadernación, Ediciones y Grabado³¹. En 1958, la ENAL se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG), y se instaló en un edificio en la calle de Bucareli 117, en la capital mexicana.

Los apoyos de maquinarias industriales y recursos económicos que desde el inicio se solicitaron no fluyeron adecuadamente, lo que aunado a los constantes cambios de adscripción de la institución en el organigrama de la SEP, hizo muy complejas las labores de la Escuela. Hoy, ese proyecto es el Centro de Estudios Tecnológicos Industrial y de Servicios n.º 11 (CETIS 11)³². Aunque se planteó desde

27 Esta entidad más tarde se transformará en Departamento de Enseñanzas Especiales.

28 Se mantuvo en el cargo hasta 1957, cuando, tras su jubilación, fue nombrado Director Honorario Vitalicio.

29 Grabado, Encuadernación, Litografía, Fotografía, Tipografía y Dibujo.

30 Tanto el proyecto de la escuela, el anuncio de la apertura como el primer plan de estudio se pueden leer en el apéndice documental de Medina (1991, pp. 97-105).

31 Estas se promueven en la contraportada del número 1 de la revista *Artes del Libro*, publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales, bajo la dirección de Pablo G. Macías.

32 Dice Alicia Portillo (2011): «Sin apoyos institucionales los docentes mantuvieron de manera constante la exigencia al secretario de educación en turno para transformar la ENAG en un Instituto de las Artes Gráficas. [...]. Sin embargo los apoyos nunca llegaron y la ENAG continuó su labor técnica educativa a trompicones, y con las reformas educativas descentralizadoras, alrededor de 1984 quedó bajo la supervisión de la Dirección General de Educación Tecnológica

sus inicios la carrera de Director de Ediciones, y desde finales de los años 60 existen carreras de Diseño Gráfico en México, al día de hoy no existe en el país una licenciatura en edición, en cambio hay una serie de cursos de capacitación mayormente auspiciados por iniciativas privadas, y se cuenta con un par de maestrías de edición en instituciones públicas.

La escuela de Díaz de León publicó la revista *Artes del Libro*, órgano elaborado enteramente por profesores y alumnos, y contó con algunos articulistas permanentes del profesorado, como Pablo Macías (director de la escuela y profesor de historia del libro), Feliciano Peña Aguilera (profesor de dibujo ornamental), José Julio Rodríguez (profesor de grabado, 1961), quienes escribieron en los 10 números que se publicaron; otros lo hicieron en la mayoría, como Alfonso Tovar Portillo (profesor de encuadernación), Antonio Acevedo (jefe de redacción de la publicación y profesor de corrección tipográfica) y Alexanders Stols (experto en tipografía de la Unesco comisionado en la ENAL). También colaboraron Pablo Rafael Medina (profesor de sistemas gráficos y luego de sistemas modernos de ilustración), Manuel Echauri (profesor de ediciones), Amador Lugo Guadarrama (profesor de historia del arte), entre otros.

Si bien el alumnado de la escuela fue mayoritariamente masculino³³, en los números de la publicación aparecen referencias de varias mujeres que pasaron por la escuela: Esperanza López Mateos³⁴, Carolina Amor de Fournier³⁵, María Pérez

Industrial, cambiando su nombre por Centro de Estudios Tecnológicos Industrial y de Servicios N° 11 (CETIS 11) [...]. Es hoy uno de los 2 planteles CETIS en el DF que desarrolla el área técnica editorial e impresión, mantiene una publicación interna bimestral y celebra este 2011, 73 años de trabajo». (pp. 2-3)

33 Sobre la composición del alumnado sabemos que: «En las aulas del plantel se ve alternar a señores ya entrados en años, con señoritas y muchachos. Todos trabajan en silencio, con ejemplar aplicación. Se les adiestra en dibujo, en la talla de la madera, en la combinación de los colores, en el diseño de maquetas, en el cosido de pliegos y en el uso de los fierros para dorar, en idiomas, en historia del arte, en historia del libro. Todo ello –junto o aislado– contribuye a fortalecer en sus espíritus la esencial devoción al menester estético» (Acevedo, 1956, p. 13).

34 Ingresó en 1943. Cita en *Artes del Libro* (1958, n.º 5, p. 37).

35 Ingresó en 1943. Cita en *Artes del Libro* (1958, n.º 5, p. 38).

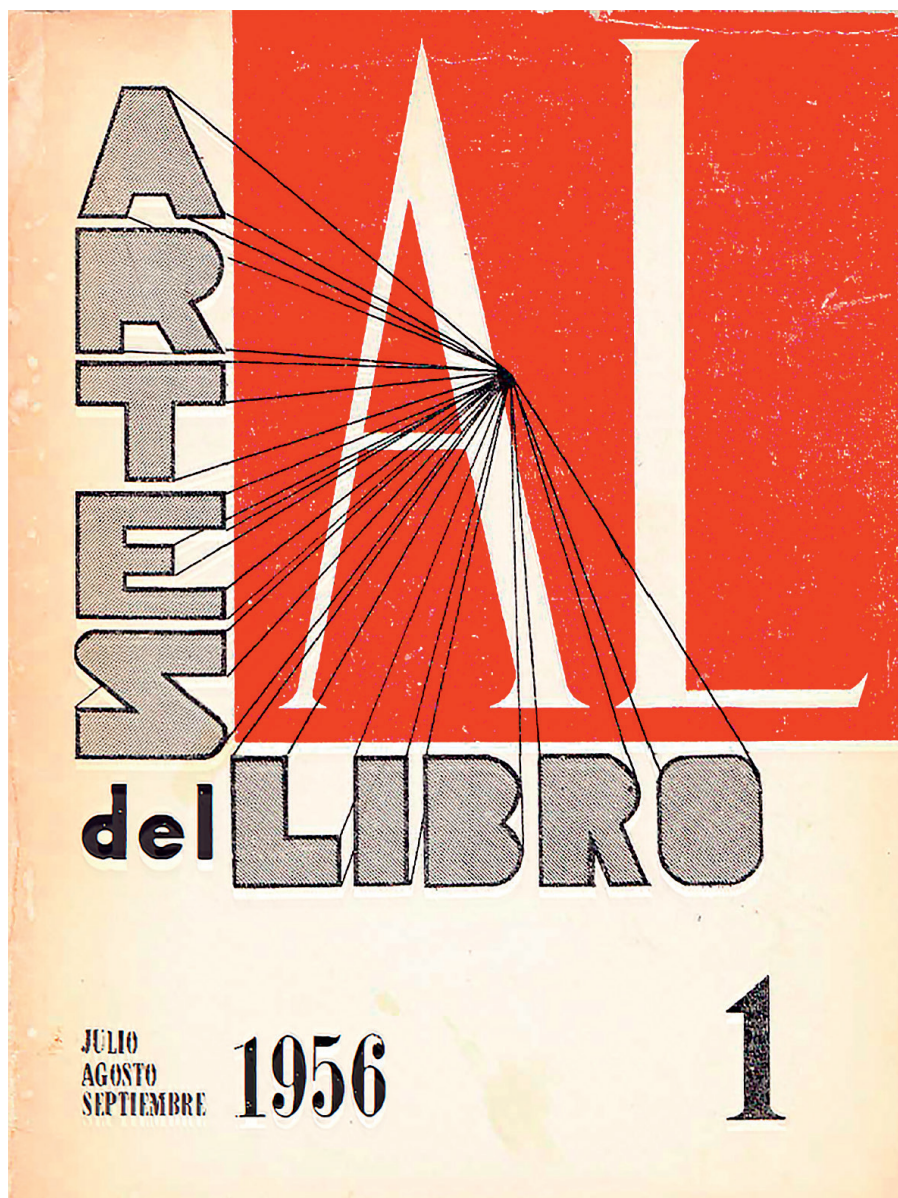


Figura 3. Portada revista *Artes del Libro*, n.º 1, 1956.
Fuente: Archivo personal.

Maya³⁶, Angelina Arribáizaga Nieva³⁷, Vita Castro³⁸, Concepción Amber³⁹, Ma. Teresa Vieyra y Rincón⁴⁰ y Ana Luisa Campos Prida⁴¹.

Una parte importante de los contenidos de la publicación fueron textos por entregas, como los dedicados al léxico tipográfico, a la ilustración, el grabado en México o el arte tipográfico. En tanto fuente primaria, la revista es una verdadera ventana para ver el estado de la cuestión educativa en torno al diseño y la edición durante el lapso de su aparición (1956-1960), y más allá de los contenidos informativos complementarios para la formación de los alumnos, en las páginas también hay algunas apreciaciones políticas: hay al menos dos notas en las que se solicita directamente al entonces presidente Adolfo López Mateos (1958-1964) la construcción de un edificio *ad hoc* para la ENAL, primero en su calidad de candidato a presidente y luego habiendo asumido el cargo (*Artes del Libro*, 1958, n.º 5, pp. 4-5)⁴² y la reiterada petición de un linotipo y otras maquinarias para las prácticas estudiantiles (*Artes del Libro*, 1958, n.º 5, p. 3). Asimismo, hay notas que permiten conocer las relaciones con otras instituciones, como la de agradecimiento a los Talleres Gráficos de la Nación por la entrega de 50 cajas de tipos y otros materiales para la escuela (*Artes del Libro*, 1958, n.º 5, p. 2). Hay encartes sin numeración que ofrecen diversas noticias, algunas coyunturales y otras relacionadas con la ENAL, como cuando se informa la modificación de los planes de estudio (*Artes del Libro*, 1957, n.º 4, p. 42)⁴³, y otras de

36 La vemos como ganadora de un certamen en 1955, perteneció a la Carrera de Encuadernación. Cita en *Artes del Libro* (1956, n.º 2, p. 26).

37 Experta en encuadernación. Cita en *Artes del Libro* (1958, n.º 6, p. 56).

38 Experta en grabado. Cita en *Artes del Libro* (1958, n.º 6, p. 54).

39 *Artes del Libro*, 1958b.

40 Ganadora de bronce en la categoría grabado de la feria de San Marco. Cita en *Artes del Libro* (1959, n.º 7).

41 Reseña de exposición. *Artes del Libro*, 1959.

42 Se apela para ello a su experiencia en la Editora Popular de la Secretaría de Educación Pública y su paso por la Gerencia de los Talleres Gráficos de la Nación. La petición se reitera en el n.º 6 de la publicación.

43 El tema continúa en el n.º 5 (1958).

opinión, como la fuerte crítica sobre la calidad de los libros de texto que hizo Antonio Acevedo en “Los ultrajes anuales al libro” (*Artes del Libro*, 1958, n.º 5, pp. 8-9).

Sobre la historicidad del término diseño en México

Ciñéndome a esta publicación, encontramos varios términos para denominar el oficio de diseñador. En el número 3 de *Artes del Libro* (1957), se lee:

Aprovechando la contribución de un distinguido bibliógrafo; el doctor Mario González Ulloa, quien es poseedor de buen número de obras europeas que van del siglo XVI al XVII; y que proceden de imprentas renombradas, el Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA presentó en marzo del presente año la exposición denominada “El libro artístico antiguo y moderno en México”. Tales obras se mostraron como ejemplos de artesanía y estética tipográfica que “las hace dignas de concienzudo estudio fuera de sus temas específicos para que *diseñadores del libro*, conocedores del arte y alumnos de escuelas especializadas puedan encontrar en ellos lecciones seculares que afirmen o completen su apreciación respecto a las diversas corrientes de gusto con que se han concebido las páginas tipográficas y su ilustración⁴⁴.

En ese mismo número de 1957, Alexander Stols⁴⁵ hace unas importantes aclaraciones léxicas al hablar del diseño editorial, y traza las derivas que sufrió el quehacer en el diseño de libros, a lo largo del tiempo. Tras señalar un primer momento cuando las profesiones de impresor, editor y librero estaban unidas en una sola persona –especialmente durante el periodo de la imprenta manual–, el holandés indica que dichos oficios se separaron más y más en el siglo XIX. El “editor-impresor”, para él, está bien representado en personajes tales como Manucio, Estienne, Plantin-Moretus, Elzevir y Didot, dueños de imprentas que comúnmente buscaban su propio “estilo tipográfico”.

44 Las cursivas son mías.

45 Sobre Stols sugiero ver Rosenzweig (2011).

Sitúa los finales del siglo XIX como un parteaguas en el diseño de libros, ya que atribuye a las *private presses*⁴⁶ el surgimiento de una segunda categoría de editores: «un grupo de personas que no eran dueñas de una imprenta, pero ‘cuidaron’ sus propias ediciones en buenas imprentas ‘comerciales’ y controlaron la entera producción de estos libros» (Stols, 1957a, p. 26). De ese segundo grupo emanará, según Stols, la novedosa profesión del diseño editorial, a la cual define como una: «actividad que consiste en ‘el cuidado de la tipografía de los libros’ como *profesión independiente* [...]. Estos profesionales pueden pertenecer al personal de una sola editorial o imprenta, pueden también trabajar para más de una editorial o imprenta, es decir, poner sus capacidades a la disposición de las editoriales o imprentas que recurran a ellos»⁴⁷.

Al analizar específicamente la nomenclatura empleada para describir a quienes trabajan en las artes del libro, Stols (1957a) realizará las siguientes precisiones:

El nombre que se da a este oficio varía en los diferentes países. Muchas veces se compara su relación con el libro a la del arquitecto con el edificio. Tal como el arquitecto tiene el control de la construcción y verifica si los obreros cumplen con todos los detalles de su proyecto, el encargado de la tipografía del libro controla la producción en todos sus pormenores. Por esto se le llama de vez en cuando “arquitecto del libro”; en México, “diseñador de libros”; en otros países “cuidador de libros” o “director artístico”. Es sorprendente que haya más casas editoriales que imprentas que cuenten con un oficial de esta clase entre su personal. (p. 26)

En otros textos, el holandés hablará de *diseñador* (Stols, 1957b, p. 30), y también se referirá a diseñador del libro, diseñador tipográfico y diseñador de

46 En este caso se hace referencia al movimiento *art and crafts* y su impacto en las artes del libro.

47 «El diseñador de libros de nuestra época tiene un cargo industrial y el impresor un cargo ejecutivo, es decir que el impresor recibe las instrucciones del diseñador, y debe realizarlas con todos sus conocimientos técnicos y su maquinaria» (Stols, 1957a, p. 28). Las cursivas son mías.

tipos. Lo más curioso para nosotros fue localizar el término *diseñista*, empleado por Luis Zepeda (¿1960?) en un artículo sobre cálculo de originales, pero la expresión más habitual para hablar de diseñador editorial fue *maquetista*.

“Historia(s)” del diseño gráfico en México

El catálogo de la exposición El diseño antes del diseño (1990)

En el prólogo del catálogo de la exposición *El diseño antes del diseño*, celebrado en el Museo de Arte Carrillo Gil (octubre-diciembre de 1991), Sylvia Pandolfi, entonces directora del recinto, comentaba que en tanto el diseño en México, su arte y su técnica, había sido desde tiempo atrás una de las preocupaciones del museo, los responsables del recinto se preguntaron mientras preparaban la exposición del 40 aniversario de Vicente Rojo qué había sucedido en el campo antes de la labor de ese artista español vecindado en México. Con los preparativos de dicha muestra, directivos y curadores se plantearon si hubo “algo semejante” al “diseño gráfico” antes de 1960, instalando de esa forma una parteaguas temporal concreto en la cronología de la historiografía del diseño gráfico mexicano. En el mismo prólogo, Pandolfi (1991) señalaba que:

[...] en lugar de ser una cronología ilustrativa de lo producido en ese periodo (aunque sin señalar el inicio del mismo), la exposición destaca a aquellas personalidades que más cerca estuvieron del diseño en la primera mitad de nuestro siglo. A los hombres que sirvieron de puentes con las vanguardias europeas y trataron de dar a los impresos nacionales una forma propia, impregnadas de ideas plásticas y recursos experimentales. (p. 7)

Por ello, entre los criterios que determinaron la selección de personajes y obras, figuraban quienes tenían una prolífica y prolongada actividad en torno al diseño de libros, folletos y carteles, recorte del cual emanaron dos mexicanos y dos españoles: Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Josep Renau y Miguel Prieto.

El historiador del arte Cuauhtémoc Medina (1991) reconocía, sin embargo, la existencia de un periodo previo a su cronología, ubicada en los años 60 del siglo xx.

Fue a partir de nuestros años veinte que algunos artistas mexicanos, la mayoría de ellos pintores y grabadores, tomaron en sus manos las tareas de aplicar ideas plásticas en el taller del impresor. Aquel fue un proceso paralelo a lo que sucedía en otros países de la tierra, y uno más de los hilos de nuestra historia cultural. [...] son artistas que tuvieron entre nosotros un atisbo de las actitudes y prácticas propias del diseñador. (p. 11)

Medina elude llamarlos “diseñadores gráficos”, aduciendo que el término no se hizo común sino hasta mediados de 1960, y enumera los conceptos con los que ese grupo autodenominaba sus prácticas: ornamentadores, maquetistas, directores de edición o tipógrafos. De esta forma, ubicaba todo lo anterior a dicha fecha en el campo de “antecedentes”, considerando a esos exponentes como “precursores”, mas no como diseñadores. Asimismo, planteaba la nomenclatura de mexicanos y extranjeros que configurarían los hitos ineludibles de la historiografía del diseño gráfico en México.

Dos historias del diseño gráfico en México

El año 2010 fue prolífico en proyectos culturales y obras retrospectivas, motivados, en su mayoría, por las celebraciones del Bicentenario de la Independencia Nacional y el Centenario de la Revolución mexicana. En ese contexto, aparecen los libros de Giovanni Troconi y Luz del Carmen Vilchis, respectivamente, proponiendo dos planteamientos distintos, en cuanto a dónde ubican o cómo visualizan el comienzo del diseño gráfico nacional, y cómo definen la disciplina, constituyéndose en los dos primeros libros que formalmente abordaron la historia del diseño gráfico en México.

El libro de Troconi, *Diseño gráfico en México: 100 años*, contó con la ayuda explícita de numerosos colaboradores que participaron no solo como informantes,

sino que también escribieron ensayos paralelos al texto principal⁴⁸. En la introducción, el autor explica que el libro es resultado de un proceso de ocho años de investigación a partir de muy diversas fuentes y el trabajo colaborativo de numerosos colegas, y pretende ser una suerte de «respuesta a las preguntas de un diseñador en busca de las raíces históricas de su oficio» (s/p). Aclara que «el libro no puede seguir un criterio rigurosamente cronológico pues hay influencias que convergen, sucesos históricos, políticos y culturales simultáneos, y los traslapes en las aproximaciones son inevitables» (s/p). En torno a la definición de *diseño*, señala:

Las piezas aquí reproducidas pueden ser legítimamente llamadas “diseño gráfico”, aunque esta denominación es tardía, ya que llegó a México a fines de la década de 1960. En este libro se entiende por “diseño” la conjunción de imagen, tipografía y elementos gráficos en una sola composición. Con este criterio en mente calificamos a todos los tipógrafos, cajistas, linotipistas, peistoperos, artistas gráficos, pintores, ilustradores o prensistas anónimos de la primera mitad del siglo como los primeros “diseñadores” que aparecen en este libro, así como a Manilla y Posada, autores de grabados o ilustraciones que se utilizaron en diseños de terceros, en portadas, carteles y anuncios que incluían imagen, letra y ornamento. (s/p)

La obra está organizada en cuatro capítulos: el primero, titulado “Nace un oficio: Ediciones del cambio de siglo” se inicia con la producción de Antonio Vaneegas Arroyo, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, en el cual, apoyándose en opiniones previas, el autor indica:

48 Algunos de los colaboradores fueron Gerardo Kloss Fernández del Castillo, Gabriel Martínez Meave, Germán Montalvo, Ambra Polidori, Luis Almeida, Elizabeth Romero Betancourt, Alberto Ruy Sánchez, Miguel Ángel Morales, Eduardo Terrazas, Alma Lilia Roura y Beatrice Trueblood. Desde semblanzas de algunos personajes y movimientos, como Ernesto, el Chango, García Cabral; Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP), una reseña de las escuelas de diseño gráfico y un análisis de la producción tipográfica hasta ese momento.

Los críticos y estudiosos coinciden: el antecedente más sólido e influyente del diseño gráfico en nuestro país está en el trabajo de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, al lado del editor Antonio Vanegas Arroyo. Y es que Manila y Posada cultivaron una peculiar conjunción de imagen y letra que fue provechosamente utilizada en el diseño posrevolucionario. (Troconi et al., 2010, p. 15)

Luego de ese antecedente, en el segundo capítulo “Entre lo mexicano y las vanguardias: Diseño de 1920 a 1950”, el diseñador propone un primer recorte temporal para el análisis de la producción gráfica que abarca hasta mediados de siglo xx, que principalmente discurre en torno a una serie de personajes y a los movimientos artísticos para revisar su impacto en libros, prensa y publicidad. El capítulo 3, titulado “Momentos emblemáticos del oficio: 1950-1980”, quizá el apartado más amplio del libro, describe no solo la continuación de la saga de personajes anteriormente planteada, sino que integra los aportes del exilio español a la gráfica nacional, atiende el rol de semillero de diseñadores que surgió en el “taller-escuela” de Imprenta Madero, se detiene en las Olimpiadas del 68 y la producción de su imagen gráfica, y también analiza el surgimiento de las carreras de diseño en el país. En el último capítulo, “La revolución del oficio”, Troconi plantea el impacto de la computadora en el quehacer diseñístico nacional, así como analiza una serie de revistas del área y la producción de carteles y otros medios gráficos.

Pasando a la obra de Luz del Carmen Vilchis, es importante mencionar que el recorte temporal del libro está netamente ajustado al centenario de la Revolución (1910-2010), sin embargo, en la presentación, Consuelo Sáizar (2010), que entonces era Presidenta Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, comenta:

Si se estudiara a profundidad la historia del diseño gráfico mexicano acaso habría que empezar por los códices prehispánicos, de enorme riqueza visual y gran fuerza simbólica. Luego se vería lo producido por las primeras imprentas llegadas a la Nueva España y el desarrollo, durante la Colonia, del arte editorial en bandos, proclamas e impresos varios, o el afán libertario de comienzos del siglo xix que se

tradió en el desarrollo de diversas publicaciones, destacadamente las de Fernández de Lizardi, como precursoras del ejercicio periodístico moderno. Estarían, después, la fiebre de revistas literarias vestidas (o diseñadas) por grandes artistas plásticos, y el delirio ya finisecular de José Guadalupe Posada... En el siglo xx florece el diseño editorial con la *Revista Moderna* (1898-1911), *El Arte y la Ciencia* (1903-1905), *La Semana Ilustrada* (1909-1914), *El Ahuizote* (1911-1913), *El Universal Ilustrado* (1917-1930) y *Don Quijote* (1919-1921), entre otras publicaciones. Así, hasta llegar a una probable “escuela mexicana del diseño gráfico”, considerada ya incluso como disciplina profesional, que inicia en los años sesenta con Vicente Rojo y otras figuras destacadas. (p. 9)

Justamente, por ese planteamiento del amplio camino de producciones gráficas que existió en México antes de 1910, no es extraño que el libro cuente con un extenso capítulo dedicado a los antecedentes del diseño gráfico, cuyos elementos centrales son los códices prehispánicos. Si bien no deja de estar entre los antecedentes, este es quizá uno de los hechos que más claramente distingue el planteamiento de Vilchis respecto del de Troconi y el catálogo el “Diseño antes del diseño”, ya que ella sí reconoce la existencia de formas de “diseño” previas a las carreras universitarias, y la remonta a una época más lejana.

En el primer capítulo de su libro, Vilchis (2010) se detiene en una serie de reflexiones y planteamientos teóricos que le permitirán encuadrar el resto de su obra; propone, por ejemplo, que:

[...] El diseño gráfico en México tiene una historia compleja cuyos matices obligan a agudas reflexiones acerca de las condiciones contextuales, estilísticas y técnicas –nacionales e internacionales. Todas ellas constituyen el sustrato con base en el cual las influencias del pensamiento estético y los momentos socioculturales producen coincidencias formales, cromáticas, tipográficas y fotográficas que definen las colecciones de objetos diseñados en cada una de las épocas de nuestro devenir visual. (p. 13)

Asimismo, en las “Reflexiones imprescindibles”, y quizá como advertencia para quienes buscan aterrizar la polisemia habitual en la que navega el término *diseño*, explica:

Entender y comprender son verbos que se utilizan en distintos ámbitos para el *conocimiento del diseño gráfico*. El primero se refiere en exclusiva al aspecto superficial de lo diseñado; conlleva la descripción informal de procesos y técnicas; sólo (sic) es un acercamiento de ejecución del diseño. El segundo, más completo, incluye al diseño gráfico, al diseñador, a lo diseñado y a sus alcances comunicativos⁴⁹.

La diseñadora identifica las cuatro modalidades más significativas en la historia del diseño gráfico: 1) discurso educativo, también denominado cultural; 2) discurso publicitario; 3) discurso propagandístico y 4) discurso híbrido. Cuando se detiene en los géneros en la comunicación gráfica, distingue el género editorial, el paraeditorial, el extraeditorial, el informativo e indicativo, el ornamental, el narrativo lineal y el narrativo no lineal. Para el primero de ellos (el género editorial), la historiadora consigna que se trata de:

Objetos impresos cuyo diseño gráfico depende de un texto continuo. En general, proporcionan conocimiento superficial o profundo acerca de uno o varios temas y están condicionados por la *legibilidad*. Su duración varía desde el tiempo breve hasta la permanencia indefinida; son los diseños más próximos al receptor. Se clasifica en libro, revista, periódico, catálogo e informe anual. (p. 23)

Además del capítulo dedicado a los antecedentes, hay uno que cubre los primeros 20 años del siglo xx; el del “Diseño nacionalista que abarca de 1920

49 Vilchis (2010) señala: «Al entender el diseño gráfico expresamos nuestro pensamiento inmediato, un pensamiento surgido de la percepción del objeto de diseño que capta sus características, contrastes de forma y color, la calidad de sus soporte, la eficacia del medio y sus relaciones externas. *Entender es explicar, desdoblarse el diseño, precisar su contenido y conocer su significado*». (p. 17)

a 1940; el de “esplendor” delimitado entre 1940 y 60; el que cubre la profesionalización que abarca las siguientes dos décadas, uno más de corolario que comprende de 1980 a 2010 y dos capítulos finales, uno de “Horizontes” y otro de “Referentes”.

El diseño en México visto en el contexto de la historia regional

El tercer texto producido en México es el que ofrece María González de Cossío (2008, pp. 186-201) en la obra de Fernández y Bonsiepe. La autora inicia con los conceptos de *hibridación* y *mestizaje*, y explica que, sobre el diverso pasado prehispánico, se sumaron otros impactos culturales y capas de referentes: española, francesa, y norteamericana y las de otras latitudes latinoamericanas, como las de Cuba y los países de Sudamérica, especialmente tras los exilios de los años 70. El primero de los ejemplos que se ofrece de *hibridación* y *mestizaje* es el uso actual y constante de los caracteres góticos en diversas propuestas de comunicación visual, venidos a América con la primera imprenta en el siglo XVI, es decir, la persistencia en la visualidad de un estilo europeo que surge en el siglo XV.

Tras el planteamiento de las condiciones de acelerado crecimiento económico de México en la década de los años 1940, el relato de los objetos de diseño gráfico en sí inicia con la producción de los libros de texto gratuitos en 1960, al que más adelante se suman las historietas, en tanto “otro género editorial que cobró gran importancia económica y cultural” (González de Cossío, 2008, p. 188). Entre las editoriales destacadas, González de Cossío trae a colación la fundación de Fondo de Cultura Económica (1934), y destaca la labor gráfica de Vicente Rojo en varias publicaciones periódicas culturales; también cita a la Imprenta Madero, aunque omite la referencia de la labor del diseñador catalán al frente del sello ERA. La historiadora del diseño da también una breve lista de autores extranjeros que influyeron en el pensamiento de diseño y de allí pasa al polémico hito de la autoría del diseño de la gráfica de las Olimpiadas del 68.

El texto de González de Cossío no define explícitamente el concepto de *diseño* que usa ni el énfasis de la cronología que propone, aunque plantea 1960 como

arranque. Sin embargo, en el prefacio, Gui Bonsiepe da una serie de coordenadas que permiten decodificar el encuadre del libro y por tanto contextualizar el capítulo dedicado al diseño mexicano. Uno de los elementos principales del planeamiento es que los coordinadores de ese libro consideran que “los diseños” empezaron América Latina a partir del impacto de la Escuela de Ulm, es decir, con posterioridad a 1950.

Bonsiepe (2008) se pregunta:

¿Qué caracteriza al diseño? La insistencia en el valor instrumental de los artefactos considerados como prótesis en forma de herramientas, utensilios, instrumentos para prestar servicios. Es la insistencia en el valor informativo de los mensajes, [...]. El diseño se encuentra en la intersección entre tecnología, industria (y empresa), economía, ecología, cultura de la vida cotidiana y hasta políticas sociales. (p. 11)

Aborda el tema de la identidad del diseño latinoamericano y propone que esta se puede considerar desde cuatro horizontes, a saber:

[...] una determinada configuración formal y cromática (en resumen: un conjunto de *stilemi*); un parque de productos diferentes (por ejemplo, el mate de calabaza originario de la cultura guaraní); el uso de materiales locales que en otro contexto son clasificados como “exóticos” (este recurso es utilizado sobre todo en lo que se llama *etnodesign*), y, por fin, una metodología particular del diseño partiendo de una vivencia arraigada en la región, en lo local. (p. 11)

Al atender la cuestión del “discurso regionalista”, el teórico alemán considera que se pueden distinguir por lo menos tres aspectos:

[...] el aspecto cultural, el aspecto económico y el aspecto político. Los dos primeros se manifiestan de manera frecuente juntamente

con una actitud reivindicativa/defensiva invocando la identidad como territorio reservado exclusivamente para el quehacer profesional autóctono. Velada o abiertamente se trata de una defensa del mercado de trabajo basada en un saber difuso, al cual solamente los profesionales locales tienen acceso. En su manifestación extrema, se alía a una forma de nacionalismo que se dirige contra todo lo que considera extranjero, como una amenaza de lo propio. La faceta afirmativa, en cambio, reclama derecho –y la necesidad– por el proyecto propio del futuro sin tener que recurrir a la esencia o al ser nacional. (p. 11)

Bonsiepe considera que esas son “inconsistencias teóricas” del discurso regional y propone como antídoto usar las tres maneras de estudiar y escribir la historia según Friedrich Nietzsche (2006): la monumental, la anticuaria y la crítica. Esas formas le permiten formular las preguntas que se podría traer a la historia del diseño⁵⁰, excediendo el esquema de “la mera cronología”, y pasar a la fibra hermenéutica de la investigación histórica para no caer en el error de abordar “el diseño como un fenómeno cultural aislado, cerrado en sí, sino como una variable de procesos socioeconómicos y sociopolíticos” (Bonsiepe, 2008, p. 13). Si bien el planteamiento del libro de Bonsiepe y Fernández se encuadra en un horizonte teórico internacional, esta es una obra colectiva hecha desde y para la región, a diferencia de otras que han sido hechas a nivel internacional para un público internacional, como las de Satué y Margolin que comentaremos a continuación.

50 El coordinador de la obra señala: «Estas preguntas llevan a la agenda, muchas veces oculta de los historiadores. ¿Por qué ponen el foco de sus investigaciones sobre tal hecho y no sobre otro? ¿Cuáles son los protagonistas, muchas veces anónimos? ¿Qué ideas han jugado en determinado momento un rol preponderante y marcante? ¿Cuáles han sido silenciadas? ¿Por qué surgieron divergencias y hasta polémicas sobre la manera de interpretar los objetivos de la actividad proyectual? ¿Cómo fueron absorbidas e incorporadas influencias externas llevando a una hibridación cultural? ¿En qué momento surgieron verdaderas innovaciones de diseño en América Latina? ¿En qué contexto político-social, económico-industrial tuvieron lugar?». (Bonsiepe, 2008, p. 13)

Dos miradas al diseño gráfico en México en el contexto de la historia del diseño internacional

Hasta donde he podido revisar, el libro del diseñador catalán Enric Satué *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, aparecido por primera vez en 1988⁵¹, es una de las primeras historias internacionales del diseño que incluye un apartado dedicado a México. A diferencia del relato usual de los códigos prehispánicos, el recorrido que él propone inicia con la descripción de sellos o pintaderas, y luego pasa a la introducción de la imprenta en el Nuevo Mundo. Aborda la figura de Juan Pablos, primer impresor, cayendo en una serie de datos errados, como el relativo al nombre y la fecha de la primera publicación realizada en suelo mexicano⁵². Sobre los géneros de impresos publicados, Satué refiere naipes, materiales religiosos, estampas sueltas y las publicaciones periódicas del siglo XVIII, como la *Gaceta Literaria* y *Mercurio Volante*. Entre los personajes relevantes del periodo colonial, el historiador del diseño cita al grabador y punzonista español Jerónimo Antonio Gil, “uno de los protagonistas del esplendor internacional de la Imprenta Nacional española durante el reinado de Carlos III, quien le mandó a México a fundar la Real Academia de San Carlos y reorganizar la Casa de la Moneda y la Escuela de Grabadores” (Satué, 1988, p. 337). Con una mínima revisión del siglo XIX, Satué analiza al personaje “puente” que desembocará en la cultura visual del siglo XX, José Guadalupe Posada:

[...] difícil distinguir entre artista plástico y diseñador gráfico o entre artesano y técnico; y es porque no existe una distinción

51 Desde su publicación en 1988, la obra no ha dejado de reimprimirse, a la fecha se cuenta con dos ediciones de las cuáles la primera tiene 13 reimpresiones. La relación de ediciones de la obra se puede ver en la entrada de referencias correspondiente.

52 «Juan Pablos tendría el privilegio de ser además, no solo el primero, sino también el único impresor permitido en el territorio mexicano. Y en 1543, aparece ya el primer libro impreso en América: una *Introducción a la doctrina cristiana* para los indígenas» (Satué, 1988, p. 337). La intención al marcar estos errores es hacer notar el grado de imprecisión –o vaguedad– que pueden caber en obras generalistas.

apreciable entre arte libre y arte aplicado. Al margen de su calidad artística, la obra del insigne xilógrafo José Guadalupe Posada, por ejemplo, hay que enmarcarla en la historia del diseño gráfico. Por varias razones. En primer lugar, porque es el equivalente a lo que fue en Francia, unos setenta años antes, la Imagerie D'Epinal capitaneada por Charles Pellerin. José Guadalupe Posada, solo, fue capaz de hacer una producción casi tan abundante y variada como lo fue la francesa (generalmente en formatos mucho más pequeños y a una sola tinta, en contraste con la dimensión y el colorido d'Epinal, todo hay que decirlo). En segundo lugar, porque fue, más que un artista, un ilustrador y, todavía más que eso, un cronista gráfico de todo acontecimiento de la vida mexicana. (Satué, 1988, p. 338)

De ese artista-artesano, Satué señala que surgirá un nuevo tipo de artista, con una nueva finalidad creativa: la “utilidad social”, un personaje comprometido con los problemas planteados por la Revolución. Además de la tríada más conocida de muralistas mexicanos, Satué menciona a Leopoldo Méndez y su labor en el Taller de Gráfica Popular. Más adelante, reflexionará sobre las condiciones que permitieron no solo la continuidad del grabado en México durante el siglo xx, sino que propiciaron su florecimiento, indicando que este es uno de los rasgos que caracterizará al diseño nacional.

Me interesa resaltar que el diseñador catalán considera que «El primer creador *verdaderamente moderno*⁵³ dispuesto a poner su talento al servicio del diseño gráfico fue Gabriel Fernández Ledesma» (Satué, 1988, p. 401) y, pocas páginas más adelante (quizá influido por la lectura de la obra de Antonio Acevedo Escobedo (1967) que está registrada en su bibliografía), trae a colación el nombre de Francisco Díaz de León. Hablando de casas editoriales, al referir la fundación del Fondo de Cultura, Satué señala que se le deberá a dicha institución una “particular importancia en la historia de la regeneración tipográfica”. Reiterando el uso del

53 Las cursivas son mías.

término *moderno*, para describir el accionar y resultado del trabajo de un diseñador en concreto, Satué (1988) afirmará:

Un ilustrador comercial moderno, Miguel Covarrubias, librado de la pesada losa del estilo xilográfico populista creado por Guadalupe Posada recreado por la pléyade de imitadores que le sucedieron –prácticamente hasta nuestros días– esparció su obra en los años treinta y cuarenta, en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos, colaborando asiduamente en la revista de economía *Fortune*, en la que publicó lo mejor de su producción, en forma de cubiertas. (p. 401)

Sin duda, el tema de los diseñadores del exilio español no será eludido en las páginas del libro de Satué (1988), así destacará a Josep Renau⁵⁴ y a Miguel Prieto, de este último apunta que:

[...] fue profesor de diseño tipográfico, iba a revolucionar la producción de diseños destinados a libros, revistas y periódicos. Su influencia se dejará sentir, esencialmente a través de su discípulo más dotado y competente: el español Vicente Rojo, quien en la actualidad es el responsable de la mayor parte de catálogos, obras y revistas publicadas en México y dedicadas al arte y a la literatura⁵⁵. (s/f., p. 401)

Siguiendo las ideas de Fernando Benítez, Satué traza un arco que denuncia la decadencia en que habían caído de las artes gráficas mexicanas, desde

54 De este artista, el historiador catalán comenta: «[es cierto] que su vocación pedagógica se manifestaba espontáneamente dondequiera que anduviese; sin embargo, es cierto también que el paso de esta indiscutible personalidad del diseño gráfico español no logró remozar los cimientos de una actividad profesional aletargada. Y no resulta fácil hallar explicación satisfactoria a este rechazo» (Satué, 1988, p. 403).

55 Citando a Teresa del Conde.

mediados del siglo XIX hasta el trabajo del diseñador catalán y el grupo de imprenta Madero⁵⁶.

México le debe a Vicente Rojo las revistas, los carteles, los programas y los libros más bellos y originales de los últimos años. Se trata de una verdadera renovación de las artes gráficas –tan decadentes desde los tiempos de Ignacio Cumplido– y muchas imprentas y editoriales han seguido, cuando no copiado servilmente, sus notables innovaciones. (1987)⁵⁷

El historiador catalán concluye el recuerdo de hechos mexicanos con algunos pocos comentarios sobre el diseño de la imagen olímpica del 68; dice además que «no hay nada sustancial que decir sobre el cartel comercial, el diseño tipográfico, el diseño publicitario e, incluso, el diseño de imagen de identidad», y hace el balance de que «la presencia de diseñadores extranjeros no ha logrado, por ahora, implantar nuevas tendencias estilísticas definitivas», –dando a entender indirectamente que es desde el “exterior” de donde procede el poder demiúrgico en el diseño– aunque concluye con los aportes realizados por el diseñador cubano Félix Beltrán especialmente en cuanto a cartelística, contradictoriamente con el postulado que había planteado de manera previa. (p. 405).

El segundo y último caso de la inclusión de México en los relatos de diseño internacional es el libro de Victor Margolin, *World History of Design* (2015). A pesar de ser la obra más nueva de todas las comentadas, la estructura y guión de personajes y casos propuestos que esboza sigue muy de cerca el catálogo *El diseño antes del diseño* (1990), una fuente que está en la bibliografía de referencia, al igual que los libros de Troconi y Vilchis. El caso mexicano figura en el capítulo

56 Poco más adelante señala también: «Otro grupo semejante, Arco Iris, lidera, por ahora en solitario, dos iniciativas inéditas en México como son el establecimiento del primer estudio de diseño gráfico fuera de México D.F. y el primero también en editar una revista autóctona de diseño: *Magenta*». (Satué, 1988, p. 402)

57 Disponible en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre 1996, no. 100, p. 269.

29 del segundo tomo, “Latin America: Cuba, Mexico and Brasil (1900-1939)”, que inicia con una amplia exposición del contexto político, económico y social del Porfiriato para explicar el impulso modernizador que ese mandatario imprimió al país. Se mencionan las circunstancias que dieron paso a la Revolución mexicana y los sucesivos gobiernos hasta llegar al de corte socialista de Lázaro Cárdenas (1934-1940), el cual propició una amplia gama de acciones educativas y administrativas que tuvieron fuerte impacto en el desarrollo de la cultura visual de México.

En la sección dedicada a México, Margolin destaca fundamentalmente tres clases de productos gráficos: los periódicos y revistas (más que los libros), los calendarios o cromos y la cartelística de cine. En relación con los primeros, cita los casos de *El Mundo Ilustrado*, *El imparcial*, *la Revista Moderna*, por nombrar algunos, y menciona no solo a los artistas del periodo –algunos que procedían de la Academia de San Carlos– sino también las técnicas de impresión y las características estilísticas de dichas publicaciones (la mayor parte de las cuales tuvieron un marcado sabor *art nouveau*, aunque para otros momentos también señala el impacto del *art déco* y los trazos vanguardistas influidos por las corrientes de diseño rusas y alemanas). Los artistas del periodo en los que más se detiene son: Ernesto “El Chango” García Cabral y Miguel Covarrubias.

Y hablando más concretamente sobre los libros y sus diseñadores, el historiador estadounidense se centra en la editorial Cvltvra, las ediciones de la Secretaría de Educación Pública y el Fondo de Cultura; hace también mención de los proyectos de algunos grupos de vanguardia como los Estridentistas, la producción de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) o el Taller de Gráfica Popular (TGP) y de los artistas y diseñadores, a José Guadalupe Posada, Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León y la Escuela de Artes del Libro.

Margolin no hace juicios de valor sobre la producción gráfica local, aunque en varias partes de la sección mexicana establece las relaciones del diseño autóctono con las corrientes internacionales en boga; el relato es más bien indiciario, es decir de citas de casos –quizá eso se deba al planteamiento de una obra general como

la suya— o quizá, a que el periodo de análisis es más breve que en los otros casos citados. De cualquier modo, no hay una definición específica sobre cuándo inicia el diseño en México, pero es posible asumir, por la concepción general de su obra, que considera que es con posterioridad a 1900.

Conclusiones preliminares

De la revisión de los personajes y textos que acabo de hacer, el primer enfoque que interesa destacar es que hay una importante continuidad discursiva entre las historias del libro y la imprenta y la historia del diseño gráfico en México, un vínculo que, si bien tiene algunas manifestaciones previas, se establece con fuerza en los años 30 del siglo xx. Los personajes que desarrollan sus opiniones desde la historia del libro (García Izacalceta, Fernández Ledesma y Díaz de León) serán más tarde retomados como actores y artífices de la historia del diseño. Esa cadena se autorrefuerza, generando una línea de autoridad discursiva que pasa de la bibliografía al diseño y conformando un canon compartido por ambas disciplinas; desde el punto de vista historiográfico, se presenta entonces un primer momento de paralelismo que va desde los años 30 hasta el inicio oficial de las carreras universitarias de diseño (1969).

Por otro lado, desde el ámbito de la historia del libro, bibliófilos, historiadores del arte, tipógrafos y directores de arte de colecciones y revistas van configurando opiniones acerca del quehacer proyectual, el ejercicio del diseño editorial y de la estética tipográfica. Desde el ámbito de la historia del diseño, serán, en primera instancia, los historiadores del arte y más tarde los propios diseñadores quienes adopten e incorporen los personajes, productos y opiniones que la historia del libro había planteado para conformar una historia propia de la disciplina, fuertemente anclada en la historia del libro. Esa historia del diseño tiene una impronta mimética de la historia del libro, pero tímidamente empezará a plantear sus propios postulados, sumando nuevos hechos y personajes, revisando el canon establecido, afinando los métodos y ampliando las fuentes empleadas; sin embargo, no renunciará a seguir la mayoría de lo señalado desde la bibliografía clásica.

Al revisar cuándo los historiadores del diseño han situado el inicio de la profesión, Vilchis y Satué reconocen los productos gráficos prehispánicos como periodo más antiguo del diseño mexicano; Troconi y de algún modo Margolin ponen el momento más lejano a finales del siglo XIX y, por último, Medina y González de Cossío proponen la década de los años 1960, con unos antecedentes principalmente detectables tras la Revolución mexicana.

Solo Medina y Troconi se pronuncian explícitamente sobre el uso del término *diseño gráfico*: el primero considera que no es propio usarlo para denominar el trabajo de artistas antes de 1960, mientras que el segundo cree que sí es posible. En la mayoría de los textos analizados, los libros impresos juegan un papel central para definir la acción proyectual; en Vilchis y Troconi, por la extensión de sus obras, aparecen algunos otros géneros gráficos adicionales, sin embargo, solo los productos editoriales están presentes en todos los textos revisados y son esenciales para entender las formas de configuración visual y la construcción de un relato histórico del diseño. Tanto Satué como Margolin hacen un uso más elástico de la expresión *diseño gráfico*.

Respecto de los agentes del diseño local, la mayoría de los estudios, excepto González de Cossío, coinciden en la importancia que tuvo la tetrada de varones: los dos mexicanos (Fernández Ledesma y Díaz de León) y los dos españoles (Prieto y Rojo), más unos pocos personajes satelitales adicionales. En este punto, aunque ya hay un discurso totalmente aceptado en México acerca de los actores del diseño, la incorporación de los artistas del exilio español al discurso de la conformación del diseño local fue sin duda un elemento de tensión. Esa tensión se puede observar en las apreciaciones tempranas sobre el diseño gráfico mexicano —que se produjeron entre 1920 y 1940—, las cuales no fueron tan evidentes ni tan determinantes para las aportaciones de los exiliados de la República en la definición de la historia disciplinaria. Fue solo a partir de la ostensible autoría de parte de diseñadores españoles de una gran parte de los productos gráficos de corte cultural desde los años 50, cuando la historiografía de la cultura visual incorporó de forma categórica e irreversible la raíz hispánica, raíz que en la década de los 90 sería consagrada definitivamente como la razón de la modernidad del diseño en México.

Sin embargo, no será sino a partir de 2010, con los dos primeros libros formales sobre historia del diseño gráfico en México, cuando se observe la primera etapa de una bifurcación discursiva clara entre los recuentos históricos del diseño gráfico y la historia del libro, esta etapa todavía tímida y sutil, a la vez que heterogénea, paulatinamente cobrará mayor fuerza para dar presencia y autonomía a la historia y la historiografía del diseño gráfico mexicano.

Referencias

Anales de la Escuela Nacional de Artes Gráficas (1966).⁵⁸México: La Escuela.

Revista Artes del Libro, No. 1. (julio-septiembre de 1956), No. 2. (octubre a diciembre de 1956), No. 3 (enero a marzo de 1957), No. 4. (abril a junio de 1957), No. 5 (febrero a abril de 1958), No. 6 (mayo a diciembre de 1958, número extraordinario), No. 7. (1959), No. 8. (1959), No. 9 (octubre, noviembre y diciembre de 1960), No. 10 (¿1960?)

Acevedo, A. (1958). Los ultrajes anuales al libro. *Artes del Libro*, 5, 8-9.

Acevedo Escobedo, A. (1967). *Entre prensas anda el juego*. México: Seminario de Cultura Mexicana.

Almeida, L. (2000). *30 años de diseño gráfico 19(1960)70-2000*. (2000). México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Benítez, F. (1973). El cuaderno escolar de Vicente Rojo. En: Rojo, V. *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*. México: Museo Universitario de Ciencias y Arte.

Blaisten, R. (2010). *Francisco Díaz de León* [Colección Blaisten]. México: Editorial RM, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

Bonsiepe, Gui, (2008) “Prefacio”, en Fernández, S., & Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher, 10-16.

58 Dice el encuadernador Rodrigo Ortega, responsable del blog *Artes del libro*: «La publicación estaba planeada para ser semestral: mayo y noviembre, y se proponían entre los contenidos publicar los planes de estudios de las carreras, material pedagógico diverso, programas de materias, artículos de orientación técnica auxiliar de libros de texto, “tan escasos en el país”, así como noticias y descripción de los adelantos logrados en el extranjero en materia de artes gráficas. Estos datos proceden de las *Palabras iniciales*, en *Anales*, firmadas por Pablo Macías, 1965, pp. IX-X». «La revista de la Escuela Nacional de Artes del Libro –ENAL se deja de publicar en el año de 1960 [en realidad es 1961] y es hasta 1966 que es publicado el primer número de los anales de la recién transformada y flamante Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG)». Sitio Artes del Libro.

- Candas Sobrino, M. C. (1981). La supresión de la Escuela Nacional de Artes del Libro. En *Francisco Díaz de León, como promotor de las artes gráficas*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cano Andaluz, A., & Estudillo García, J. (2007). Juan Bautista Iguíniz y la historia de la profesión bibliotecaria en México (1915-1971). *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 12(1-2), 153-197.
- Costa, M. E. (septiembre, 2016). *Attilio Rossi en la dirección artística de la editorial Losada* [Manuscrito inédito]. Presentado en II Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, Córdoba.
- Díaz de León, F. (s/f). *Consejos para editar libros*. México: Secretaría de Educación Pública, Consejo Nacional Técnico de la Educación, Sección permanente de Libros de Texto, Biblioteca n.º 1, s/f, 38(2), p., ils.
- Escobar Vallarta, C. (2007). *El libro y el pueblo: índice de artículos sobre bibliotecología y bibliografía (1922-1926, 1928-1935)* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Farfán Caudillo, M. A. (2014). Bibliografía mexicana e Instituto de Investigaciones Bibliográficas. *Nueva Gaceta Bibliográfica*, 17(65), 23-24. Recuperado de <http://www.iib.unam.mx/pagiib/files/Investigacion/Publicaciones/gaceta65.pdf>
- Fernández, J. (1939a). Outline of Mexican contemporary typography. *Mexican Art & Life*, 7 [Edición especial dedicada a la Conmemoración del Establecimiento de la Imprenta en América].
- Fernández, J. (1939b). Las conferencias de Attilio Rossi sobre tipografía. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1(3), 76. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1939.3.65>
- Fernández Ledesma, E. (1991). *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Fernández Ledesma, E. (1935). *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho.

- Fernández, S., & Bonsiepe, G. (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blucher.
- Férriz Roure, T. (1998). *La edición catalana en México*. México: El Colegio de Jalisco.
- García Icazbalceta, J. (1854). Tipografía mexicana. En *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, Vol. 5. México: Andrade y Escalante.
- García Rey, M. R. (2006). *La presencia de Latinoamérica en las revistas El Libro y el Pueblo y El Maestro, 1921-1922* (Tesis de licenciatura inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Garone Gravier, M. (2010). Competencia tipográfica en México a mediados del siglo XIX: entre la disputa tecnológica e ideológica del catalán Rafael de Rafael y el jalisciense Ignacio Cumplido. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 52 (2009-2010), 299-324.
- Garone Gravier, M. (2011). Textos y contextos de una década de diseño gráfico en México (1990-2000). *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 21, 77-120. <https://doi.org/10.15446/ensayos>.
- Garone Gravier, M. (2013). Gustavo Adolfo Baz y la idea de un Instituto Tipográfico Mexicano (1882). *Grafía. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Autónoma de Colombia*, 10(1), 73-89.
- Garone Gravier, M. (2015). Rojo: un camino del diseño a la edición. En *Vicente Rojo. Escrito Pintado* (pp. 84-134). México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, El Colegio Nacional.
- Garone Gravier, M., & Ares, F. (2015). Letras argentinas: una mirada a la industria tipográfica del siglo XIX a través de la Fundación Nacional de Tipos para Imprenta de la Familia Estrada. *Letras Históricas*, 9, 115-146.
- Garone Gravier, M. (2018). Cultura visual y materialidad del ensayo: los dispositivos tipográficos de Vicente Rojo en *Días de Guardar* (1970), en Liliana Weimberg, *Ensayo en diálogo*, vol. II, México, UNAM-CIALC, Col. Literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, 13, pp. 135-174.

- González de Cossío, M. (2008). México. Diseño gráfico. En S. Fernández & G. Bonsiepe (Coords.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía* (pp. 186-201). São Paulo: Blucher.
- González de la Vara, A., & Matute, A. (Coords.). (2002). *El exilio español y el mundo de los libros*. México: Universidad de Guadalajara.
- Kloss Fernández del Castillo, G. (2010). Las escuelas de diseño gráfico. En Giovanni Troconi et al. *Diseño gráfico en México, 100 años: 1900-2000* (pp. 291-326). México: Artes de México UAM.
- Margolin, V. (2015). *World history of design*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Martínez Baracs, R. (2012). Joaquín García Icazbalceta y el Diccionario Universal de Historia y de Geografía. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 17(1-2), 9-51.
- Medina, C. (1991). *Diseño antes del diseño. Diseño gráfico en México, 1920-1960* [estudio, notas y selección de imágenes]. México: Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil México.
- Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ortega, R. (17 de enero de 2011). La tipografía y el libro. Alejandro A. M. Stols (enero, febrero, marzo, 1957) [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdellibro.mx/revista-artes-del-libro-no-3.php>
- Ortega, R. (7 de febrero de 2011). La tipografía y el libro. Alejandro A. M. Stols [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdellibro.mx/revista-artes-del-libro-no-4.php>
- Ortega, R. (11 de abril de 2011). Catálogo de tipos. Escuela Nacional de Artes del Libro [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdellibro.mx/catalogo-de-tipos-escuela-nacional-de-artes-del-libro.php>

- Ortega, R. (20 de junio de 2011). La supresión de la Escuela Nacional de Artes del Libro. [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdellibro.mx/2011/06/20>.
- Ortega, R. (30 de octubre de 2011). Revista Artes del Libro No. 9 año 1960 [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdellibro.mx/revista-artes-del-libro-no-9.php#comments>.
- Pandolfi, S. (1991). Prólogo. En C. Medina, *Diseño antes del diseño: Diseño gráfico en México, 1920-1960*. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil., 7.
- Perales de Mercado, A. (1970). Don Juan B. Iguíniz, el maestro. *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 4 (julio-diciembre), 41-42.
- Portillo, A. (2011). Escuela de Artes del libro. La más vieja escuela de diseño editorial en México. *El Corondel*, 4(47), 10-16.
- Rodríguez, J. J. (1961). *Francisco Díaz de León, como dibujante, pintor y artista gráfico*. México: Editorial Ocasim/Seminario de Cultura Mexicana.
- Rosenzweig, G. (Comp.). (2011). *Pasión por los libros. Reyes y Stols correspondencia (1932-1959)*. México: El Colegio Nacional.
- Sáizar, C. (2010). Presentaciones. En L. C. Vilchis Esquivel, *Historia del diseño gráfico en México: 1910-2010*. México: Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Salgado Ruelas, S. M. (2008). *El Libro y el Pueblo. Revista de largo aliento. Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Satué, E. (1988). *Diseño gráfico. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Alianza Forma.
- Stols, A. (1957a). La tipografía y el libro. Algunos principios. *Artes del Libro*, 3 (enero a marzo), 26-28.
- Stols, A. (1957b). La tipografía y el libro, parte III. *Artes del Libro*, 4 (abril a junio), 28-32.

- Torre Villar de la, E. (1999a). *Ilustradores de libros. Guión biobibliográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Torre Villar de la, E. (1999b). Francisco Díaz de León. En *Ilustradores de libros. Guión biobibliográfico* (pp. 179-192). México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Toussaint, M. (1934). *La litografía en México en el siglo XIX: sesenta facsímiles de las mejores obras*. México: M. Quesada B. Troconi, G., Almeida, L., Garone, M., Kloss, G., Martínez, G., Montalvo, G., ... Trueblood, B. (2010). *Diseño gráfico en México, 100 años: 1900-2000*. México: Artes de México.
- Univeridad de Palermo. Congreso Latinoamericano de la Enseñanza del Diseño. (2012). *Curriculum vitae Dra. Luz del Carmen Alicia Vilchis Esquivel*. Buenos Aires: Autor. Recuperado de http://www.palermo.edu/dyc/congreso-latino/pdf/luz_carmen.pdf
- Valender, J. (Ed.). (1996). *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*. México: Colmex. Vilchis Esquivel, L. C. (2010). *Historia del diseño gráfico en México: 1910-2010*. México: Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Zepeda, Luis. (¿1960?). El cálculo de originales. *Artes del Libro*, 10, 43-52.

Otras fuentes bibliográficas

- Acevedo Escobedo, A. (1975). *Semblanzas de académicos*. México: Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana.
- Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico. (octubre, 2001). *Reconstrucción del término diseño*. Memorias del XI Congreso de Académicos de Escuelas de Diseño Gráfico. México: Asociación Mexicana de Escuelas de Diseño Gráfico (Encuadre)/Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.

- Aznar Soler, M. (Ed.). (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, ES: Editorial Renacimiento.
- Benítez, F. (2000). *Miguel Prieto, diseño gráfico*. México: Ediciones Era.
- Centro de Investigación y Docencia en Humanidades. Sección Humanistas Mexicanos, Miembros de la Academia Mexicana de la Lengua. (2008). *Enrique Fernández Ledesma* [Semblanza]. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20120103095803/http://www.centenarios.org.mx/FernandezLedesma.htm>
- Codera Lascurain, C. (1997). *Diseño gráfico en México*. México: Quórum/Consejo de Diseñadores de México.
- Covarrubias, F. (1998). *Diseñando 30 años*. Guadalajara, MEX: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Ediciones Poliedro/Trama Visual.
- Domínguez Macouzet, A. (1992). *Diseño mexicano: industrial y gráfico*. México: Colegio de Diseñadores Industrial y Gráfico de México/Grupo Editorial Iberoamericana.
- Gamoneda, F. (1955). Las artes gráficas en México: apuntes sobre su historia. *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 6(3), 3-15.
- Garone Gravier, M. (2001). Las diferencias entre diseño como arte aplicado, como ciencia y como herramienta de comunicación. *Antología de Diseño 1*. México: Editorial Designio.
- Garone Gravier, M. (2003a). Breve resumen histórico y análisis de algunas definiciones de diseño. *Unidad y diversidad. Revista Interdisciplinaria de Divulgación*, 3(2).
- Garone Gravier, M. (2003b). La tipografía desde la interdisciplina. Tipografía y ergonomía (II). *Unidad y diversidad. Revista Interdisciplinaria de Divulgación*, 3(2).

- Garone Gravier, M. (2010a). Diseño y tipografía que forjaron patria. En *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950* (pp. 55-64). Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- Garone Gravier, M. (2010b). *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat.
- López Castro, R. (1993). *Diseño gráfico*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Trama Visual/Redacta/Fondo de Cultura Económica/Imprenta Madero.
- Maseda, P. (2006). *Los inicios de la profesión del diseño en México. Genealogía de sus incidentes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Ordóñez, P. (2000). *Diseñadores gráficos mexicanos*. México: Trama Visual.
- Ortega, R. (21 de diciembre de 2010). La escuela de las artes del libro cumple sus 18. Revista Artes del Libro No. 1 año 1956 [Blog post]. Recuperado de <http://www.artesdelibro.mx/revista-artes-del-libro-no-1.php>
- Palleiro, C. (2000). *Que treinta años no es nada*. México: Gobierno del Distrito Federal.
- Ponant, P. (January-February, 2003). Hecho en México. *Etape Graphique*, dossier realizado con la colaboración de Veronique Ricardoni y Gabriela Gomez-Mont. After *Matiz*. Perspectives on Contemporary Design in Mexico City. *Step*.
- Ranc, C. (Coord.). (2000). *Diseñadores gráficos mexicanos*. México: Trama Visual/ Tres Grupo 3.
- Rodríguez, A. M. (3 de julio de 2013). La Escuela Nacional de Artes Gráficas, cuna de grandes creadores, celebra 75 años. *Periódico La Jornada*, p. 6. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/03/cultura/a06n1cul>

- Royo, V. (1996). *Vicente Rojo: diseño gráfico*. México: UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Era/Trama Visual.
- Salas Zamudio, S., & López Huerta, J. (octubre, 2001). *Evolución del término diseño gráfico*. Trabajo presentado en el XI Congreso de Académicos de Escuelas de Diseño Gráfico, Guadalajara, México.
- Stanton, A., & González Mello, R. (mayo, 2013). «Vanguardia en México 1915-1940» [Exposición temporal]. México: Museo Nacional de Arte.
- Troconi, G. (octubre, 1999). «Diseño Francia-México» [Proyecto de intercambio cultural]. México: Embajada de Francia/Asociación Francesa de Acción Artística/Instituto Mexicano de Cooperación Internacional/Secretaría de Relaciones Exteriores/Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Troconi Diseñadores.
- Valle Gager, C. (1926). *El renacimiento de las artes gráficas en México*. México: Imprenta de Manuel León Sánchez.

Páginas electrónicas

Codigram: www.codigram.org/codigram.html

Encuadre: www.encuadre.org;

Ixopixel. Diseño y comunicación visual en la web: www.isopixel.net

Universidad Autónoma Metropolitana: www.uam.mx;

Universidad Iberoamericana: www.uia.mx; www.portafoliosonline.com)

Agradecimientos: Ernesto Gutiérrez, Paola Piña, Pablo Díaz, Omar Cervantes y Gabriela Beltrán.

Entre la realidad y el mito: las crónicas contemporáneas del diseño industrial mexicano

Dina Comisarenco Mirkin

Investigadora, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), México

Introducción

Si bien la práctica profesional del diseño industrial mexicano tiene ya una larga, rica y muy significativa trayectoria, la recuperación de su memoria histórica es muy reciente. Efectivamente, en las últimas décadas han surgido libros de texto, publicaciones académicas y exposiciones –tanto panorámicas como de corte monográfico– en las que por fin se comienza a rescatar, estudiar y reconocer sus muy significativos aportes a través del tiempo.

Tomando en cuenta lo reciente de la aparición de la historiografía del diseño mexicano, así como mi propio papel como investigadora en este campo, en el presente texto recorro a la metáfora de la *crónica*, entendiéndola como una narración histórica organizada de forma cronológica en la que la perspectiva propia de cada uno de los cronistas dedicados a reseñarla refleja una visión personal particular o, en nuestro caso, una teoría de la historia diferente. Así como en el género de la crónica periodística, literaria o histórica, lo contemporáneo del evento narrado, el carácter testimonial de las fuentes orales utilizadas y el estilo personal en el uso del lenguaje de los narradores nos permiten descubrir sus particulares visiones de los sucesos que narran; también aquí, intentaremos revelar algunos de los orígenes y

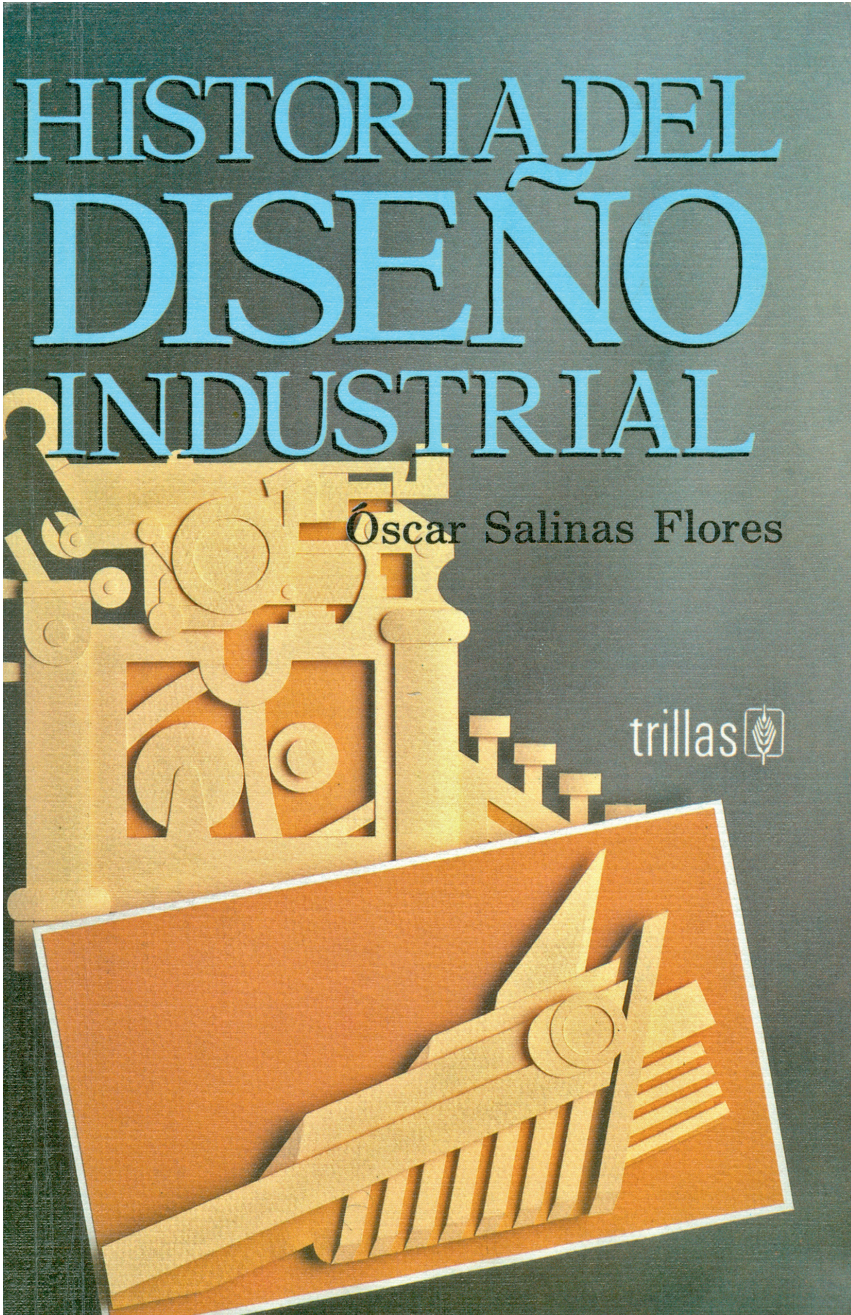
perspectivas metodológicas de los distintos cronistas reseñados, los cuales influyen en la forma particular en la que narramos y construimos la historia.

Muy lejos de las visiones positivistas que creían en el estudio objetivo de los hechos, y en cambio más cercana a la visión propia de la corriente historicista, considero que hay múltiples factores personales, profesionales y temporales o cronológicos que influyen en la formulación de las variadas narraciones históricas que existen. En este trabajo, organizaré estas visiones a partir de la formación profesional propia del área disciplinar desde la que cada *cronista* narra la historia del diseño industrial mexicano; en nuestro caso, desde la práctica profesional del diseño, la historia, o la curaduría, pues todos ellos resultan elementos clave para entender cómo estamos construyendo la historia, tomando en cuenta tanto los fines como los principales medios utilizados para elaborar las distintas narraciones históricas. A diferencia de otros países, somos muy pocos autores en México los que estamos escribiendo sobre la historia del diseño industrial en el país: Óscar Salinas, Ana Elena Mallet y yo, por lo que en el texto me referiré principalmente a nosotros. Otros destacados autores, que se dedican a la escritura sobre la práctica o la teoría del diseño, serán mencionados también pero sin tanta profundidad, pues el capítulo se dedica a la historiografía del diseño industrial propiamente dicha.

La crónica desde la práctica del diseño industrial

En 1992, vio la luz la primera edición del texto del diseñador industrial, empresario, maestro, investigador y promotor del diseño, Óscar Salinas Flores, titulado *Historia del diseño industrial* (2003), publicado por editorial Trillas. Si bien el libro principalmente narra la historia del diseño industrial internacional –desde la prehistoria hasta el diseño contemporáneo a su publicación–, se incluye también un capítulo dedicado al diseño industrial latinoamericano contemporáneo, dentro del cual una sección corresponde a México.

Figura 1. Portada del libro *Historia del diseño industrial* (1992) de Óscar Salinas Flores.



En este contexto, cabe señalar que Salinas Flores fundó la materia de Historia del Diseño Industrial en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la década de 1980, y fue a través de su labor docente como comenzó a recopilar el material documental y didáctico que culminaría tanto en este libro pionero como en otros de su autoría que siguieron más adelante. También su formación estudiantil en la misma UNAM, principalmente con la destacada diseñadora Clara Porset (1895-1981), y su participación profesional temprana en el Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE) en la década de 1970 marcaron la temática principal de este primer recuento narrativo de la historia del diseño industrial en México, concebido especialmente, como señalamos más arriba, con una intención no solo documental sino y principalmente pedagógica.

Haciendo eco de las enseñanzas y experiencias de su maestra, la diseñadora de origen cubano Clara Porset –quien a lo largo de su vida mantuvo un contacto estrecho con profesores de la Bauhaus tales como Walter Gropius, Josef Albers y Hannes Meyer–, Salinas Flores señala que, como en otras partes del mundo, «el concepto de diseño industrial se importó a México a partir de la teoría y de la práctica de escuelas europeas como la Bauhaus y la HfG de Ulm» (2003, p. 278). Reseña más adelante la fundación de las primeras carreras de diseño en México, la Universidad Iberoamericana primero y la UNAM después, ambas en la década de 1960, para pasar, posteriormente, a la labor del IMCE, que dice «provocó un gran auge de la profesión» (p. 282), iniciándose entonces la organización gremial de los diseñadores a través de organismos tales como el Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México (Codigram), fundado en 1975, al que califica como «hasta hoy el más consistente de todos» (p. 282). Efectivamente, dicho organismo, bajo la dirección del diseñador Arturo Domínguez Macouzet, publicó en 1991 el primer directorio ilustrado en México relativo al diseño mexicano industrial y gráfico que reviste un papel documental muy significativo (*Diseño Mexicano Industrial y Gráfico*, 1991). Este *boom* del diseño nacional de los 70 es contrastado por el autor con el que califica como el «desalentador» panorama de los años 80.

Poco tiempo después, en el año 2001, Salinas Flores continuó profundizando en el estudio de lo que él mismo define como los comienzos del diseño industrial mexicano, a través del análisis de la labor de su maestra, en una publicación



Figura 2. Portada del catálogo *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset* (2001) de Óscar Salinas Flores, Ana Elena Mallet y Alejandro Hernández.

titulada precisamente *Clara Porset: una vida inquieta, una obra sin igual* (2001). Posteriormente, en el 2006, esta vez con la colaboración de los especialistas Ana Elena Mallet y Alejandro Hernández, Salinas Flores publicó un libro/catálogo para acompañar a la exposición que se llevó a cabo en el Museo Franz Mayer, significativamente denominada *El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno* (2006). Al igual que en otros mitos de distintos tiempos y lugares, en dicho

discurso museográfico y en el catálogo que lo acompañó se narra la historia de lo que se considera como los orígenes o la historia de cómo el diseño llegó a la existencia en México, solamente a partir de la década de 1950, cuando los valores propios de la modernidad occidental –considerados como universalmente válidos– fueron por fin trasladados e instalados en el país, pensando así como un fragmento o prolongación, aunque cronológicamente algo desfasada, de dicha cultura europea y de sus aspiraciones modernistas homogeneizadoras.

Salinas también es cofundador de editorial *Designio*, desde donde promueve la publicación de textos sobre distintos aspectos del diseño y la arquitectura en México, incluyendo destacadas aportaciones a dichas áreas, tales como la obra del diseñador norteamericano Victor Margolin (y otros), *Las rutas del diseño. Ensayos sobre teoría y práctica* (2005); de Salinas, *Tecnología y diseño en el México Prehispánico* (2010); y del mismo Salinas, junto con otros destacados diseñadores internacionales como la española Anna Calvera, *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso* (2010); de Luis Rodríguez Morales, *El diseño antes de la Bauhaus* (2011); y de la también española, Isabel Campi, *La historia y las teorías historiográficas del diseño* (2013), que reseña el estado de la cuestión que es el tema de este escrito pero en el ámbito internacional, no mexicano. Algunos de estos textos, de forma más o menos directa, plantean la pregunta sobre los límites de qué es lo que entendemos por diseño, que en lugares y momentos distintos de la historia –específicamente en el caso de México que aquí nos ocupa– pueden extenderse a muchísimo tiempo atrás.

La crónica entendida como un género histórico

También motivada por la práctica docente, cuando comencé a dictar la materia de *Historia del diseño industrial* en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Ciudad de México (ITESM, CCM), di inicio a mi propia búsqueda de material visual y teórico para mis alumnos. Si bien las publicaciones existentes sobre la historia del diseño industrial internacional para ese entonces eran ya muy abundantes, me inquietaba enormemente la falta de información propia de dichos libros en torno a la historia del diseño

en México, con la salvedad, claro está del breve texto de Salinas Flores que acabo de reseñar.

Una vez más desde mi propia experiencia, sabiendo lo desalentador que resulta no encontrar ejemplos con los que un estudiante pueda sentirse identificado y motivado, en mi caso porque en toda mi carrera de Licenciatura en Historia del Arte se habían estudiado muy pocas artistas mujeres, y no se me había recomendado leer ni un solo texto escrito por una historiadora mujer sino hasta que llegué al posgrado, y en el caso de mis alumnos de diseño, donde el programa curricular que nos dictaba la institución educativa no marcaba la existencia de un solo diseñador, ni mucho menos de una sola diseñadora mexicana –ni siquiera de la misma Clara Porset–, me avoqué a la ardua tarea de intentar reconstruir esa historia aparentemente invisible que, conociendo la riqueza del arte mexicano, intuía que debía existir también pero que no se dejaba ver en las fuentes académicas publicadas hasta aquel entonces.

¿Qué había más allá de los ejemplos señalados más arriba entre la llegada al país de Clara Porset, el *boom* de los 70, y los ‘desalentadores’ 80? ¿Qué implicaba situar el origen del diseño mexicano como una consecuencia directa de la llegada al país del movimiento moderno internacional? ¿Cómo se podía comenzar a recuperar la historia del diseño nacional cuando los objetos sobrevivientes de sus distintas etapas eran tan escasos? Como historiadora del arte, ¿con qué herramientas metodológicas contaba para abordar la historia del diseño industrial mexicano de forma más integral, comprehensiva e idiosincrática?

Hacía ya algunos años, había caído en mis manos un texto del teórico del arte latinoamericano Juan Acha (1916-1995), *Introducción a la teoría de los diseños* (1998), publicado también por editorial Trillas, en el que exponía la profunda teoría según la cual las artesanías durante la antigüedad y la Edad Media, el arte a partir del Renacimiento y el diseño en el mundo moderno son actividades expresivas esenciales de los seres humanos, que de acuerdo con las variadas circunstancias históricas de los distintos tiempos y lugares fueron asumiendo distintas formas productivas, pero siguieron manteniendo siempre lo esencial de su función expresiva y simbólica fundamentales. El cambio y la continuidad entre dichas áreas creativas

me intrigó profundamente y quedó rondando en mi mente como un concepto que seguía madurando y que me interesaba explorar y profundizar.

De esta manera, cuando los azares del destino me llevaron a impartir la cátedra de historia del diseño que acabo de comentar y comencé a convivir con diseñadores profesionales –mis colegas– y con diseñadores en potencia –los alumnos–, fui comprobando que el postulado de Acha tenía mucho de cierto. Descubrí que, en nuestro mundo moderno, el diseño comenzó a cubrir algunos de los roles anteriormente ocupados por las artesanías y las artes, y que entonces mis herramientas teórico-metodológicas –especialmente las relacionadas con la sociología del arte, que era mi marco teórico principal dentro de mi investigación de la historia del arte mexicano– podían servirme también para comenzar a historiar esta nueva etapa de la creación humana: la del diseño industrial. Cabe comentar aquí que, aunque efectivamente fui formada como historiadora del arte, esta disciplina, tal y como la entiendo desde mi propia práctica profesional, no implica un enfoque tradicional que jerarquiza las obras de acuerdo con sus autores y su valor estético atemporal, sino un enfoque interdisciplinar que atiende las complejidades propias del quehacer cultural, tomando en cuenta los contextos económicos, políticos y creativos propios de los distintos tiempos y lugares sin desatender a las características materiales, formales y funcionales propias del diseño industrial. También mi perspectiva de análisis desde los estudios de género influyó de forma determinante en el enfoque con el que abordé la historia del diseño, no solo para propiciar en la medida de lo posible el rescate de la memoria de mujeres diseñadoras, sino en términos mucho más generales, para abordar el estudio de obras, inclusive de carácter anónimo, tradicionalmente no consideradas por enfoques historiográficos más conservadores. El producto fue el texto titulado *Diseño industrial mexicano e internacional. Memoria y futuro*, publicado, una vez más por editorial Trillas (Comisarenco, 2006).

Desarrollé entonces mi convicción sobre el papel del diseño en el mundo actual como una de las áreas creativas más característica, significativa e influyente del quehacer humano, y me avoqué a la tarea de describir e interpretar cómo los objetos constituyen no solo el marco material que nos rodea y que nos facilita el

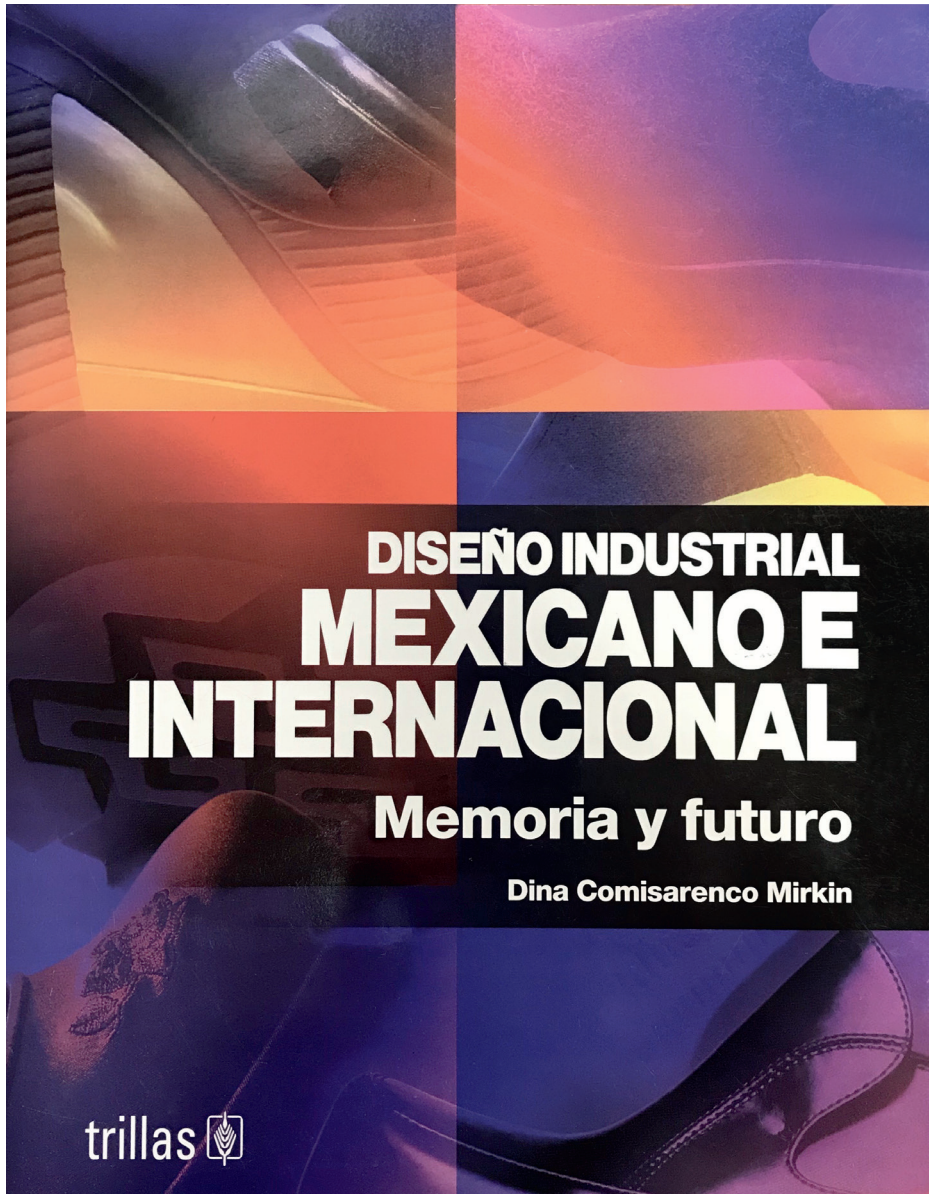


Figura 3. Portada del libro *Diseño industrial mexicano e internacional. Memoria y futuro* (2006) de Dina Comisarenco Mirkin.

desempeño de las actividades cotidianas, sino que también reflejan, como en un espejo muy claro y revelador y tal como habían hecho las artesanías y el arte en épocas anteriores, los valores de carácter individual y social propios de las distintas épocas y culturas, cuyo conocimiento nos hace crecer de forma más crítica y creativa, al mismo tiempo que influyen en las distintas formas en las que los seres humanos experimentamos la vida.

Los destacados diseñadores Luis Equihua Zamora, Gui Bonsiepe, Rafael Davidson, Horacio Durán, Arturo Domínguez Macouzet, Mauricio Lara, Jorge Moreno Arózqueta, Alberto Villarreal, Javier Santacruz Aceves, Fernando Shultz Morales, Lorenzo Díaz Campos, Ernesto Velasco León y Héctor Rivero Borrel fueron algunas de las fuentes testimoniales orales que me narraron de viva voz algunos momentos significativos de la historia del diseño nacional. Esta red inicial fue creciendo exponencialmente a través de distintas recomendaciones sobre otros personajes protagónicos de la escena nacional, junto a la información ofrecida por catálogos, artículos y más testimonios orales que se sumaron con el tiempo.

Convencida de que la cultura es continua, complementé mi crónica del diseño industrial mexicano con información de contexto histórico y artístico que sirviera como telón de fondo para establecer nexos entre las narraciones individuales. Paulatinamente, los mares de referencias que comenzaban a llenar los primeros borradores fueron adquiriendo la estructura comparativa entre las esferas de lo internacional y lo nacional, que finalmente adquirió el libro escrito con el afán de estimular la reflexión crítica. La idea de una modernidad única comenzaba así a difuminarse, dando lugar en cambio a la historia de un complejo proceso de modernización, inserto en un contexto singular, con una larga historia política, económica, social y cultural propia que no podían quedar fuera de su caracterización. En una reseña del libro escrita por Emiliano Godoy (2007), señalaba el destacado diseñador que, además de su función pedagógica como libro de texto relacionando marcos históricos, tendencias artísticas y el mundo del diseño y sus protagonistas, el libro cumple con otras dos tareas de gran relevancia: por un lado, hace un análisis crítico que permite entender la manera en que el diseño nacional se ha relacionado con políticas públicas de desarrollo, comercio y economía, y con ello el porqué de

su escasa incidencia en comparación a los países industrializados; por otro, analiza casos internacionales en los que el diseño ha sido parte integral del desarrollo económico y social, esclareciendo el papel deseable para el diseño en los planes de crecimiento actuales (p. 99).

Efectivamente, extendiendo los límites de la actividad del diseño mucho más allá del modernismo europeo y del surgimiento de las primeras escuelas profesionales de diseño –que pautaba la teoría originada en los países industrializados más tempranamente– incluí antecedentes muy significativos de la historia del diseño nacional desde la época prehispánica, la virreinal y la del México independiente desde el siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, y si bien señalé algunas figuras protagónicas dentro del desarrollo de la profesión, intenté abarcar también otras áreas del mundo del diseño tales como el diseño artesanal, que en muchos casos es de naturaleza anónima o colectiva.

Ante la necesidad de ampliar inclusive la definición misma de lo que significa *diseño industrial*, recurrí a la experiencia y teoría de destacados diseñadores nacionales, muy especialmente al eminente diseñador, teórico y profesor Horacio Durán (1923-2009), por considerar indispensable entender que, más allá del valor propio de las propuestas realizadas por los países industrializados más tempranamente, sus planteamientos no constituyen criterios axiológicos universales, pues cada nación –y México muy particularmente– posee sus propias particularidades históricas, estéticas y productivas, sus propias hibridaciones conformadas por sus distintas tradiciones, encuadradas a su vez en distintos valores sociales, modelos económicos e ideologías.

En el texto, presté además especial atención a los mismos objetos, no solo desde su funcionalidad, sino desde su valor estético y simbólico, y traté de no dejar de lado el estudio de su particular inserción dentro de contextos históricos particulares con sus influencias bidireccionales en relación tanto con la economía como con la ideología, vislumbrando en muchas oportunidades lo incompleto del proyecto modernizador en relación tanto con la democratización del bienestar y de la igualdad de todos los sectores sociales como con el campo cultural y artístico, que en la mayoría de las oportunidades quedó en manos de las élites políticas y económicas de las distintas etapas estudiadas.

Consiguientemente, concluí el texto con un capítulo dedicado a *El diseño y la responsabilidad social en México*, en el que planteaba algunas de las principales problemáticas que en aquel entonces y hasta la actualidad desafían a los diseñadores mexicanos, a los gobiernos y a las empresas, en relación con algunas de las principales circunstancias económicas, sociales y culturales características del momento presente, como una forma de incentivar el rol activo que pueden desempeñar los diseñadores para intentar solucionar algunos de los múltiples problemas que aquejan a nuestra sociedad actual en relación principalmente con la enorme desigualdad social en que vivimos, que por naturaleza, nos impide concretar de forma contundente la materialización de los valores propios de la modernidad en cuanto a la libertad, la igualdad y la colectividad.

Posteriormente, esta vez por invitación, gracias a la entonces reciente publicación del libro que acabamos de reseñar y dando inicio a una nueva etapa de mi investigación, amplié mis resultados originales en un capítulo introductorio escrito para la publicación de Fomento Cultural Banamex, coordinada por Ana Elena Mallet: *Vida y diseño en México siglo xx* (2007), libro que acompañaría a la magna exposición que finalmente fue llevada a cabo en el Antiguo Palacio de Iturbide de la Ciudad de México en el 2009. Allí comencé a acercarme a la historia del diseño nacional, ahora con el afán de interpretar las relaciones entre contexto y producción de objetos de diseño, de forma más profunda y explícita que en mi investigación inicial.

Titulé mi trabajo *Entre la tradición y la modernidad: diseño industrial mexicano contemporáneo* (Comisarenco, 2007), pues habiendo ya recopilado toda la información que hasta ese momento había podido conseguir, y habiendo contextualizado dicha información dentro de sus respectivos contextos tanto históricos como artísticos, me avoqué a la tarea de encontrar un hilo conductor que caracterizara su desarrollo a través del tiempo, mismo que encontré tanto en el mestizaje formal (entre tradicional y lo moderno) como en el productivo (entre lo artesanal y lo fabril), que desde mi perspectiva caracterizó al diseño mexicano a lo largo de su larga historia. Este mestizaje resultó en una cualidad distintiva y original que otorga al diseño mexicano una identidad inconfundible y una personalidad estética eminente.



Figura 4. Portada del catálogo *Vida y diseño en México siglo xx* (2007), coordinado por Ana Elena Mallet con textos de Carmen Cordera Lascurain, Juan Coronel Rivera, Alejandro Hernández Gálvez, Ana Elena Mallet y Dina Comisarenco Mirkin.

En el texto, prestando especial atención a los modelos económicos imperantes y sobre todo a las características no solo funcionales, sino estéticas y expresivas de las distintas etapas del diseño nacional, reseñé el diseño nacional de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX con su marcada influencia del *art nouveau* y del *art déco* europeos; el fuerte impacto de la Revolución mexicana con su apasionado interés por el rescate del pasado indígena y de la definición de la identidad nacional, y la singular combinación del estilo internacional con el diseño artesanal; el auge industrial de las décadas de 1940 y 1950 y el surgimiento y consolidación del concepto de integración plástica como signo de continuidad e identidad nacional; la singular amalgama de modernidad vanguardista y raíces ancestrales indígenas en la década de 1960, principalmente el diseño de las Olimpiadas de 1968, hasta llegar al auge creativo extraordinario propio de las últimas décadas.

En los otros capítulos del libro participaron varios destacados especialistas tales como Carmen Cordera Lascurain, Juan Coronel Rivera, Alejandro Hernández Gálvez y la misma coordinadora editorial del libro, Ana Elena Mallet, quienes desde sus distintos ámbitos e intereses profesionales lograron ofrecer un panorama muy amplio de la riqueza y diversidad del diseño mexicano actual. El libro, producto de una seria investigación documental e iconográfica, está acompañado de extraordinarias fotografías que lo transformaron desde su aparición, en un referente documental fundamental para la historia del diseño nacional.

Un año después, en consideración de dichas publicaciones, fui invitada a participar, junto con el DI Manuel Álvarez, en la antología editada por el destacado diseñador y teórico del diseño alemán Gui Bonsiepe (1934), diseñador graduado de la mítica escuela de Ulm y su compañera, la también muy reconocida investigadora argentina Silvia Fernández, sobre la historia del diseño latinoamericano, con el capítulo correspondiente al diseño industrial en México (Comisarenco & Álvarez, 2008).

Continuando con mi enfoque histórico de corte sociológico de mis trabajos anteriores, y motivada ahora por el documento programático propuesto por Bonsiepe que inspiró a los editores y autores del libro colectivo, tomando en cuenta la historia material y simbólica, privilegiando el análisis y la interacción entre el diseño con los procesos políticos, económicos y sociales, partiendo específicamente

de mediados del siglo xx, y con el valioso apoyo del Dr Álvarez, quien ofreció su experiencia desde la práctica de la profesión, organizamos el estudio en cinco momentos claves, de acuerdo con las características económicas de los distintos paradigmas desarrollados por los distintos gobiernos: el modelo de sustitución de importaciones (1941-1954), el de desarrollo estabilizador (1954-1970), el de desarrollo compartido (1970-1976), el del crecimiento acelerado o alianza para la producción (1976-1981) y el de la inserción en el modelo neoliberal (1981-2005).

Con una intención no solo retrospectiva, sino prospectiva, intentamos dar cuenta así de las profundas consecuencias que dichos modelos económicos tuvieron y pueden tener tanto en las tipologías como en los estilos del diseño industrial mexicano a través del tiempo. Concluimos el capítulo señalando que «la dilución de la identidad cultural que conlleva la globalización económica señala un área de oportunidad relevante para estimular el desarrollo pleno del diseño mexicano, tradicionalmente impregnado de formas y símbolos altamente idiosincráticos pero lo suficientemente flexibles como para incorporar códigos visuales, materiales y procesos productivos actualizados y eficientes» (Comisarenco y Álvarez, 2008, p. 185).

Recientemente, para la reedición del 2019 de mi primer libro *Memoria y futuro: historia del diseño mexicano e internacional* (2006), incorporé un nuevo capítulo sobre el diseño mexicano contemporáneo. En él, analizo algunos de dichos desafíos y las ricas soluciones que se están experimentando en la actualidad, una vez más, tanto en la parte productiva como y principalmente en la expresión simbólica ofrecida por los mismos objetos.

También desde el punto de vista académico, aunque con una orientación tendiente principalmente a la teoría y a la práctica del diseño industrial, merece un importante lugar la labor que varios diseñadores están realizando desde la Universidad Autónoma Metropolitana. Así, por ejemplo, el diseñador Fernando Martín Juez, en *Contribuciones para una antropología del diseño* (2002), hace interesantes aportes sobre la forma en la que los objetos, como parte de un proceso cultural más amplio, configuran la vida material y simbólica de las personas. El diseñador Rodríguez Morales también ha contribuido al estudio de la historia y la teoría del diseño en capítulos, tales como *Notas sobre el surgimiento del diseño*

industrial en México (1990) o libros como *Para una teoría del diseño* (1989) o *El diseño preindustrial. Una visión histórica* (1995). También merece un lugar especial la publicación mensual de la UAM, *Espacio Diseño*, que lleva ya 20 años en circulación.

También la UNAM, a través del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) tiene una interesante serie de artículos tales como *El factor estético en el diseño industrial* (2013) de Carlos Daniel Soto Curiel; *Evolución y prospectiva de los objetos* (2010) de Luis Equihua Zamora y otros autores; y *Participación de los diseñadores industriales en el proyecto de remodelación del Centro Médico Nacional 20 de Noviembre* de Ernesto Velasco León (s/f), entre muchos otros, la revista *Espacio CIDI* y además algunas publicaciones electrónicas.

En los últimos años, también han surgido nuevas y muy significativas publicaciones periódicas, comenzando por *Podio. Arquitectura, diseño, interiorismo*, fundada en 1991 por una de las primeras diseñadoras mexicanas, María Aurora Campos de Díaz, y continuada hasta la fecha por su hijo Lorenzo Díaz Campos y su nuera, Eugenia González Gómez, donde se publican interesantes y actualizados artículos sobre el mundo del diseño actual; *Glocal. Design Magazine*, fundada y editada por Greta Arcila desde el 2010, que a través de noticias, notas y entrevistas también ofrece un rico panorama del diseño internacional y mexicano actual. Igualmente, hay que mencionar al blog *Designaholic.mx*, que desde el 2008 en su dinámico e informal formato electrónico difunde el trabajo de los diseñadores mexicanos y los eventos del área más importantes a nivel nacional e internacional con mucho éxito.

La crónica desde la visión curatorial

En los últimos años, la curadora independiente Ana Elena Mallet (1971) —a quien mencionamos más arriba como autora y editora— ha desarrollado un importante papel en la construcción de la historia del diseño nacional mexicano, muy especialmente a través de la curaduría de exposiciones. Muchas de ellas han tenido lugar en el Museo Franz Mayer, institución privada que, bajo la dirección del DI Héctor Rivero Borrel, impulsa el diseño nacional con gran entusiasmo y

calidad. Citemos, por ejemplo, *Inventando un México Moderno: el diseño de Clara Porset* (2006), a la que hicimos referencia más arriba, y *Huellas de la Bauhaus: Van Beuren*, México (2010), un heroico diseñador europeo, a los que muchos remontan los míticos orígenes del diseño nacional.

Algunas otras exposiciones han sido comisionadas por Fomento Cultural Banamex, la primera fundación cultural establecida en México en 1971, patrocinada por una institución financiera que, durante la gestión de Cándida Fernández de Calderón, ha incluido al diseño en su amplia e interesante oferta de exposiciones temporales. Recordemos, por ejemplo, las exposiciones cocuradas por Mallet, en este caso junto con el poeta, fotógrafo, curador y crítico independiente Juan Rafael Coronel Rivera (1961): *Vida y diseño en México siglo XX* (Mallet, 2007), que referimos más arriba en relación con el libro/catálogo del mismo nombre; *Artificios: plata y diseño 1880-2012* (2012-2013) (Coronel, Stromberg, & Mallet, 2015); y *El arte de la indumentaria y la moda en México* (2017).

Todas estas exposiciones se han montado gracias a una extraordinaria labor de investigación —sustentada en gran parte en los primeros libros sobre la historia del diseño industrial nacional aquí reseñados—, pero también en archivos inéditos y en el rescate de obra original de un invaluable valor para la construcción de la historia del diseño nacional. La labor curatorial está ayudando así a comenzar a cubrir algunos de los vacíos historiográficos que existen en nuestra historia nacional del diseño industrial.

En cuanto a la selección, especialmente de las exposiciones monográficas, cabe destacarse la coincidencia con las figuras que desde la primera obra de Salinas se mencionan y asocian con el origen del diseño en México, contribuyendo así no solo a la consolidación de la canonización de ciertos diseñadores industriales sino también al reforzamiento de la visión del diseño como fruto privilegiado del modernismo, y muy en especial del surgido a partir de la Bauhaus. Espero que pronto se atiendan también otros diseñadores y etapas, con visiones distintas del diseño, para que así mismo puedan impactar en la difusión de otros valores estéticos e ideológicos que reivindiquen la idiosincrasia misma del diseño nacional, con sus características propias entre lo tradicional y lo moderno.

Además de colaborar con estas dos influyentes instituciones privadas promotoras de la cultura y del diseño en el país, Mallet frecuentemente participa también con diversos proyectos editoriales con Arquine, empresa que inició en 1997 como revista trimestral de arquitectura y que con el paso del tiempo expandió su radio de acción a otros medios y proyectos culturales, como radio y televisión, congresos y posgrados, incluyendo, desde el año 2000, una editorial dedicada también a la cultura arquitectónica en general. Así, el texto/catálogo de Mallet, *La Bauhaus y el México moderno. El diseño de Van Beuren*, que acompañaba a la exposición del diseñador que mencionamos más arriba, fue publicado por Editorial Arquine en coedición con Conaculta en el 2014 (Mallet, Bergdoll, y Parker-Stainback, 2014).

Otra curadora, en este caso formada como diseñadora industrial, quien también está cumpliendo un importante papel en el estudio y difusión del diseño mexicano —especialmente del producido en las últimas décadas— es Cecilia León de la Barra (1975), con muestras tales como *Hecho a mano: nuevos procesos colaborativos de diseño* (2010) en la Casa del Lago Juan José Arreola; *Copias: transformación y evolución de procesos creativos* (2014) en Archivo Diseño y Arquitectura; y recientemente, *Colección de momentos: diseño en México 1999-2015* (2018) en el Museo Universitario del Chopo.

Otra institución que ha cumplido un papel muy significativo en la construcción de la historiografía sobre diseño industrial mexicano a través de la organización de exposiciones temporales, y que merece especial mención, es el Museo de Arte Moderno, una entidad pública que desde su fundación en 1964 ocupa un lugar protagónico dentro del arte y la cultura nacional. En relación con el campo específico del diseño industrial, recordemos por ejemplo que el MAM fue muy visionario, cuando ya en 1975 organizó la muestra *Diseño en México: retrospectiva y prospectiva* (1975). Posteriormente, y por varios años, este interés por ‘cronicar’ el diseño parece haberse diluido, hasta que recientemente se retomó con mucha fuerza y con resultados extraordinarios en exposiciones panorámicas y monográficas muy significativas tales como *Diseñando México 68: una identidad olímpica* (2008), cocurada por Eduardo Terrzas y Tania Ragasol (Ortega, 2008); *Fábrica mexicana. Diseño industrial contemporáneo*, a cargo de Graciela Kasep (2011); *Pedro Ramírez*



Figura 5. Portada del catálogo/libro *Fábrica mexicana. Diseño industrial contemporáneo* (2012) coordinado por Graciela Kasep con textos de Carmen Cordera, Ana Elena Mallet, Beata Nowicka, Marcelo Rangel y Dina Comisarenco.

Vázquez. Inédito y funcional (2014) y *Don S. Shoemaker. Diseño artesanal e industrial* (2016), ambas organizadas por Iñaki Herranz, caracterizadas todas por resaltar las múltiples funciones que puede cumplir el diseño industrial como un agente social unido tanto a la tradición cultural nacional como al cambio que exige nuestro

mundo contemporáneo. En muchas de dichas exposiciones, llama la atención el reconocimiento dado no solo a figuras estelares de nuestra historia, sino, y principalmente, a la asociación e hibridación del diseño industrial con el artesanal, de acuerdo no solo con la historia nacional del pasado, sino en reconocimiento a muchos de los desafíos que todavía enfrenta nuestra sociedad en el momento actual.

Reflexiones finales

Entre la narración heroica de las vidas de excepcionales creadores individuales y sus obras, y la que enfatiza, en cambio, el complejo entramado de circunstancias sociales, políticas, económicas, tecnológicas y culturales que confluyen en el diseño industrial nacional de las distintas épocas, el análisis crítico de la historiografía del diseño industrial mexicano puede abrir nuevos caminos para dar cuenta de sus ricas y siempre cambiantes características formales y productivas a través de la historia, impulsando al mismo tiempo la creación de diseños socialmente responsables con una identidad estética singular.

Así, aunque adaptándome al orden cronológico propio de la crónica, en este texto me interesó sobre todo analizar e interpretar las distintas formas en las que se ha narrado y se está narrando aún la historia del diseño industrial mexicano, revelando no solo momentos importantes de su desarrollo a través del tiempo, sino principalmente el porqué de la selección de ciertos personajes u objetos que resultaron más significativos que otros para los distintos cronistas, siempre de acuerdo con sus propia visión del mundo, de la historia y de sus propias formaciones profesionales, contextos y objetivos.

Entre los intentos de reconstrucción de la realidad histórica que enfatizan la formulación de mitos y personajes heroicos, asociados con ciertos personajes o etapas, donde se destaca lo individual, y otras que enfatizan en cambio lo social del fenómeno del diseño, la historia del diseño mexicano se está construyendo en nuestro propio presente, influyendo no solo en la memoria, sino en las nuevas generaciones de diseñadores que así toman conciencia sobre las distintas formas de concebir o, para usar una de las acertadas metáforas utilizadas en la introducción del presente volumen, sobre cómo se ‘diseñan los diseños’.

Referencias

- Acha, J. (1998). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Campi, I., Salinas, O., Pelta, R., Calvera, A., Julier, G., Narotzky, V., ... Bayó, C. (2010). *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*. México: Editorial Designio.
- Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. México: Editorial Designio.
- Comisarenco Mirkin, D. (2006). *Diseño industrial mexicano e internacional: memoria y futuro*. México: Trillas.
- Comisarenco Mirkin, D. (2007). *Entre la tradición y la modernidad: diseño industrial mexicano contemporáneo*. En A. E. Mallet (Coord.), *Vida y diseño en México siglo XX* (pp. 20-105). México: Fomento Cultural Banamex.
- Comisarenco Mirkin, D., & Álvarez, M. (2008). *México. Diseño Industrial*. En G. Bonsiepe & S. Fernández (Coords.), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía* (pp. 172-185). São Paulo: Editora Edgard Blücher.
- Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México. (1991). *Diseño mexicano industrial y gráfico*. México: Autor/Grupo Editorial Iberoamérica.
- Equihua Zamora, L. (2010). *Evolución y prospectiva de los objetos*. México: Centro de Investigaciones de Diseño Industrial.
- Godoy, E. (2007). *Diseño industrial mexicano e internacional. Memoria y futuro*. [Reseña del libro de Dina Comisarenco Mirkin]. *Arquine. Revista Internacional de Arquitectura y Diseño*, vol. 39.
- Herranz, I. (2014). *Pedro Ramírez Vázquez, inédito y funcional*. México: Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Herranz, I. (Coord.). (2016). *Don S. Shoemaker: diseño artesanal e industrial*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes y Arquitectura/Museo de Arte Moderno.

- Kasep, G. (Coord.). (2012). *Fábrica mexicana: diseño industrial contemporáneo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Asociación de Amigos del Museo de Arte Moderno.
- Margolín, V., González, C., Salinas, O., Rodríguez, L., Morales, E., Losada, A, M., ... Giménez del Pueblo, J. L. (2005). *Las rutas del diseño. Ensayos sobre teoría y práctica*. México: Editorial Designio.
- Mallet, A. E. (Coord.). (2007). *Vida y diseño en México siglo xx*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Mallet, A. E., Bergdoll, B., & Parker-Stainback, M. (2014). *La Bauhaus y el México moderno: el diseño de Van Beuren*. México: Arquine.
- Mallet, A. E., Coronel Rivera, J. R., & Stromberg, G. (2015). *Artificio. Plata y diseño en México: arte y artesanía 1880-2015*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Martín Juez, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. México: Gedisa.
- Ortega, M. J. (2008). *Diseñando México 68: una identidad olímpica*. México: MAM y Landucci.
- Rodríguez Morales, L. (1989). *Para una teoría del diseño*. México: Tilde Editores/ UAM Azcapotzalco.
- Rodríguez Morales, L. (1990). Notas sobre el surgimiento del diseño industrial en México. En M. Lazo (Comp.), *Diseño Industrial, tecnología y utilidades*. pp. 24-35. México: Editorial Trillas.
- Rodríguez Morales, L. (1995). *El diseño preindustrial. Una visión histórica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco.
- Rodríguez Morales, L. (2011). *El diseño antes de la Bauhaus*. México: Editorial Designio.

- Salinas Flores, O. (2001). *Clara Porset: una vida inquieta, una obra sin igual*. México: UNAM, Facultad de Arquitectura.
- Salinas Flores, O. (2003). *Historia del diseño industrial* (tercera reimpression en 2005). México: Trillas.
- Salinas Flores, O., Mallet, A. E., & Hernández, A. (2001). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset*. México: Museo Franz Mayer.
- Salinas, O. (2010). *Tecnología y diseño en el México prehispánico*. México: Editorial Designio.
- Soto Curiel, C. D. (2013). *El factor estético en el diseño industrial*. México: Centro de Investigaciones de Diseño Industrial.
- Velasco León, E. (s/f.). *Participación de los diseñadores industriales en el proyecto de remodelación del Centro Médico Nacional 20 de Noviembre*. México: Centro de Investigaciones de Diseño Industrial.

de la televisión por cable introdujo nuevos códigos visuales que no provenían de la tradición y el oficio del mundo de la impresión.

En relación con esta conexión y gradual homologación con las prácticas de diseño a nivel internacional (uso de los mismos software de edición gráfica, acceso expedito a catálogos de fuentes digitales, multiplicación de referentes exógenos, etc.), se produjo una apertura hacia ciertas tendencias dominantes en un sentido más estilístico que productivo, que buscó insertarse en un contexto cosmopolita más allá del circuito local y regional. Aun así, esta mirada «hacia afuera» también promovió el desarrollo de una cultura del diseño más amplia para generar un espacio de encuentro entre profesionales, académicos y el mundo privado. En este contexto, se organizó en 1991 la primera Bienal de diseño, iniciativa que tuvo una segunda y tercera versión en 1994 y 1996, respectivamente. Estas instancias porosas promovieron un entorno de diálogo con actores del mundo público y privado, al tiempo que abrieron un espacio paralelo —a través conferencias y *workshops*— con algunos exponentes del diseño gráfico de orientación posmoderna como Michael Manwaring, Javier Mariscal y David Carson, entre otros. Asimismo, se produjo el regreso de diseñadores chilenos a la escena local, desde el paso por escuelas internacionales de prestigio hasta el autoexilio, quienes aportaron primero a la producción y luego a la reflexión.

Este fenómeno contribuyó, en una escala acotada a la disciplina, a una suerte de reacción ante el diseño racionalista (bauhasiano y ulmiano) y una apertura a los códigos gestuales no normados por la modernidad funcionalista, que coincidió con un momento histórico de inflexión, a propósito del paso de un régimen militar a un gobierno democrático de transición. Salvo la postura de algunos diseñadores, ello no significó una crítica estricta al funcionalismo —en términos teóricos—, sino más bien una actitud de desenfado ante la práctica puramente instrumental del diseño.

El trabajo de algunos artistas visuales y diseñadores chilenos tales como Andrea Goic, Bloc Diseño, Julián Naranjo, José Allard, Guillermo Tejada, Nevenka Marcic, Patricio Pozo, Piedad Rivadeneira, Pablo Lugenstrass y Óscar Ríos, entre otros, se tradujo en un acercamiento a los códigos posmodernos (apropiación, cita, eclecticismo, expresionismo, ironía, revisionismo, etc.) que no necesariamente

respondió, de forma deliberada, a la disolución de la categoría de lo «nuevo» o la ausencia de discursos propios del diseño moderno; en rigor, producciones industriales y seriadas que apelaron a la exploración entre texto e imagen, tensionando la relación entre lectura y percepción.

En atención a esta reflexión sobre los modos de producción, que reivindica el papel del diseñador no solo como proveedor de formas sino también de contenidos, otorgándole un espacio en un nuevo contexto, Steven Heller señala lo siguiente:

[...] si el estilo es sobre algo, es sobre las relaciones entre el pasado y el presente, la forma en que las tendencias gráficas históricas y las prácticas actuales del diseño se comentan y se revisan unas a otras cuando son examinadas de cerca. El posmodernismo en el diseño gráfico debe sus formas diversas a las muchas maneras en que los diseñadores logran esta proximidad, incluyendo referencias, pastiche, saqueo franco de fuentes de periodos o meramente subversión a las reglas tradicionales del diseño (por ejemplo, el trabajo de alta tecnología generado en computadora), que evoca al pasado en el mismo acto en que lo repudia. (Heller y Lasky, 1998, p. 18)

Esta reconsideración, amparada tanto en la dimensión más discursiva del diseño como en el «guiño» o «cita» a ciertos referentes internacionales, en tanto dispositivo de emergencia en la construcción de una cultura visual híbrida y digital, propició la aparición de revistas independientes, suplementos en periódicos, gráficas y carteles⁹, que presentaron un tratamiento compositivo y tipográfico influido por la avanzada posmoderna internacional que, en un contexto más amplio del diseño, Massimo Vignelli consideró como «basura y aberración de la cultura»¹⁰.

9 Caso de revistas y suplementos tales como *Zona de Contacto* o *Rock y Pop*.

10 Extraído del documental *Helvetica*, de Gary Hustwit (2007). Al respecto, cabe mencionar que Vignelli, como la Bauhaus lo fue al primer racionalismo, logró un lugar de relevancia en el panteón de grandes diseñadores que fueron parte del segundo racionalismo (Otl Aicher, Josef Müller-Brockmann, Armin Hofmann, Wim Crouwel, etc.), el cual abogó por un estándar de diseño objetivo y universal, en oposición a una perspectiva menos eurocentrista y también anti-moderna, ciertamente discutibles.



Figura 8. Portada de suplemento *Zona de Contacto*, n.º 428. En el mismo, la cita al constructivismo ruso y el uso del fotomontaje se hace evidente, 30 de julio de 1999, Santiago. Diseño de Iván Villalobos.

Fuente: Archivo Biblioteca Nacional de Chile.



Figura 9. Páginas interiores de la revista *Rock y Pop*, n.º 8, enero de 1995, Santiago. Dirección de arte de Andrés Yankovic. Fuente: Archivo Alejandra Neira.

La disfunción en la creación de artefactos culturales, cuya oposición a la normativa del «buen diseño» respondió a una inquietud personal más que a una tendencia disciplinar autoconsciente y colectiva, abrió un espacio para la difusión de nuevos lenguajes gráficos donde la deestructuración, la falta de recursos —como «recursos» de novedad o resistencia— y la ilegibilidad, como forma de comunicación, se tornó, al principio como gesto, y luego, de forma adornada, como lenguaje domesticado, en tanto síntoma de fisura histórica que comenzó a evidenciar los cambios de una sociedad que pasaba de la anemia a la pluralidad, como sucedió en los países sudamericanos con economías de mercado similares. Esta producción inclusive logró colarse en ámbitos privados como el diseño de memorias anuales



Figura 10. Identificador gráfico del Banco de Crédito e Inversiones que optó por el cambio en su identidad institucional, apelando al trazo, el gesto manual y una cromática multicolor que en alguna medida citó el trabajo de Joan Miró y también el influjo de la gráfica catalana postfranquismo.

Fuente: Archivo José Miguel Arcos.

o identificadores gráficos para empresas, transformándose en un estilo transitorio que cuestionó aspectos como la «eficiencia» y la «seriedad», que también podían expresarse como atributos más espontáneos o informales para la construcción de imágenes para bancos, clínicas, ISAPRES¹¹, universidades y también organismos de gobierno. Ello implicaba un profundo cambio en los modos de producción y circulación de estas imágenes, antes proscritas, a un lenguaje universal heredado del axioma moderno que establecía que el diseño debía ser la auténtica expresión de su propósito y de su época, transformando la documentación institucional y estadística «en una información que fuera un producto consumible, digerible y, al mismo tiempo, un hermoso ‘retrato’ de la compañía» (Ríos, 1992, p. 81).

11 Las instituciones de Salud Previsional son entidades privadas que tienen la facultad de gestionar la cotización obligatoria de salud de trabajadores y personas, con el objetivo de entregar servicios de financiamiento, beneficios y seguros.



Figura 11. Cartel para fiesta organizada por una discoteca donde se produce una apropiación de la imagen de la Cordillera de Los Andes, «pirateada» de una representación canónica del imaginario comercial chileno (Compañía Chilena de Fósforos) que circuló desde mediados del siglo xx. Datación del cartel: circa 1995.

Fuente: Archivo Ricardo Vega.

Como resabio de esta producción cultural de transición de lo analógico a lo digital, se produjo la expansión de la producción gráfica en el nuevo universo digital, instancia que generó un panorama de gran dispersión e inclusive de desregulación, en el cual aquellas destrezas y fortalezas propias del diseño gráfico validadas desde hacía décadas, comenzaron a atravesar por un cambio de procesamiento, principalmente respecto a su accesibilidad, producto de la naturalización de la práctica apoyada por programas de autoedición.

Conclusiones

Aunque se trate con recelo, el posmodernismo sigue siendo una cuestión difícil de examinar y llevar al territorio del diseño, al considerarse una moda intelectual pasajera. Sin embargo, como forma de pensamiento, está establecido como una condición contemporánea que resulta de interés abordar. Bajo estos términos, se propone la existencia de una sensibilidad posmoderna en la producción de algunas piezas gráficas desarrolladas en Chile entre los años 1985 y 2000; no obstante, se enfatiza que esta tendencia fue localizada –no masiva–, estando principalmente asociada a un sector de profesionales y académicos, quienes estuvieron atentos a las publicaciones de avanzada o en contacto con universidades extranjeras relacionadas con esta postura (Neira, 2018).

Aun así, este movimiento cultural antimoderno, en el ámbito del diseño, no dispuso del basamento teórico que sí tuvo un mayor asidero en otros espacios como las artes visuales o la literatura, en términos de debate. En este sentido, la versión «chilenizada» de la condición posmoderna en la esfera del diseño gráfico obedeció a la transferencia de una sensibilidad disruptiva más bien adquirida. Posiblemente, porque los trabajos desarrollados en nuestro país tuvieron mayor relación con el acto de mirar para luego replicar. Sin embargo, también es posible encontrar piezas gráficas que adoptaron o hicieron algún guiño –con propiedad– a esta nueva codificación visual, manifestando particularidades inherentes a la cultura local, ya situada en un escenario de sesgo globalizador.

La incorporación de nuevas tecnologías digitales en el ámbito productivo del diseño disminuyó el desfase tecnológico respecto a aquellos polos de irradiación de tendencias en boga, aunque no logró socavar la prevalencia de los cánones del Movimiento Moderno. De esta forma, si entendemos el posmodernismo como un abandono del orden previamente establecido por la racionalidad del diseño moderno, durante un ciclo de transición de lo análogo a lo digital, se produjeron expresiones vivas de esta sensibilidad, de forma consciente o espontánea.

Finalmente, la activación del diseño gráfico «posmoderno» en Chile –en tanto interrogante– en un contexto hegemónico definido por la postura moderna, permite repensar la misma, sus alcances y limitaciones. Asimismo, la reflexión en

torno a estas manifestaciones y formas de comunicación más vivas y rupturistas, se hace necesaria para comprender un periodo de transición de un modelo político dictatorial a una apertura a una democracia. Ello nos lleva a preguntarnos cómo afectan los cambios del contexto sociopolítico y económico al posicionamiento del diseñador en tanto déficit conceptual de la disciplina y falta de observación de sus propios lenguajes.

Referencias

- Álvarez, P. (2004). *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Álvarez, P. (2008). *Chile marca registrada: historia general de las marcas comerciales y el imaginario del consumo en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Ambrose, G., y Harris, P. (2010). *Diccionario visual de diseño gráfico*. Singapur: Index Book.
- Barros, M. (1999). Mario Fonseca: una vida fuera de foco. *Diseño etc*, 61, 19-27.
- Blanch, A., Sato, A., y Tejeda, G. (2007). *Diseño: teoría, práctica y enseñanza*. Santiago de Chile: ARQ Ediciones.
- Cerezo, J. M. (1997). *Diseñadores en la nebulosa. El diseño gráfico en la era digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- De Toro, A. (2014). Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo xx: la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad'. En C. A. Gadea y E. Barros (Orgs.), *A "Questão Pós" nas Ciências Sociais. Crítica, estética, política e cultura* (pp. 97-140). Curitiba, BR: Editora Appris.

- Fernández, S., y Bonsiepe, G. (Coords.). (2008). *Historia del diseño en América Latina y el Caribe*. São Paulo: Editora Blücher.
- Foster, H. (1982). Re Post Hol Foster 1982 [VDOKUMENTS: Post 18 de abril de 2015]. Recuperado de <https://vdocuments.mx/re-post-hal-foster-1982.html>
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Color Efe.
- Heller, S., y Lasky, J. (1998). Eclecticismo y posmodernidad. *Matiz, gráfico del diseño internacional*, 12, 18-23.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Ledesma, M. (2003). *El diseño gráfico, una voz pública (de la comunicación visual en la era del individualismo)*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Lyon, D. (1996). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Red Editorial Iberoamericana.
- Manzini, E. (1993). *La materia de la invención. Materiales y proyectos*. Barcelona: Ediciones Ceac.
- Mellado, J. (1992). De Sevilla a Sevilla. *Diseño*, 12, 124-133.
- Neira, A. (2018). *Menos es aburrido. Diseño gráfico posmoderno en Chile, 1985-2000*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de https://www.academia.edu/36254612/Menos_es_aburrido._Dise%C3%B1o_gr%C3%A1fico_posmoderno_en_Chile_1985_-_2000
- Pelta, R. (2004). *Diseñar hoy. Temas contemporáneos de diseño gráfico*. Barcelona: Paidós Ibérica Ediciones.
- Poynor, R. (2003). *No más normas: diseño gráfico posmoderno*. México: Gustavo Gili.

- Richard, N. (1987). Modernismo y postmodernismo: modernidad y postmodernidad: un debate en curso. *Estudios Públicos*, 27, 307-313. Recuperado de https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304092936/r27_nrichard_postmodernismo.pdf
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Ríos, Ó. (1992). Para diseñar el tiempo. *Diseño*, 14, 80-83.
- Ruiz, J. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Sadin, E. (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Tejeda, G. (1992). *El pabellón de Chile. Huracanes y maravillas en una exposición universal*. Santiago de Chile: La Máquina del Arte.
- Tironi, E. (1999). *La irrupción de las masas y el malestar de las élites. Chile en el cambio de siglo*. Santiago de Chile: Grijalbo.
- Villena, F. (2005). La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 30. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>



Este libro
se terminó
de editar en
la Editorial
UTADEO
en el mes de
julio de
2020

Blondie
Ovni

TECHNO/TRANCE

3

trilla

TIPOGRAFIA

EN LA CIUDAD DE MEXICO

IMPRESOS DEL SIGLO XIX



En los últimos veinte años, las publicaciones sobre los diseños en América Latina han comenzado a revelar la diversidad y riqueza que presentan sus distintas historias. Una diversidad que no responde solamente a las características disímiles que asumen las disciplinas proyectuales en los distintos países de la región, sino también a las diferentes concepciones, ideas y enfoques con los que se ha construido y configurado el objeto diseño a lo largo de la historia de cada país.

Este libro ha querido poner de relieve ese cruce de caminos, interrogar ese lugar pleno de diversidades. Como resultado de un proceso consciente, se ofrecen diez ensayos escritos por autores provenientes de las instituciones universitarias más destacadas de la región que abordan, en primera instancia, la historiografía del diseño —en un sentido amplio— en México, Venezuela, Colombia, Chile, Brasil y Argentina.

El lector encontrará en los textos de Marina Garone Gravier, Dina Comisarenco Mirkin, Alberto Sato, Marisol Orozco Álvarez, Juan Camilo Buitrago Trujillo, Pedro Álvarez Caselli y Alejandra Neira Román, Ana Utsch y Bruno Guimarães Martins, Marcos da Costa Braga, Verónica Devalle, Horacio Caride Bartrons y Alejo García de la Cárcova no solamente perspectivas fundamentadas y explicaciones documentadas, sino que contará con una obra pertinente y actual para una disciplina en construcción.