



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**GENEALOGÍA DEL CONJUNTO CAMPESINO DE  
XAVIER GUERRERO Y CLARA PORSET**

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
**ADRIÁN MARTÍNEZ MONCADA**

TUTORA PRINCIPAL:  
**DRA. LOUISE NOELLE GRAS GAS**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
**DRA. DINA COMISARENCO MIRKIN**  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

**DR. LUIS EQUIHUA ZAMORA**  
CENTRO DE INVESTIGACIONES DE DISEÑO INDUSTRIAL

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DE 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**GENEALOGÍA DEL CONJUNTO CAMPESINO DE XAVIER  
GUERRERO Y CLARA PORSET**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco la guía y el apoyo brindados por mi tutora, Dra. Louise Noelle Gras Gas, así como la inspiración y la experiencia compartida por mis asesores, Dra. Dina Comisarenco Mirkin y Dr. Luis Equihua Zamora. También agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Posgrado de Historia del Arte, al Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, al Archivo Clara Porset Dumas y al Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Conacyt.

Mi más profundo agradecimiento a todas las personas que de alguna manera contribuyeron a la realización de este ensayo y, en especial, a mi familia.

## NOTA PRELIMINAR

La labor de Clara Porset como diseñadora y promotora de su disciplina la convierte en una piedra angular para entender la conformación del diseño moderno en México. También es innegable que su paso por la entonces carrera de diseño industrial<sup>1</sup> de nuestra universidad, la erigió como una de sus figuras fundacionales que, con el paso de los años, ha sufrido una serie de idealizaciones que poco ayudan a entender su obra y pensamiento.

La comunidad del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) profesa una devoción casi totémica a Clara Porset y es común escuchar plegarias y anécdotas que echan mano del apelativo “Clarita”, denotando una cercanía llena de conjeturas e imprecisiones que encumbran a esta diseñadora en un lugar de difícil acceso para las nuevas generaciones.

Esta narrativa casi legendaria, que suele construirse alrededor de ella, resulta problemática pues tiende a privilegiar su obra para ofrecer una visión centrada en sus diseños más reconocidos y las colaboraciones con arquitectos y fabricantes, congelando su trayectoria en el momento cumbre de su carrera.

Este ensayo no busca emitir una crítica incendiaria ni cuestionar los afectos que el recuerdo de Porset evoca en aquellos que fueron sus alumnos, su objetivo es ofrecer una perspectiva nueva de la obra de Porset a la luz de su colaboración con Xavier Guerrero.

Porset era una de las diseñadoras más socorrida de su época, revistas especializadas y exposiciones son evidencia fehaciente de sus múltiples colaboraciones. Sin embargo, desde

---

<sup>1</sup> La carrera de diseño industrial de la Universidad Nacional Autónoma de México fue creada en 1969 por iniciativa de Horacio Durán con el apoyo y aprobación del rector Pablo González Casanova y Ramón Torres Martínez, director de la Escuela Nacional de Arquitectura. En 1982 la carrera se convirtió oficialmente en la Unidad Académica de Diseño Industrial y en 1990 recibió la denominación de Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI).

las primeras etapas de esta investigación se hizo evidente la poca profundidad que se tiene sobre la relación Porset-Guerrero y la invisibilización sistemática de su colaboración como diseñadores. Afortunadamente, la información disponible y las investigaciones actuales sobre la arquitectura y el diseño modernos nos permiten desarrollar una visión más dinámica de la trayectoria de Porset y sopesar la influencia creativa que representa Guerrero en su obra.

La primera propuesta de este ensayo recibió como título *Clara Porset y el problema de la vivienda popular, aproximaciones a la construcción social del espacio*, mismo que, como puede observarse, cambió sustancialmente durante el proceso de investigación.

Inicialmente busqué analizar el conjunto de mobiliario de bajo costo desarrollado por la diseñadora en 1947 para el Conjunto Urbano Presidente Alemán (CUPA), que habría de ser habitado por los trabajadores de la Dirección de Pensiones. Mi objetivo era entender el proyecto a través de sus fundamentos teóricos y su reflexión sobre la vivienda popular y el espacio interior, concentrando mi interés en las circunstancias históricas en las que se desarrolló conjunto urbano.

Para entender a cabalidad el proyecto del Multifamiliar Alemán, fue necesario revisar la propuesta presentada en 1940 por Xavier Guerrero y Clara Porset en el concurso de Diseño Orgánico del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en el que la pareja registró un conjunto de mobiliario para viviendas campesinas.

Las revisiones realizadas de este concurso son todavía escasas y plantean un área de oportunidad historiográfica trascendental pues se trata del primer gran proyecto del recién creado Departamento de Diseño Industrial del MoMA y muy probablemente sea el primer concurso internacional en la historia del diseño industrial. También resulta fundamental para

analizar la relación y entender la dinámica creativa de la pareja en un momento anterior a la consolidación de la carrera de Porset en México.

La relación entre el conjunto de mobiliario campesino y otros proyectos posteriores para vivienda popular es evidente. Varias décadas después de la convocatoria del MoMA, la pareja continuó explorando y reflexionando sobre el tema, dando lugar a nuevas versiones que muestran la evolución de su pensamiento y el compromiso con la dignificación del entorno doméstico.

Dada la relevancia del conjunto de mobiliario campesino, en conjunto con la Dra. Louise Noelle Gras, decidí reorientar mi objeto de estudio para enfocarme en la participación de Guerrero y Porset en la convocatoria de diseño orgánico tomando como fuentes principales el Archivo Clara Porset Dumas del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (en adelante Archivo Clara Porset); el archivo de exposiciones del MoMA y las publicaciones *Arquitectura/México*, *Decoración y Espacios* y el diario *The New York Times*.

## CONTENIDO

Nota preliminar.....	3
Introducción.....	7
Xavier Guerrero y Clara Porset .....	14
Clara Porset: pionera latinoamericana .....	15
Xavier Guerrero: neoindigenista revolucionario .....	19
El MoMA, la buena vecindad y el diseño orgánico .....	27
Organic Design in Home Furnishings .....	33
Muebles orgánicos para hogares campesinos .....	40
Trazo genealógico del conjunto campesino.....	48
Adaptación: la nueva casa campesina (1949-1952).....	52
Continuidad: el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949) .....	56
Evolución: la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos (1958-1962) .....	64
Palabras finales.....	71
Listado de fuentes y referencias biblioherográficas .....	74



## INTRODUCCIÓN

¿Qué sucedería si la historiografía del diseño industrial no reconociera a Clara Porset como autora del conjunto de mobiliario campesino? ¿Cambiaría la percepción de la obra de Xavier Guerrero si este diseño se reconociera como un hito en su trayectoria?

La historia del diseño es un campo de estudio que heredó su cimentación historiográfica de la historia del arte. No obstante, la consolidación de una cultura de diseño no obliga a diferenciar entre la historia de la disciplina y su relación con la cultura material, subrayando que la historia del diseño industrial difiere por mucho de la historia de los objetos. Este ensayo busca crear un eco con la reflexión teórica de Porset, cuyo trabajo apunta a la búsqueda de una expresión propia en el diseño, sin depender del arte o la arquitectura.

Aunque se ha integrado un apartado de carácter biográfico, no se intenta ofrecer un “enfoque heroico”,<sup>2</sup> sino precisar la atribución del diseño campesino. En la segunda parte, se ha propuesto una genealogía a partir del conjunto creado por Guerrero y Porset; el objetivo ha sido revisar estos cuatro proyectos desarrollados por la pareja, evidenciando la forma en que su preocupación por la dignificación de la vivienda en México propició la evolución y la reconfiguración de su diseño inicial. Para ello, opté por la construcción de un trazo genealógico que me permitió estudiar las transformaciones del diseño a la luz de sus circunstancias históricas a lo largo de dos décadas (1940-1962).

Para la historiografía actual resulta controversial el cuestionamiento sobre la autoría absoluta que Porset ostenta sobre sus propios diseños. Como sugiere Dina Comisarenco en

---

<sup>2</sup> El enfoque heroico es una perspectiva teórica y metodológica de la historia del diseño, referida por Hazel Conway, que denota un tratamiento historiográfico que privilegia las obras más emblemáticas de los diseñadores más prominentes. Véase Hazel Conway, ed., *Design History. A Student's Handbook* (Londres: Routledge, 1991).

*Codo a codo: parejas de artistas en México*,<sup>3</sup> es complejo repensar las nociones de autoría y atribución en parejas que compartieron sentimental y profesionalmente, pues no se trata de explicar una relación en términos de posibles influencias o procesos de asimilación sino en reconocer los efectos de la colaboración y creación conjunta de una dupla creativa como la que nos ocupa.

En este sentido, reconocer y visibilizar la contribución de Guerrero como pareja creadora de Porset, implica entender que la relación afectiva de la pareja se tradujo en una colaboración que subsistió a lo largo de su relación. Una de las intenciones de este ensayo es renovar la mirada con la que se ha revisado el trabajo de la pareja a través de su permanente vínculo creador. Esta necesidad de justicia historiográfica nos permitirá reconocer la trayectoria de Guerrero, no sólo como un pintor asociado al movimiento muralista sino también por su trabajo como diseñador y catalizador de la obra de Clara Porset en México.

Para confirmar la coautoría de Guerrero en los proyectos revisados, basta con reconocer que la pareja compartió una misma preocupación por los aspectos sociales del arte y el diseño que se hizo patente en su práctica conjunta firmada como “Xavier Guerrero – Clara Porset Arquitectura de Interiores” (fig. 1), incluida en múltiples proyectos de la pareja, tales como las versiones del butaque y el sillón de madera primavera con tejidos de ixtle. Tampoco debemos dejar de lado que, tanto él uno como la otra, poseen la formación y el conocimiento necesarios para ejercer como diseñadores.

---

<sup>3</sup> Dina Comisarenco, ed., *Codo a Codo: parejas de artistas en México* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2013).

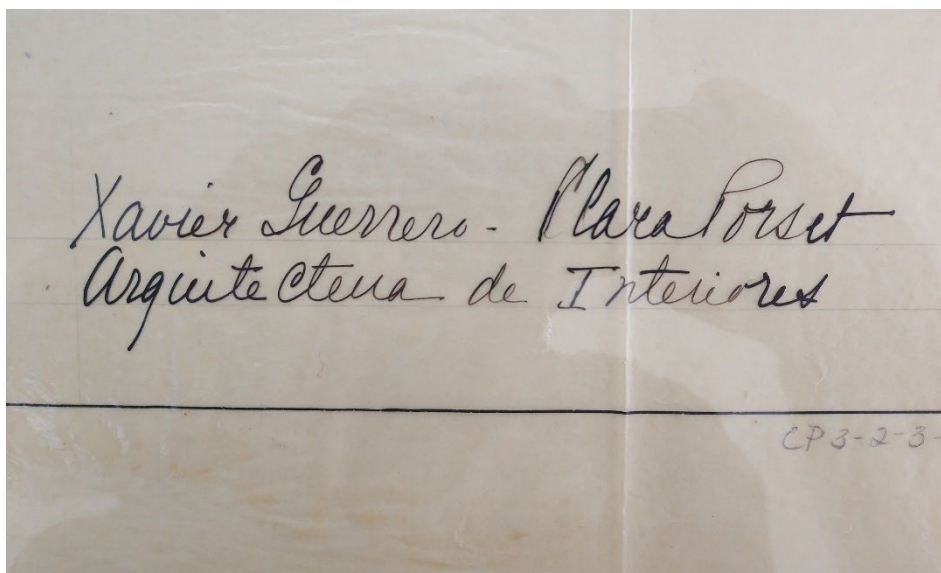


FIGURA 1. Xavier Guerrero y Clara Porset. Detalle de firma en plano de butaque y sillón.  
Sin título, ca. 1950. Archivo Clara Porset UNAM.

La catalogación y datación de la obra de Porset es una tarea en progreso que ha registrado un avance marginal en los últimos años, es por eso que identificar y periodizar las colaboraciones con su pareja se vislumbra todavía como una tarea imposible de realizar. En este ensayo se han seleccionado proyectos que permiten confirmar o sugerir posibles colaboraciones que, a juzgar por las fechas en que fueron realizados, sugieren que el trabajo conjunto fue constante en su relación. Uno de sus diseños más difundidos es la silla de varilla de acero y cordón plástico que fue la única propuesta latinoamericana que apareció en el catálogo *Prize Designs for Modern Furniture* del concurso<sup>4</sup> de mobiliario de bajo costo del MoMA en 1950. También debemos destacar el proyecto de amueblamiento para la Ciudad

---

<sup>4</sup> El Concurso Internacional para el Diseño de Mobiliario de Bajo Costo (*International Competition for Low-Cost Furniture Design*) fue una convocatoria internacional hecha por el MoMA en conjunto con un grupo de tiendas especializadas para hacerse llegar propuestas de mobiliario para viviendas mínimas ante la reducción de los espacios domésticos en Estados Unidos. Véase Edgar Kaufmann, *Prize designs for modern furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1950).

Escolar Camilo Cienfuegos,<sup>5</sup> el carro de té, el bar rodante y el sillón totonaca, que convencionalmente se atribuyen de manera exclusiva a Porset.<sup>6</sup>

En 1941 el conjunto de mobiliario campesino presentado por Guerrero en el concurso *Organic Design in Home Furnishings*,<sup>7</sup> convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue acreedor de una de las cinco menciones que se otorgaron a la comunidad latinoamericana. Aunque el proyecto fue presentado de manera individual, la propuesta fue realizada en colaboración con Porset, su esposa y prominente diseñadora.

Los muebles desarrollados por ambos para la convocatoria de diseño orgánico centran su atención en la importancia social de la arquitectura doméstica, reflejando una preocupación que también manifestaron otros diseñadores y arquitectos de la época. Una de las iniciativas más relevantes que es necesario destacar, es el primer concurso de la Casa obrera mínima convocado en 1932 por Carlos Obregón Santacilia, donde se sobresalieron las propuestas de Enrique Yáñez y el ganador, Juan Legarreta, cuyo proyecto de casas obreras se convirtió en un conjunto de más de 108 residencias construidas en la colonia Balbuena, además de las de otros conjuntos en la Ciudad de México en 1933.

---

<sup>5</sup> Las revisiones historiográficas previas coinciden en que Guerrero colaboró con Porset en el proyecto de la Ciudad Escolar Camino Cienfuegos. Véase Óscar Salinas Flores, *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 162-163 e *Inventando un México moderno: El diseño de Clara Porset* (México: Museo Franz Mayer, UNAM Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, 2006), 31-32.

<sup>6</sup> Los planos de los carros de servicio se encuentran en el Archivo Clara Porset. Por otra parte, ante la ausencia de planos del sillón totonaca, su diseño y autoría representan una extraordinaria oportunidad de estudio, la atribución aquí hecha se ha realizado de acuerdo con las revisiones historiográficas previas y se ha tomado en cuenta la pintura realizada por Guerrero, compuesta por las cuatro vistas de la figurilla totonaca que coinciden con las imágenes presentadas por Porset en el número 47 de la revista *Calli*.

<sup>7</sup> Puede traducirse como “Diseño Orgánico en mobiliario residencial” o “Diseño orgánico en mobiliario para el hogar”.

Dilucidar qué porción del diseño del mobiliario campesino corresponde a Guerrero o a Porset resulta secundario, pues no abona a la comprensión de la propuesta campesina. Por el contrario, es necesario entender su trabajo como un proceso colaborativo, que asimila los saberes individuales, para responder a una preocupación sobre la vivienda social y la habitabilidad en espacios reducidos.

Las revisiones biográficas con las que contamos de estos artífices consignan de manera desigual la relevancia que tiene este concurso en sus trayectorias. Las primeras publicaciones sobre la obra de Porset<sup>8</sup> presentan fechas y atribuciones imprecisas. Sin embargo, han sido durante más de una década las referencias más difundidas sobre la obra de la diseñadora, siendo quizás una de las causas que han contribuido a diluir la participación de su pareja en el conjunto de mobiliario campesino y otros proyectos posteriores.

La necesidad de una revisión reciente y actualizada sobre la obra y pensamiento de Porset se ha resuelto gracias a diversos artículos y tesis de grado y posgrado, entre los que podemos destacar el artículo de Noelle<sup>9</sup> que plantea la influencia que esta recibió de la Bauhaus y recupera algunas de las colaboraciones más emblemáticas que desarrolló con arquitectos mexicanos. También es importante mencionar la investigación de Randall Sheppard<sup>10</sup> que centra su atención en los aspectos que vinculan el ejercicio como diseñadora con su militancia política, subrayando la condición de exilio y la forma en que asimiló el imaginario indigenista mexicano.

---

<sup>8</sup> Véase *Inventando un México moderno* (México: Museo Franz Mayer, UNAM Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, 2006), y Óscar Salinas, *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual* (México: UNAM, 2001).

<sup>9</sup> Louise Noelle, “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico” en *Docomomo Journal* 46 (2012/1): 54-59.

<sup>10</sup> Randall Sheppard, “Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity”. *The Americas* 75, 2018, 349–379.

Por su parte, las primeras revisiones historiográficas sobre Guerrero provienen de dos catálogos expositivos. El primero fue realizado como parte de la exposición *Xavier Guerrero y su obra* del Museo de Arte Moderno en 1972. Aunque esta revisión resulta breve, reconoce la autoría del conjunto presentado en el certamen de mobiliario orgánico. Sin embargo, la mención recibida no se muestra como un mérito destacado ya sea porque no forma parte de su trayectoria como pintor o bien, porque en fechas cercanas a su participación en la convocatoria del MoMA, pintó un conjunto mural en la ciudad chilena de Chillán. El segundo catálogo proviene de la exposición *Xavier Guerrero. 1896-1974* de 2012, que se enfoca en reconstruir su trayectoria artística y política sin reparar en la convocatoria del MoMA.

Entre las últimas revisiones debemos destacar la exposición *Espacio habitable, funcionalismo en el entorno doméstico 1929-1950*, una elocuente revisión realizada en el 2012 por el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo a partir de la investigación de Ana Elena Mallet, misma que incluyó una maqueta del mobiliario campesino y el carro de té diseñados por la pareja.

También es importante destacar la exposición *Xavier Guerrero, 1896-1974: De piedra completa*, llevada a cabo el mismo año en la misma institución. Esta muestra representó una visión renovada de la trayectoria del artista y dio lugar al libro homónimo, una de las revisiones más actualizadas sobre su vida y obra, que emprende su rescate historiográfico y que sugiere una visión ampliada para entender su producción. Esta incluyó el ensayo “Diseñador”<sup>11</sup> de Óscar Salinas, a través del cual enmienda su revisión previa y revisa algunas de las colaboraciones más destacadas de la pareja, entre las que destacan su

---

<sup>11</sup> Óscar Salinas Flores, “Diseñador” en *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 145-170.

participación en los concursos de mobiliario orgánico (1940) y bajo costo (1947) del MoMA, considerando la incursión de Guerrero en el diseño de mobiliario como una parte sustancial de su obra. El texto de Salinas también da pie a la exploración del trabajo conjunto de Guerrero y Porset, de manera similar al tratamiento historiográfico que ofrece el trabajo colectivo de *Codo a Codo*,<sup>12</sup> una renovada visión para entender las historias del arte mexicano moderno a través de la relación de destacadas parejas de artistas. Esta perspectiva no había sido utilizada para estudiar a la pareja y se torna pertinente para entender su obra.

Entre las revisiones historiográficas que muestran un interés por el trabajo y la relación de la pareja es preciso mencionar la exposición *Codo a Codo, parejas de artistas en México*, dirigida por Dina Comisarenco y presentada en la Universidad Iberoamericana en 2011. También debemos destacar la ponencia “Clara Porset, o cuando ‘lo entero es un requisito de la vida’” que Comisarenco presentó en el marco del Coloquio *Símbolos hacia la modernidad. Archivo Clara Porset Dumas*, realizado por el CIDI como parte del proyecto *Formación, restauración, conservación, clasificación y difusión del Archivo Clara Porset Dumas*<sup>13</sup> en mayo de 2012.

El concurso de diseño orgánico y el conjunto campesino son un hito en la relación profesional entre ambos y representa una oportunidad ineludible para corregir el entendimiento historiográfico previo, que tiende al menoscabo de esta mención continental

---

<sup>12</sup> Dina Comisarenco, ed., *Codo a Codo*.

<sup>13</sup> El proyecto *Formación, restauración, conservación, clasificación y difusión del Archivo Clara Porset Dumas* fue realizado como parte de la convocatoria 2011 del Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) emitida por la Subdirección de Apoyo a la Docencia de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM. Los logros más sobresalientes de esta iniciativa fueron el procesamiento técnico de la colección; la digitalización de planos, documentos y fotografías; el acondicionamiento del depósito y la estabilización del acervo. También se realizó una primera catalogación de la colección de planos y se habilitó su consulta a través del sistema de recuperación SIABUC, para lo cual se crearon registros con formato MARC 21 para cada uno de los materiales.

en la carrera de Guerrero y, al mismo tiempo, la sugiere como el despegue de la exitosa carrera de Porset, recién afincada en México.

También debe mencionarse la revisión de Salinas sobre la convocatoria del MoMA, una visión localista y superficial del concurso<sup>14</sup> que no repara en la importancia que tiene esta convocatoria para la historia del diseño internacional y prescinde del contexto histórico necesario para dimensionarla y entenderla a cabalidad.

La ausencia de otros estudios sobre el tema hace evidente que el concurso y la exposición que componen la convocatoria de *Organic Design in Home Furnishings* requieren mayor atención. Existe una importante área de oportunidad para comprender distintos aspectos de la conformación y evolución del diseño en América Latina a través de las historias de los diseñadores participantes, o bien, a partir de la pertinencia y evolución de los diseños presentados en este llamado continental.

### **XAVIER GUERRERO Y CLARA PORSET**

Saber con precisión el momento en que Clara Porset y Xavier Guerrero tuvieron su primer contacto se torna una pregunta difícil de responder y de cuya respuesta hemos de prescindir deliberadamente, pues las posibilidades de coincidencia son amplias gracias a la vocación plástica y la orientación política que ambos profesaron aun antes de conocerse.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Oscar Salinas. “Organic Design, MoMA 1940: The breath of modernity reaches Latin America”. *Kepes* 11, no. 10 (enero 2014): 195–208.

<sup>15</sup> La cronología de Juan Coronel afirma que el primer contacto entre Guerrero y Porset se dio en 1929, sin embargo, el autor no ofrece información suficiente para corroborar este supuesto. Véase en Juan Rafael Coronel Rivera, “Cronología” en *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 249-259.



Sin embargo, es necesario fijar un punto de partida que nos permita entender las distintas formas en que la dinámica de esta pareja se afianzó a través una relación de más de treinta años que también alojó una nutrida colaboración profesional. El matrimonio de la pareja, celebrado el 9 de abril de 1938,<sup>16</sup> tuvo una duración de 36 años hasta el deceso de él en 1974, por lo que considerar que una de sus colaboraciones más destacadas tuvo lugar apenas dos años después de haberse casado, no hace más que poner en evidencia lo promisorio que resultaba esta unión. Para entender la historia de esta colaboración es necesario reconocer el bagaje cultural y las inclinaciones intelectuales que desembocaron en una relación de casi cuatro décadas. No se trata de realizar una revisión biográfica exhaustiva, por el contrario, se intenta profundizar en momentos específicos que podrían relacionarse con el mobiliario campesino y los aspectos sociales de su diseño.

#### **CLARA PORSET: PIONERA LATINOAMERICANA**

El 25 de mayo de 1895<sup>17</sup> nació Clara María del Carmen Magdalena Porset y Dumas en Matanzas, una provincia en el oeste de la isla cubana y uno de los pilares del desarrollo económico en la historia de Cuba gracias a su vocación comercial.

La formación académica de Porset incluyó estudios en el Manhattanville College en Nueva York en 1914, después de los cuales obtuvo el grado de Bachiller de Artes en la

---

<sup>16</sup> De acuerdo con el acta de matrimonio Acta de Matrimonio, Xavier Saucedo Guerrero y Clara Porset Dumas, 9 de abril de 1938, México, Distrito Federal, Partida 104 ante el Oficial del Registro Civil Próspero Olivares Sosa.

<sup>17</sup> De acuerdo con la Partida de Bautismo, Libro 13, folio 120, número 328, Archivo de la iglesia de San Juan Bautista de Pueblo Nuevo, provincia y diócesis de Matanzas, Cuba (citado por Jorge Bermúdez, *Clara Porset. Diseño y Cultura* (La Habana: Letras Cubanas, 2005), 11). Aunque Bermúdez escribe el apellido materno como Dumás, la mayoría de las referencias lo escriben sin acento. Se ha conservado Dumas sin acento tal como aparecen los apellidos de Clara Porset y su madre en el acta de matrimonio de Porset y Guerrero.

Universidad de Columbia en 1925. En 1928 viajó a París<sup>18</sup> donde tomó cursos en la Escuela de Bellas Artes, la Sorbona y en el taller del reconocido pintor y diseñador Henri Rapin.

De regreso a Cuba en 1930 colaboró con la revista *Social*, importante publicación de arte y creación literaria que se encontraba en una etapa<sup>19</sup> en la que era fácil encontrar textos y propaganda nacionalistas entre sus páginas. En *Social* Porset publicó de manera constante distintas columnas de opinión de corte funcionalista sobre arquitectura, artes decorativas, diseño gráfico, iluminación y decoración, mismas que mostraban un dominio de distintos temas a partir de incontables referencias y anécdotas acumuladas durante sus viajes.

En 1931 Porset dictó la conferencia *La decoración interior contemporánea. Su adaptación al trópico*,<sup>20</sup> donde mostró una sólida postura crítica sobre la decoración interior. Para Porset el término decoración resultaba caduco y su uso se contraponía a la capacidad de la arquitectura interior para “organizar espacios cerrados”, un término de origen alemán que para ella representa un estado avanzado en el que la decoración interior se ha desprendido de la ficción ornamental por la influencia de los valores funcionalistas del momento. La conferencia sobre la decoración interior<sup>21</sup> es un primer esbozo de Porset sobre la fundamentación teórica de su disciplina, la arquitectura interior. Pese a que la historia del diseño la reconoce como diseñadora industrial y de mobiliario, su obra procede del diseño de

---

<sup>18</sup> La cronología de Bermúdez discrepa de la ofrecida por la coedición Franz Mayer–UNAM, se ha utilizado la primera versión pues las fechas de publicación de artículos posteriores de Porset en Cuba la confirman. Véase Jorge Bermúdez, *Clara Porset. Diseño y Cultura*, 83 e *Inventando un México Moderno*, 163.

<sup>19</sup> Para conocer más sobre *Social*, véase la periodización realizada por Cira Romero, “*Social* en su tercera etapa (1929-1933)”, *Cuba Literaria*. Consultado el 3 de noviembre, 2017. [www.cubaliteraria.cu/monografia/social/terceraetapa.htm](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/social/terceraetapa.htm).

<sup>20</sup> Jorge Bermúdez, *Clara Porset. Diseño y Cultura*, 67.

<sup>21</sup> En esta conferencia, Porset enfatiza la importancia de la integración plástica y reconoce la importancia de la pintura mural como un complemento de la arquitectura interior sin saber que algunos años después habría de unir su vida a la de un muralista mexicano.

espacios interiores y su planteamiento teórico entiende a los muebles como la unidad mínima que articula un espacio habitable y establece una relación entre los muebles, el usuario y el espacio que habitan.<sup>22</sup>

En 1934, Porset realizó una breve estancia en Black Mountain College en Carolina del Norte bajo la asesoría de Josef Albers y ese mismo año regresó a Cuba para continuar con sus funciones como directora artística y docente de la Escuela Técnica Industrial para mujeres en La Habana. A su regreso, Porset encontró una situación política por demás complicada debido a la huelga que estalló en marzo de 1935, convocada por el Comité de Huelga de la Universidad de La Habana con la intención de derrocar a la dictadura cubana. Después de la caída del gobierno de Gerardo Machado en 1933, el clima político en Cuba había encontrado un momento crítico, por lo que la huelga general fue mitigada violentamente aprovechando la poca unidad entre los frentes revolucionarios. En 1935, Dulce María Escalona,<sup>23</sup> directora de la Escuela Técnica Industrial se negó a firmar una resolución que reprobaba la huelga de marzo, razón por la que fue detenida en su mismo centro de trabajo y fue encarcelada en el reclusorio femenino de Guanabacoa.

La participación de Porset en la huelga y la represión generalizada provocaron que algunos de sus clientes suspendieran la relación laboral con la diseñadora, hecho que posiblemente influyó para que decidiera buscar otras oportunidades fuera de Cuba. Esta ausencia de trabajo coincidió con la invitación que Porset recibió para trasladarse a México

---

<sup>22</sup> No todos los diseños de Porset pueden ser entendidos en función de las relaciones que establecen con su contexto, pues existen muebles que desarrolló de manera aislada al espacio que habrían de habitar. Sin embargo, como se verá más adelante, para entender del conjunto de mobiliario campesino resulta esclarecedor utilizar esta perspectiva.

<sup>23</sup> Sobre Dulce María Escalona véase Raúl Quintana y Bernardo Herrera, “Reseñas biográficas de figuras significativas en la historia de Cuba”, Universidad Tecnológica de El Salvador, 2011, 59, consultado el 15 de febrero de 2019. biblioteca.utec.edu.sv/siab.

como profesora temporal del curso de historia del arte impartido por Carlos Pellicer en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional. Las condiciones políticas creadas por el proyecto cardenista en México acogieron los ideales sociales de Porset. Además, el incipiente progreso industrial en el país sumado al clima artístico e intelectual dieron cabida a sus aspiraciones profesionales y políticas, razón suficiente para que decidiera prolongar su estancia en México tras su llegada en 1936.

La escena de diseño local tuvo a bien recibir a Porset, quien desde sus primeros proyectos mostró una serie de valores modernos entre los que destacaron la simplicidad, la unidad y la defensa de la producción mecánica. Su producción en México abarcó proyectos de distintas escalas y espacios con tipologías diversas, desde proyectos de interés social, complejos hospitalarios y bibliotecas, hasta cines, bares, oficinas corporativas y clubes de playa. La obra que Porset produjo en México asimiló la herencia prehispánica local, compartiendo un profundo interés en el arte popular y la tradición artesanal con su pareja, Xavier Guerrero. Sus proyectos conjuntos mantuvieron al arte popular como una constante arraigada que no descuidó las líneas de vanguardia internacional en la configuración formal y material de muchos de sus diseños que son el resultado de una exploración en la búsqueda de una integración del arte y el diseño en la vida cotidiana.

La trayectoria de Porset es también una evidencia de los primeros pasos del diseño en México, entendido como una actividad profesional capaz de hacer emerger una teoría propia. Considerada pionera del campo del diseño en México, introdujo distintas nociones del diseño industrial y la arquitectura interior a América Latina, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la creación material, el diseño de objetos utilitarios y su necesaria vinculación con el arte. De esta manera, fungió como un agente de intercambio y germinación

de nuevas ideas gracias a sus desplazamientos constantes entre México, Estados Unidos, Europa y Cuba en distintas etapas de su vida.

También asumió un relevante papel en la difusión del diseño como organizadora de las primeras exposiciones sobre diseño en América Latina y también a través de sus proyectos, conferencias y publicaciones, en los cuales manifestó un entendimiento propio del diseño moderno en la región. Su actitud crítica la convirtió en un personaje clave de su tiempo que intentó erigir una imagen de modernidad e identidad nacional, creando espacios para la vida cotidiana y reinventando un espacio puesto en crisis por los valores modernos.

#### **XAVIER GUERRERO: NEOINDIGENISTA REVOLUCIONARIO**

Javier Guerrero Saucedo nació el 3 de diciembre de 1896 en el ayuntamiento de San Pedro de las Colonias, Coahuila. Fue criado en la ciudad capital de Chihuahua, donde asistió a la Escuela de Artes y Oficios para varones para aprender carpintería, herrería, tornería, pintura y escultura decorativa, formación que habría de complementar con las enseñanzas de su padre.<sup>24</sup> De acuerdo con Jean Charlot,<sup>25</sup> Guerrero aprendió en el taller familiar la técnica decorativa para encalar y pintar casas y muros al temple, añadiendo elementos térreos al mortero de cal y arena para crear aplanados propios de la técnica del fresco.

Chihuahua fue un bastión de resistencia del movimiento revolucionario encabezado por Francisco Villa en el norte del país. En 1910, la insurrección de Villa provocó la toma de varios poblados y el despertar del movimiento armado que acabó con la estabilidad

---

<sup>24</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, “Cronología” en *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 249-259.

<sup>25</sup> Jean Charlot, “La Época de Xavier Guerrero”, The Jean Charlot Foundation, Consultado octubre 15, 2018. [jeancharlot.org/escritos/charlotescritos40.html](http://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos40.html).

económica de la región. Ante esta situación, la familia Guerrero-Saucedo se desplazó a la ciudad de Guadalajara en 1911. En tierra tapatía, el joven comenzó a practicar la pintura costumbrista y en 1912 pintó un plafón en la capilla del Hospital de San Camilo. En 1934 con tan solo 19 años, realizó su primera exposición y también participó en la creación del Centro Bohemio de Occidente junto con José Guadalupe Zuno y Carlos Sthal. Esta organización de espíritu revolucionario y liberal se conformó como uno de los centros de producción artística y literaria de la región y fue aquí donde diseñó su primer conjunto de mobiliario que sirvió para amueblar dicho centro.

Guerrero llegó a la Ciudad de México en 1919, un año antes de la proclamación del Plan de Agua Prieta, a través del cual el presidente interino Adolfo de la Huerta nombraría a José Vasconcelos como encargado del Departamento Universitario y de Bellas Artes y rector de la Universidad Nacional de México. Durante 1920, Guerrero realizó un trabajo de investigación en los murales de Teotihuacán para estudiar la técnica precolombina del fresco. Coronel sugiere<sup>26</sup> que estos viajes fueron financiados por Vasconcelos en la víspera de su programa de intervención mural, explicando así la forma en que Guerrero comenzó a erigirse como una figura de interés en la capital mexicana.

Recién iniciado el año de 1921, el *Universal Ilustrado*<sup>27</sup> anunció la primera exposición de Guerrero en la Ciudad de México, en dicha nota se incluyó un breve recuento

---

<sup>26</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, “De piedra completa” en *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012), 53.

<sup>27</sup> “Un nuevo pintor mexicano”, *Universal Ilustrado*, 27 de enero, 1921, 43 citado por Coronel y compilado por Fausto Ramírez, 2012.

de la trayectoria del “joven fronterizo” interesado en el arte indígena y calificó a su obra como “neoindigenista decorativa-simbólica”.

El año de 1921 también marcó el regreso definitivo de Diego Rivera a México después de su estancia en Europa.<sup>28</sup> Una de las primeras comisiones que recibió fue la realización de un mural en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria en donde Rivera decidió poner en práctica la pintura encáustica que había observado en Italia. De acuerdo con Charlot,<sup>29</sup> el conocimiento de Guerrero resultó fundamental para el desarrollo de este mural, pues fue él quien diseñó la moleta para pulverizar los pigmentos y mostró a Rivera cómo adaptar las recetas europeas con ingredientes locales como la terebintina, el copal y la cera para crear una variante mexicana de la encáustica clásica que se utilizó para el mural *La Creación de la Escuela Preparatoria*. La colaboración de Rivera y Guerrero continuó en el conjunto mural de la recién creada Secretaría de Educación Pública, donde también colaboraron los jóvenes Jean Charlot, Amado de la Cueva y Carlos Mérida. En esta ocasión, Guerrero echó mano del conocimiento aprendido en su infancia y preparó los muros con una mezcla en la que sustituyó el yeso por cal y mostró a Rivera una práctica en desuso, consistente en agregar pencas de nopal al agua utilizada en el fresco.

En 1922, Guerrero viajó a Estados Unidos por encargo de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo para montar *Mexican Folk Art Exhibition*, una exposición con una fuerte carga discursiva que buscaba alejar los efectos de la violencia revolucionaria sobre el imaginario colectivo internacional. La exposición tomó los valores simbólicos de la

---

<sup>28</sup> Para conocer más sobre la etapa Europea y específicamente sobre la estancia de Diego Rivera en Italia véase Clara Bargellini, “Diego Rivera en Italia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 66, 1995, 85-136.

<sup>29</sup> Jean Charlot, “La Época de Xavier Guerrero”, The Jean Charlot Foundation, Consultado octubre 15, 2018. [jeancharlot.org/escritos/charlotescritos40.html](http://jeancharlot.org/escritos/charlotescritos40.html).

producción artesanal y al arte popular como estandartes de la identidad mexicana que se mostró fuera del país. Dicha exposición fue comisionada a los pintores tapatíos Roberto Montenegro y Jorge Enciso y alrededor de ochenta de las piezas exhibidas fueron seleccionadas por Guerrero en conjunto con otros dos pintores, Adolfo Best Maugard y Gerardo Murillo, “Dr. Atl”.

En el mismo año, Guerrero se afilió formalmente al Partido Comunista de México y fundó el Sindicato Revolucionario de Pintores, Escultores y Artes Conexas en conjunto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, con quienes también fundó el periódico obrero *El Machete* que habría de convertirse en el boletín oficial del partido.

Entre 1923 y 1924 realizó los murales de la casa de directores de la Universidad de Chapingo y poco tiempo después, en 1925, realizó una serie de murales con motivos mexicanos para la residencia del gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, quien fuera su compañero y amigo en los años del Centro Bohemio.

Las actividades políticas de Guerrero, tales como su participación en las luchas agrarias y las huelgas ferrocarrileras, le dejaban poco tiempo para la pintura. Su militancia política lo llevo a formar parte de los grupos que fundaron la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en 1933 y el Taller de Gráfica Popular (TGP) en 1937, dos icónicos colectivos abanderados por el valor político del arte socialmente comprometido.

La producción editorial de Guerrero también representa un oportunidad de estudio invaluable. Si bien, muchos de sus textos están relacionados con su intensa actividad política, es posible encontrar reflexiones en las que el pintor abona al arte y al diseño; tal es el caso de su contribución en el catálogo de la exposición *El arte en la vida diaria*, donde ofrece una



elocuente visión sobre la pertinencia de los diseñadores en México y su necesario vínculo con la cultura plástica nacional:

*La profesión, nueva en México, de diseñador contemporáneo, emerge de una necesidad de la cultura de hoy en día, en la que afortunadamente se cuenta con una valiosa herencia cultural. Tiene tras de sí toda nuestra tradición plástica y puede absorber, además, las lecciones de la vida moderna. De lo sustanciales de estas dos premisas resultará el buen diseño. Porque no es diseño contemporáneo el que carece de la sustancia de nuestra cultura plástica, o el que ignora la solución orgánica indispensable de la buena forma. El diseño de objetos para la vida diaria es parte del diseño industrial; parte más generosa de un todo, porque su actividad crea el disfrute del arte para hoy y para mañana.*<sup>30</sup>

Hacia finales de los treinta, la existencia de un fuerte vínculo entre Guerrero y Porset es innegable. Ella había impartido con éxito su curso en la Escuela de Verano de la Universidad Nacional y se había integrado al comité ejecutivo de la LEAR, una pequeña pero influyente organización afiliada al Partido Comunista de México. En 1937, Guerrero había disminuido su participación en la LEAR para formar parte del grupo que daría vida al TGP, una organización centrada en la discusión sociopolítica y estética antinazi encabezada por los artistas Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins.

En abril de 1938, tal como consta en actas,<sup>31</sup> la pareja contrajo matrimonio en la Ciudad de México. Iniciando una relación en la que ambos compartirán una férrea ideología política y una profunda curiosidad por la tradición artesanal mexicana, abonando así al estilo que habrá de consolidar a Porset como una de las figuras más prominentes del diseño en América Latina.

---

<sup>30</sup> *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México.* Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952, s/p.

<sup>31</sup> La cronología de Coronel, fija la fecha del matrimonio el 4 de septiembre de 1938 (Juan Rafael Coronel Rivera, "Cronología" en *De piedra completa.*, 253). Sin embargo, el documento está fechado el 9 de abril de ese mismo año. Acta de Matrimonio, Xavier Saucedo Guerrero y Clara Porset Dumas, 9 de abril de 1938, México, Distrito Federal, Partida 104 ante el Oficial del Registro Civil Próspero Olivares Sosa.

Unos meses después, entre junio y julio de 1938, Porset y Guerrero permanecieron poco más de un mes en Cuba en compañía de Raúl Anguiano debido al encargo de dos exposiciones, auspiciadas por la Secretaría de Educación Pública y la casi extinta LEAR. Se trataba de un homenaje a México realizado por la Sociedad de Amigos del Pueblo Mexicano<sup>32</sup> en el país natal de Porset. El trasfondo político de esta brigada cultural era un gesto diplomático para celebrar la nacionalización de la industria petrolera y agradecer el apoyo que el gobierno mexicano prestó a la República Española durante su Guerra Civil.

Guerrero y Porset superaban los 40 años cuando contrajeron matrimonio. En este momento de sus vidas, ella había logrado articular una importante red de contactos, derivada de sus constantes viajes y su extraordinaria formación académica. Mientras tanto, él se desenvolvía como un notable miembro del Partido Comunista Mexicano y destacado pintor, cuya carrera habría de repuntar en la segunda mitad de los cuarenta. Poco tardaremos en darnos cuenta de que el año de 1940 representa un hito para entender el trabajo de ambos, pues además de que él comenzó a pintar un importante conjunto mural en Chile, juntos participaron en la convocatoria del concurso de diseño orgánico convocado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La dificultad para encontrar muestras del trabajo de Porset en México entre 1936 y 1941 podría explicarse por su reciente llegada a México. De ser así, podemos pensar que el concurso de diseño orgánico fue la plataforma que dio un primer impulso a su carrera en México, mostrando a nivel internacional el inicio de una prometedora trayectoria cobijada

---

<sup>32</sup> Una revisión a profundidad de las relaciones diplomáticas entre México y Cuba puede encontrarse en Amelia Kiddle, *Mexico's Relations with Latin America during the Cárdenas Era* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2016).

por el dominio de un lenguaje formal propio de las técnicas artesanales mexicanas. También es posible que la participación en el concurso de 1940 haya sido el detonador que dirigió su mirada hacia el mercado internacional. Aunque Mallet<sup>33</sup> sugiere la participación en la convocatoria del MoMA como un intento de Porset para internacionalizar su trabajo, este supuesto interés por incursionar en el mercado norteamericano se percibe como algo prematuro en la trayectoria de la diseñadora; sobre todo si consideramos que apenas unos años antes se había establecido en la Ciudad de México.

En 1940 la pareja decidió mudarse al número 38 de la glorieta de Melchor Ocampo (fig. 2), para ocupar uno de los cuatro estudios para artistas proyectados en 1939 por Luis Barragán y Max Cetto y que se convirtió en su casa-taller por las siguientes dos décadas.



FIGURA 2. Xavier Guerrero y Clara Porset con un grupo de personas en la entrada del edificio de Melchor Ocampo 38. Autor desconocido, ca. 1940. Archivo Clara Porset UNAM.

---

<sup>33</sup> *Inventando un México moderno*, 73.

Tal como menciona Noelle,<sup>34</sup> es posible que la colaboración entre Barragán y Porset sea una de las más reconocidas e incluso persiste el intento de atribuir al arquitecto diseños como el Butaque Miguelito que ella creó para él. Aunque sus múltiples colaboraciones sugieren la existencia de un vínculo más estrecho, la información que nos permita reconstruirlo es todavía escasa y difícil de rastrear. No podemos esclarecer los términos en que Porset y Guerrero colaboraron con Barragán, pero es posible identificar varios proyectos en los que trabajaron juntos, entre los cuales debemos mencionar los exteriores del Hotel Pierre Marqués, así como las casas Prieto López y Gálvez.

Esta dificultad para determinar la autoría y la dinámica de colaboración se observa también en el trabajo de la pareja. Aun cuando varios de los planos encontrados en el Archivo Clara Porset ostentan la firma “Xavier Guerrero – Clara Porset Arquitectura de Interiores”, la historiografía del diseño ha desdibujado la figura del pintor como coautor de los diseños que realizaron juntos. Solventar esta deuda historiográfica implica revisar la trayectoria de Guerrero como diseñador y también abre una discusión sobre la relevancia que tiene la atribución y el reconocimiento de la autoría a partir de uno de los casos más emblemáticos del diseño moderno latinoamericano.

La forma en que la incipiente historia de los objetos ha reproducido el canon historiográfico del arte tiende a privilegiar el genio del diseñador y desvía la atención de otros actores fundamentales como los coautores y los responsables de fabricación, sin importar si se trata de un diseño de producción artesanal o industrial. Aunque existen casos excepcionales en que fábricas como Industrias Ruiz Galindo o Van Beuren alcanzaron e incluso rebasaron la trascendencia de los diseñadores con los que colaboraron, el

---

<sup>34</sup> Louise Noelle, “Clara Porset. A Modern Designer for Mexico” en *Docomomo Journal* 46 (2012/1): 54-59.

reconocimiento a los talleres o artesanos involucrados en la fabricación de objetos es prácticamente inexistente.<sup>35</sup>

Esta revisión busca cuestionar los términos de la atribución y la coautoría a través de un caso icónico del diseño moderno en aras de que esta vía de exploración también dé luz a la producción contemporánea de objetos y la forma en que los diseñadores acreditan a sus coautores y colaboradores.

### **EL MOMA, LA BUENA VECINDAD Y EL DISEÑO ORGÁNICO**

Estudiar la década de los cuarenta representa un reto sin importar la perspectiva que se utilice, pues consiste en una intrincada trama de variables políticas, económicas y sociales puestas en tensión tras la irrupción de la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939.

Hacia finales de los treinta la relación entre México y Estados Unidos había logrado mantenerse sin mayor alteración, esa estabilidad diplomática se vio interrumpida por el cardenismo. En 1935 el gobierno mexicano implementó una potente reforma agraria que en 1938 culminó con la modificación del párrafo VI del artículo 27 de la Constitución, que representó la nacionalización del subsuelo y la expropiación de los bienes de las compañías petroleras que se encontraban en territorio mexicano.

La reforma petrolera afectaba seriamente los intereses de Estados Unidos, un país que mantenía una lenta recuperación propuesta por el *New Deal* del presidente Roosevelt, un programa de política económica que buscaba paliar los efectos de la crisis de 1929. Sin

---

<sup>35</sup> Aunque resulta difícil encontrar proyectos o talleres de diseño artesanal vinculados con la historia del diseño moderno, existen casos dignos como la colaboración del diseñador Oscar Hagerman con las cooperativas Emiliano Zapata y Canto Artesanos. Su trabajo plantea novedosas dinámicas de colaboración y atribución que se ven reflejadas en el proceso de diseño, fabricación y distribución de los objetos que producen en conjunto.

embargo, ante el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial, las voluntades de ambos países coincidieron en la importancia de mantener la unidad política entre Estados Unidos y México.

La diplomacia cultural fue uno de los mecanismos más efectivos para controlar los efectos de la polémica expropiación, su objetivo era desviar la atención de los conflictos transnacionales y suavizar la imagen creada por la prensa norteamericana. Alejandro Ugalde<sup>36</sup> argumenta que esta estrategia diplomática se consolidó a lo largo de dos décadas, en las que las exposiciones como *Traveling Mexican Arts* (Los Ángeles, 1922), *Mexican Art* (Nueva York, 1928) y *Mexican Arts* (Nueva York, 1930) demostraron que la reafirmación del arte nacional podía fortalecer la política exterior entre México y Estados Unidos.

La necesidad de paliar los efectos políticos y mediáticos de la nacionalización petrolera dio paso a uno de los casos más sobresalientes de esta política cultural: la exposición *Twenty centuries of Mexican Art (Veinte siglos de arte mexicano)*, llevada a cabo en 1940 en la ciudad de Nueva York. En esta exposición el arte mexicano ofrecía un nuevo contexto para entender la evolución cultural de México, a partir de una visión folclórica que cristalizaba los valores posrevolucionarios en una nación políticamente madura y civilizada. Esta muestra, auspiciada por la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana, tenía como consigna utilizar el arte como medio de afirmación de un régimen posrevolucionario, heredero de un rico pasado cultural que había dejado atrás la violenta etapa de la Revolución. Como parte de esta exposición, el MoMA comisionó a Carlos Chávez<sup>37</sup> un programa de

---

<sup>36</sup> Véase Alejandro Ugalde, “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro-México en Estados Unidos, 1922-1940” en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945* (México: El Colegio de México, Centro de Investigaciones Estéticas, 2009), 267-298.

<sup>37</sup> Véanse los boletines de prensa del MoMA con fecha del 7 de mayo de 1940.

música vernácula y encargó a José Clemente Orozco<sup>38</sup> el mural *Dive Bomber and Tank*, cuyo proceso de elaboración fue presentado como una de las atracciones principales de la muestra de arte mexicano.<sup>39</sup> Destaca también la incorporación de la estatuilla de Tuxtla,<sup>40</sup> una pieza prehispánica de jade oscuro que fue integrada a la colección de bienes prehistóricos del museo para ser exhibida como parte de la emblemática exposición.

*Veinte siglos de arte mexicano* presentó una síntesis de la historia del arte en México que incluyó piezas de arte prehispánico, colonial, popular y una nutrida selección de arte moderno encabezada por José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, donde también destacan otros artistas<sup>41</sup> como Manuel Álvarez Bravo, Dr. Atl, María Izquierdo, Frida Kahlo, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, José Guadalupe Posada y Rufino Tamayo por mencionar solo algunos. La selección de arte moderno enfatizaba la creación mural debido a que su reputación internacional permitía subrayar la liberación política y social del arte mexicano, así como la contribución del muralismo al movimiento moderno.

---

<sup>38</sup> Véanse los boletines de prensa del MoMA con fechas del 17 y 18 de junio y 3 de julio.

<sup>39</sup> El fresco pintado por Orozco se compone de 6 paneles que pintó durante 10 días en el ala sureste del museo. Los visitantes podían observar el progreso del mural todas las tardes como parte de la exposición *20 Siglos de Arte Mexicano el MoMA*. Ese mismo año, el museo publicó el catálogo *Orozco "explains"*, una memoria técnica de la pieza escrita por el artista.

<sup>40</sup> De acuerdo con el boletín de prensa, esta figurilla antropomorfa fue prestada por el Instituto Smithsonian que la había resguardado desde 1902, como parte del acervo del Museo Nacional de Historia Natural estadounidense después de su hallazgo en el municipio de San Andrés Tuxtla, Veracruz. Además de tratarse de una de las piezas más antiguas encontradas en América, su importancia radica en la inscripción jeroglífica que contiene así como en la combinación de elementos mayas y olmecas. Véase el boletín de prensa del MoMA con fecha del 15 de julio de 1940.

<sup>41</sup> Resulta notoria la ausencia de artistas como Xavier Guerrero y José Guadalupe Zuno, pues, aunque su relevancia es reconocida en la revisión histórica incluida en el catálogo, la exposición no mostró piezas de ninguno de ellos. El mismo documento incluye semblanzas biográficas que permiten pensar que esto se debió a sus ocupaciones políticas.

Como apunta Anna Indych-López,<sup>42</sup> la política de buena vecindad<sup>43</sup> fomentaba que las instituciones norteamericanas voltearan a ver las naciones latinoamericanas antes que a los países europeos sitiados por la Guerra. Es posible que esta iniciativa permita explicar la razón por la que la narrativa institucional del MoMA se había orientado hacia México, alcanzando su momento cúlpe en *Veinte siglos de arte mexicano*.

La percepción crítica del muralismo mexicano en los Estados Unidos reconcilió interpretaciones y preocupaciones específicas sobre el arte público, ningún esfuerzo diplomático logró desvanecer la politización del arte mural mexicano ni tampoco el compromiso modernista que lo caracterizaba.<sup>44</sup> Durante los treinta, el público norteamericano experimentó el muralismo y la integración plástica a través de distintos medios de reproducción y técnicas pictóricas como los frescos portables<sup>45</sup> de Diego Rivera, quien en 1931 se convirtió en el segundo artista al que el MoMA dedicó una exposición monográfica. Para este efecto, Rivera fue comisionado por el museo para desarrollar cinco frescos autoportantes montados en estructuras de acero galvanizado. Aunque las piezas no fueron realizadas directamente sobre los muros del museo, el mensaje pictórico mantuvo una profunda crítica sobre la revolución obrera, la reforma agraria y la desigualdad social. Este

---

<sup>42</sup> Anna Indych-López. *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927-1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009), 158.

<sup>43</sup> La política del buen vecino fue una iniciativa política de Franklin D. Roosevelt presentada en 1933 para fomentar la solidaridad hemisférica contra amenazas exteriores, en especial de las potencias del eje durante la Segunda Guerra Mundial, moderando así la intervención de Estados Unidos en los asuntos internos de los países en América Latina.

<sup>44</sup> Anna Indych-López. *Muralism without Walls*, 157-174.

<sup>45</sup> Una revisión sobre la recepción de los frescos portables de Diego Rivera entre 1930 y 1940 puede encontrarse en Anna Indych-López, “Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the ‘Portable’ Fresco”, *Art Bulletin* 89, No. 2, junio 2007, 287-305. En este texto la autora también propone que la transición a soportes más pequeños obligó a “Los tres grandes” a codificar de una forma distinta los valores de la revolución social y la política comunista en forma de frescos portátiles y fotografías.



museo mostró un interés constante en el arte mexicano, que se evidenció en 1933 con la inclusión de diecinueve reproducciones de los murales de Diego Rivera realizados en la Ciudad de México, Chapingo y Cuernavaca en la nueva sala permanente de Arquitectura del museo.<sup>46</sup>

Cuando el MoMA abrió por primera vez en 1929,<sup>47</sup> tenía como vocación el estudio de la pintura y la escultura, pero también de la arquitectura y el diseño modernos. Para ello, la dirección de Philip C. Johnson estableció en 1932 el Departamento de Arquitectura, que en 1935 se convirtió en el Departamento de Arquitectura y Diseño Industrial.

La relevancia del diseño industrial en la vida diaria sería reconocida y confirmada con las distintas exposiciones y publicaciones que el museo dedicó al tema, entre las que podemos destacar *Objects: 1900 and Today* (1933); *Machine Art* (1934); *Machine Art, Artists in the Machine Age* (1938), que contó con una mesa redonda con la participación de Herbert Bayer; *Useful Objects under \$5.00* (1938) y *Useful Objects of American Design under \$10* (1939). Estas exposiciones mostraban una visión del diseño industrial como una disciplina novedosa que resolvería los problemas de la vida cotidiana sin dejar de lado las cualidades plásticas de los objetos, creando un entorno simple, funcional y privado de ornamentación como canon de la modernidad.

De manera simultánea, el interés por la arquitectura moderna mantenía una continua rotación de exposiciones. Entre ellas, merece especial atención *A New House by Frank Lloyd Wright, Falling Water at Bear Run, Pennsylvania* en 1938, la primera exposición

---

<sup>46</sup> Véase el boletín de prensa del MoMA con fecha del 18 de febrero 1933.

<sup>47</sup> La cronología oficial del Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA incluye la historia relevante de esta área hasta 1964. Véase Museum of Modern Art, *Chronology of the Department of Architecture and Design*, mayo 1964.

monográfica que dedicó a Frank Lloyd Wright, uno de los arquitectos radicales más prolíficos y renombrados de su siglo, cuyo trabajo cambió la concepción material y la experimentación en la arquitectura moderna. De manera paralela, la exploración y la preocupación institucionales sobre la problemática de la vivienda comenzarían a ser más evidentes a partir de 1939 con la exposición *Houses and Housing: Industrial Arts*.

En 1940, el ya consolidado Departamento de Arquitectura y Diseño se separó formando dos áreas independientes: el Departamento de Arquitectura que continuó a cargo de Johnson y el recién creado Departamento de Diseño Industrial, puesto a cargo del arquitecto Eliot Noyes,<sup>48</sup> quien como primera iniciativa, buscó una forma de institucionalizar el papel del museo como un actor relevante en la escena del diseño en todo el continente. Con la ayuda de Edgar Kaufmann Jr.<sup>49</sup> ideó una estrategia internacional para promover y articular el trabajo de los diseñadores industriales en Estados Unidos y América Latina, a partir de los principios del diseño orgánico aplicados en el mobiliario doméstico.

---

<sup>48</sup> Eliot Noyes (1910–77) fue un arquitecto graduado de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard y es uno de los pilares para entender el diseño industrial en Estados Unidos en el siglo XX. Como diseñador comenzó su carrera trabajado con Walter Gropius y Marcel Breuer y posteriormente fue nombrado director del Departamento de Diseño Industrial del MoMA. Bajo la dirección de Alfred Barr, primer director de la institución, realizó la curaduría de la exposición *Useful Objects* en 1938 y fue el motor de la exposición de diseño orgánico en la que se enfoca este estudio. Noyes diseñó casas, edificios y productos emblemáticos y formó parte del grupo de arquitectos conocidos como *The Harvard Five*. Junto con Thomas Watson Jr. sentó las bases del diseño corporativo a través de su colaboración con IBM.

<sup>49</sup> Edgar Kaufmann Jr. fue un historiador, curador y filántropo norteamericano. Fue el único hijo de Edgar y Liliane Kaufmann, la pareja que comisionó la Casa de la cascada (1939) a Frank Lloyd Wright. En 1940 presentó *Below the Rio Grande*, una exposición compuesta por antigüedades y arte popular mexicano. Kaufmann Jr. también fue aprendiz de Wright en 1934 y en 1946 sustituyó a Noyes como responsable del Departamento de Diseño Industrial del MoMA.

## ORGANIC DESIGN IN HOME FURNISHINGS

El 30 de septiembre de 1940 Noyes lanzó la convocatoria continental del concurso *Organic Design in Home Furnishings* que incluía una exposición<sup>50</sup> y la edición de un catálogo con las propuestas seleccionadas de Estados Unidos y América Latina. Este llamado internacional es una evidencia de un espíritu nuevo<sup>51</sup> que centró su atención en la habitabilidad de los espacios domésticos.

La convocatoria incluía dos secciones, una para participantes estadounidenses y otra abierta exclusivamente para 21 países latinoamericanos, ambas secciones permanecieron abiertas por catorce semanas, al final de las cuales el jurado se reunió para emitir un fallo. Las bases<sup>52</sup> emitidas por el museo establecían los criterios de participación incluyendo fechas, incentivos, jurado y categorías, además de otros requerimientos para los concursantes de cada apartado. Los diseñadores norteamericanos podían participar en nueve categorías distintas, mientras que las propuestas continentales debían entregar un conjunto de muebles compuesto al menos por cuatro piezas.

Pese a tratarse de una misma convocatoria, las diferencias entre las dos secciones son evidentes. Los concursantes residentes en Estados Unidos podían desarrollar propuestas de mobiliario, textiles y luminarios, teniendo como incentivo principal un contrato para la producción y comercialización de los diseños ganadores. Por su parte, se buscaba que los

---

<sup>50</sup> El cierre de la exposición coincide con la inauguración de *Frank Lloyd Wright, American Architect*, la exposición retrospectiva más grande del trabajo de Frank Lloyd Wright en el MoMA. Esta coincidencia resulta reveladora si consideramos la influencia significativa que el trabajo de Wright tiene sobre Noyes y Kaufmann y, por consiguiente, sobre el planteamiento de la convocatoria internacional de diseño orgánico.

<sup>51</sup> Porset alude, en su teoría del diseño, a un espíritu nuevo que se caracteriza por la búsqueda de una unidad orgánica en el espacio interior para integrar las artes industriales y la arquitectura interior.

<sup>52</sup> Véase el boletín de prensa del 30 de septiembre de 1940.

concurantes latinoamericanos desarrollaran propuestas a partir de materiales y métodos de fabricación propios de su localidad; los ganadores de esta sección se harían acreedores a una estancia en la ciudad de Nueva York para explorar la posibilidad de fabricación de sus propuestas.

La convocatoria reconoce la disparidad de la producción industrial en América Latina, así como la complejidad que representaba la importación de muebles y materiales en un escenario de conflicto mundial. Considerando lo anterior, es claro que las diferencias entre ambas categorías no representan una manifestación de “superioridad y desdén”, como explica Salinas,<sup>53</sup> y que existen otros factores que obligaban a los organizadores a estudiar la viabilidad comercial de los diseños latinoamericanos antes de establecer un compromiso de fabricación.

La convocatoria recibió más de 500 solicitudes, de las cuales, 42 provenían de catorce países latinoamericanos.<sup>54</sup> Para la categoría norteamericana, el jurado seleccionó ocho proyectos ganadores y ofreció diecinueve menciones honoríficas además de declarar como desierta una de las categorías. En la categoría continental fueron seleccionados cinco proyectos provenientes de Argentina, Brasil, México y Uruguay.

El equipo que se encargó de evaluar los proyectos estuvo conformado por: el director del MoMA, Alfred H. Barr Jr.; la especialista del Departamento de Vivienda de los Estados Unidos, Catherine K. Bauer; el diseñador y profesor de la Universidad de Harvard, Marcel Breuer; el gerente de compras de mobiliario residencial de las tiendas Kaufmann, Edgar Kaufmann Jr.; y el arquitecto neoyorquino Edward Stone.

---

<sup>53</sup> Oscar Salinas. “Organic Design, MoMA 1940: The breath of modernity reaches Latin America”, 195–208.

<sup>54</sup> Véase el boletín de prensa del MoMA con fecha de 2 de febrero de 1941.

Para Noyes, el diseño orgánico debe su existencia a una organización armónica entre la estructura, los materiales y el propósito para el que un objeto fue diseñado. Bajo esta lógica, el refinamiento visual y funcional son una consecuencia tecnológica que despoja al mobiliario de cualquier ornamento y lo integra al espacio doméstico para atender las necesidades de las personas que lo usarán.<sup>55</sup> De esta manera es posible entender la extraordinaria recepción que obtuvo el conjunto de silla y sofá curvos diseñados por Eero Saarinen y Charles Eames (fig. 3) a partir de la técnica de madera doblada desarrollada por Alvar Aalto en 1932. Además de obtener el primer premio en las dos categorías principales, sus diseños fueron reconocidos por el jurado como las propuestas más sobresalientes, hecho que les aseguró una posición privilegiada en la exposición y una mayor cobertura mediática.

Entre las solicitudes provenientes de América Latina, el jurado seleccionó los diseños de Julio Villalobos, Bernardo Rudofsky, Xavier Guerrero y Román Fresnedo Siri además de la propuesta presentada en conjunto por Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb (fig. 4).

El equipo encabezado por Van Beuren presentó una silla, un taburete y una tumbona de madera con asiento y respaldo tejidos con cinta de mecate (fig. 5). Por su parte Villalobos realizó una tumbona fabricada con madera de cactus y junco (fig. 6). Aunque los materiales de cada propuesta son distintos, la tumbona diseñada por Villalobos tiene una silueta que se asocia fácilmente con la presentada por Van Beuren, Grabe y Webb.

---

<sup>55</sup> John Harwood, *The Interface: IBM and the Transformation of Corporate Design, 1945–1976* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2011).



FIGURA 3. Fotografía de las sillas de Eero Saarinen y Charles Eames para el concurso *Organic Design in Home Furnishings*, 1941. Publicada el 22 de septiembre de 1941 en *The New York Times*.



FIGURA 4. Fotografía de los diseñadores latinoamericanos durante la premiación del concurso de diseño orgánico. De izquierda a derecha: John Hay Whitney, Ira Hirschmann, Xavier Guerrero, Bernardo Rudofsky, Julio Villalobos y Román Fresnedo. 1941. Publicada el 17 de junio de 1947 en *The New York Times*.

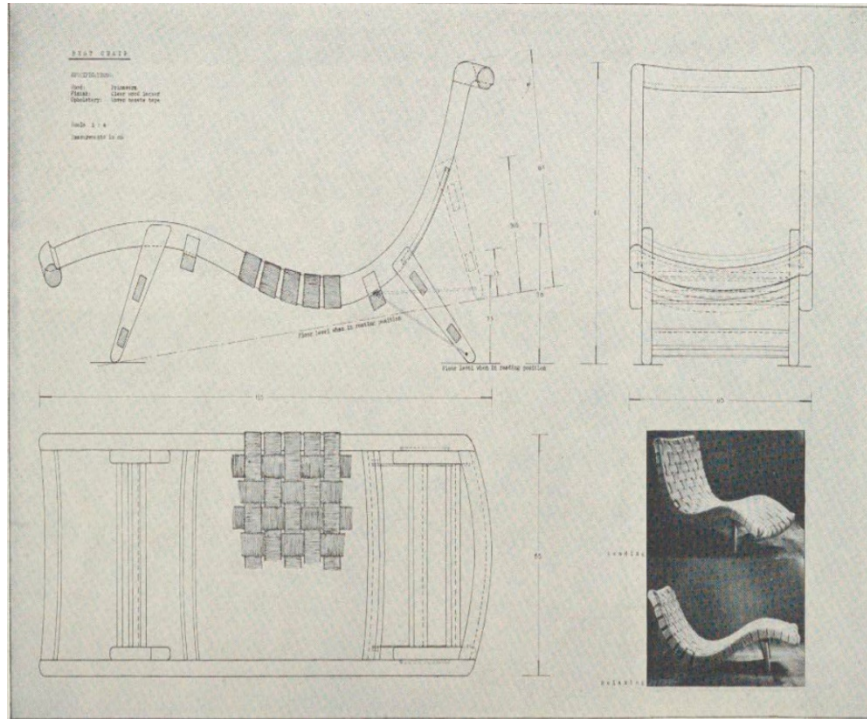


FIGURA 5. Michael van Beuren, Klaus Grabe y Morley Webb. Lámina de la tumbona Alacrán presentado en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicada en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.

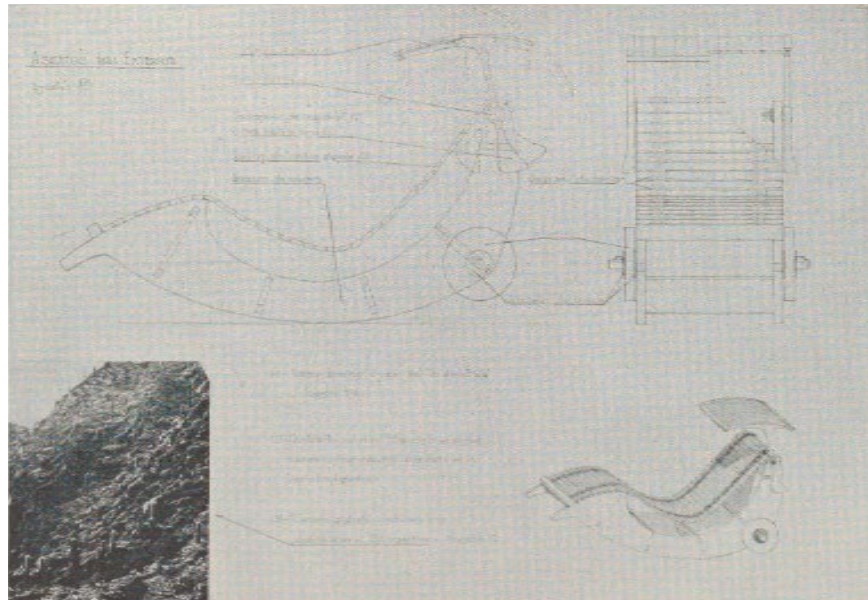


FIGURA 6. Julio Villalobos. Lámina de la tumbona de madera de cactus presentada en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicada en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.

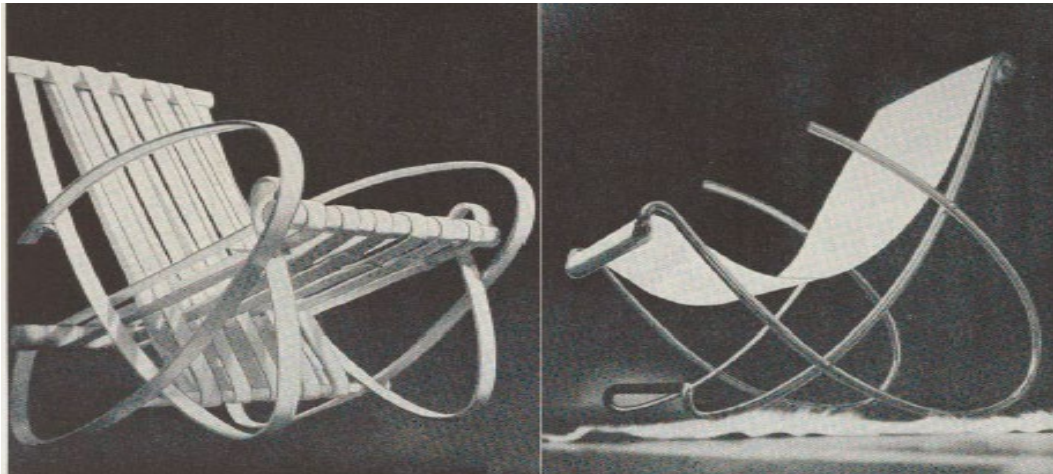


FIGURA 7. Román Fresnedo. Fotografías de las sillas presentadas en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicadas en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.



FIGURA 8. Bernardo Rudofsky. Lámina del conjunto de asientos para exterior presentada en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicada en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.



Fresnedo y Rudofsky presentaron una serie de asientos fabricados con madera y metal. Los diseños presentados por Fresnedo incluyen piezas de ratán además de un par de sillas realizadas con estructuras de acero y asientos realizados con lienzos piel y tiras de cuero (fig. 7). Por su parte los asientos para exterior diseñados por Rudofsky están fabricados con tubos metálicos que incorporan refuerzos de madera y asientos tejidos con distintas fibras brasileñas (fig. 8).

Guerrero presentó un conjunto de cinco piezas de mobiliario para viviendas campesinas que desarrolló en conjunto con Porset. Aunque inicialmente ella no tuvo ninguna mención como coautora, el MoMA corrigió la atribución e incluyó el crédito correspondiente de la diseñadora en la catalogación de su archivo, convirtiéndola así en la única mujer latinoamericana reconocida en este concurso.<sup>56</sup>

Sin duda la estancia en Nueva York habrá sido productiva para los ganadores pues el MoMA se comprometió a facilitar el contacto con arquitectos, diseñadores, galerías, fabricantes y tiendas en la ciudad. Así el museo habría de erigirse como una plataforma que catapultó a los diseñadores hacia una escena internacional, otorgándoles las facilidades para viajar a la ciudad de Nueva York con el fin de asistir a una serie de actividades, entre las que

---

<sup>56</sup> Para Butler y Schwartz, el concurso *Organic Design in Home Furnishings* pone en evidencia la forma en que las contribuciones creativas de las mujeres pueden ser eliminadas o pasadas por alto para privilegiar el *ethos* masculino predominante en la profesión. Véase Cornelia Butler y Alexandra Schwartz, eds. *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. (Nueva York: Museum of Modern Art, 2010). Pese a que los estudios de género hoy en día han contribuido a reconocer el papel de las mujeres, en este caso es la figura masculina quien presenta esta necesidad de revaloración y reconocimiento. La dinámica de la relación Guerrero-Porset y las imprecisiones de la convocatoria son atenuantes que permiten desestimar una práctica sistemática de invisibilización femenina y aunque la investigación realizada no permitió explicar la ausencia de Porset en la firma del proyecto y en los créditos de la premiación, dada la historia y orientación política de la pareja se sugiere pensar en otras razones antes que en la discriminación de género. Es posible que otra causa sea el motivo de esta omisión, por ejemplo, que la convocatoria no indicaba que se recibirían propuestas colectivas o de concursantes con diferentes nacionalidades.

destaca la inauguración de la exposición que el MoMA desarrolló con las propuestas seleccionadas.

### **MUEBLES ORGÁNICOS PARA HOGARES CAMPESINOS**

Para la exposición *Organic Design in Home Furnishings*, el MoMA presentó durante seis semanas los diseños ganadores de la convocatoria intercontinental; de manera simultánea, doce tiendas departamentales en distintas ciudades se encargaron de exhibir y comercializar los muebles que se exhibían en Nueva York. El conjunto campesino también fue expuesto en Bloomingdale's, (fig. 9) junto con las piezas de Oscar Stonorov y Willo von Moltke y la recámara diseñada por Martin Craif y Ann Hatfield. Durante la presentación de los ganadores latinoamericanos en junio de 1942,<sup>57</sup> los ejecutivos del MoMA y Bloomingdale's argumentaron que la fabricación y distribución de los diseños buscaba resolver algunos de los problemas de habitabilidad doméstica de la época. Para Ira Hirschmann, vicepresidente de la cadena departamental, esta convocatoria de talento representaba una oportunidad para dinamizar la circulación del diseño y renovar la mecánica comercial de la industria minorista.

Para la exposición de diseño orgánico, el museo dedicó la galería ubicada en el primer piso y adecuó el jardín para mostrar el mobiliario de exterior. La mayoría de los muebles podían ser usados por los visitantes pues el planteamiento museográfico buscaba que las piezas fueran utilizadas en espacios que recreaban entornos domésticos comunes.

---

<sup>57</sup> Véase el boletín de prensa del MoMA con fecha del 14 de junio de 1941.

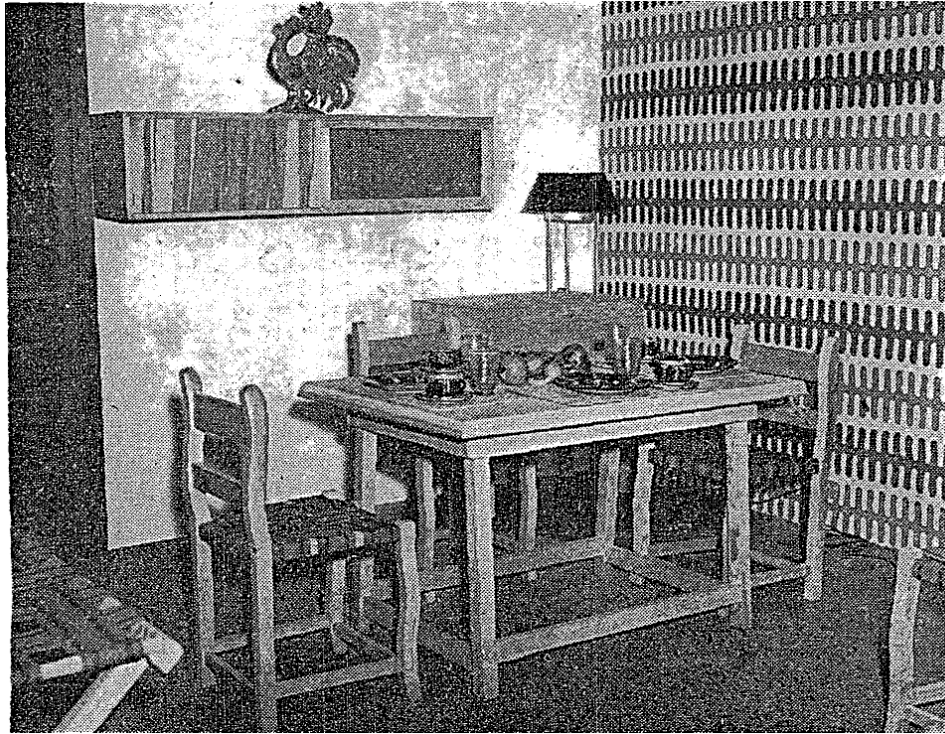


FIGURA 9. Fotografía del conjunto campesino de Guerrero y Porset exhibido en Bloomingdale's en el marco de la exposición *Organic Design in Home Furnishings* en Nueva York. 1941. Publicada el 25 de septiembre de 1941 en *The New York Times*.

Aunque todas las propuestas continentales seleccionadas tienen presencia en el catálogo del certamen, solamente fueron presentados los muebles de las propuestas mexicanas. Debido a la complejidad para importar los materiales y fabricar los muebles, las propuestas de Villalobos, Fresnedo y Rudofsky no fueron incluidos en la exposición del concurso inaugurada el 24 de septiembre de 1941.

El diseño de Guerrero y Porset para el concurso de mobiliario orgánico fue presentado en cuatro láminas que mostraban perspectivas y vistas generales de los cinco muebles acompañados de las especificaciones de materiales para su fabricación. La propuesta estaba conformada por cinco piezas fabricadas en madera de pino con aplicaciones tejidas para un

proyecto habitacional para familias agrícolas en Coyoacán.<sup>58</sup> Todos los muebles están hechos de un mismo tipo de madera, con distintas aplicaciones tejidas con ixtle y yute, dos fibras endémicas de México.

El conjunto campesino está compuesto por una mesa para cuatro personas; una silla con asiento y respaldo tejidos con yute; un aparador para sobreponer en muro con dos puertas de madera abatibles y un panel corredizo con marco de madera y ayate de ixtle; un cofre alto con un tablero deslizable y por último un catre plegable con base tejida en yute.

El mobiliario campesino se exhibió como un conjunto integrado, ornamentado con plantas y un petate de palma. Se incluyeron también las cuatro láminas del diseño y dos tableros con muestras de los tejidos de ixtle y yute.

---

<sup>58</sup> El catálogo de la exposición, desarrollado con la información de registro de cada uno de los concursantes, solo menciona que el proyecto de Porset y Guerrero fue concebido como mobiliario campesino. Sin embargo, el registro en el Archivo del MoMA explica que el conjunto fue desarrollado para amueblar un proyecto habitacional para las familias campesinas de Coyoacán en 1947. Es importante considerar que existe una diferencia de siete años entre la fecha de registro del mobiliario (1940) y el año del citado proyecto habitacional (1947), por lo que es probable que esta información se añadiera posteriormente aun cuando la propuesta inicial no haya sido desarrollada *exprofeso* para el proyecto al que le fue atribuido. En un apartado posterior se discute la posibilidad de que el proyecto que se menciona sea el Conjunto Urbano Presidente Alemán.

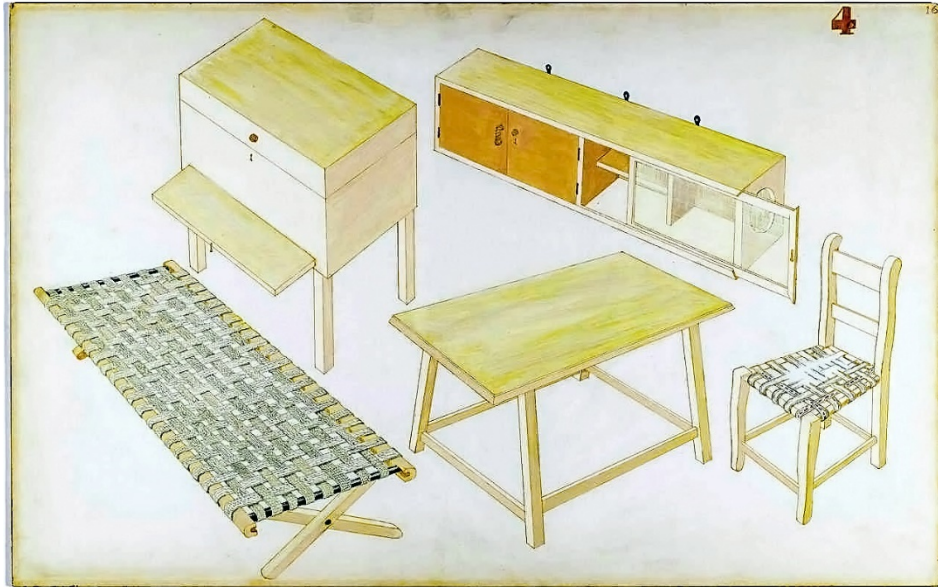


FIGURA 10. Xavier Guerrero y Clara Porset. Lámina del conjunto de mobiliario campesino presentada en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Archivo de Exposiciones del MoMA.



FIGURA 11. Fotografía del conjunto campesino de Guerrero y Porset en la exposición *Organic Design in Home Furnishings* en Nueva York. 1941. Archivo de Exposiciones del MoMA.

Cuando se observan los muebles campesinos de Guerrero y Porset es difícil establecer un vínculo formal con los otros cuatro proyectos latinoamericanos seleccionados. Resulta más fácil encontrar cierta similitud formal con algunos de los proyectos estadounidenses como los diseños para estancia de Eero Saarinen y Charles Eames (fig. 12) o el centro de trabajo de Oscar Stonorov y Willo von Moltke (fig. 13), conjuntos de muebles multifuncionales con formas simplificadas y diseños modulares que demuestran que la expresión de los valores del diseño orgánico no residen en la creación de formas sinuosas.

El primer atributo que destaca en el mobiliario campesino es su facilidad de fabricación, lo mismo podría realizarse de manera industrial o en un pequeño taller de carpintería. La multiplicidad de usos es otra de las características notables del conjunto, pues con excepción del catre, el resto de los muebles pueden ser utilizados en distintos espacios dentro del entorno doméstico.

Este diseño ofrece una lectura de la modernidad que recupera las cualidades artesanales cargadas de un saber hacer ligado a la simplicidad, misma que puede observarse no solo en su configuración formal sino también en la modestia que sugiere su naturaleza rural, que por momentos pareciera no satisfacer las demandas del equipamiento doméstico moderno. Aunque mantiene cierta consistencia material con el resto de las propuestas continentales, el lenguaje formal del conjunto campesino apunta a una reflexión distinta sobre los valores orgánicos y la función del diseño en el espacio doméstico popular, respondiendo a las exigencias de la convocatoria desde su pertinencia local. El mobiliario campesino no resuena en las formas tradicionales del estilo internacional moderno, debido a que su configuración formal explora valores nacionales que buscan evidenciar la cercanía de su diseño con la realidad rural, la labor de cultivo y la herencia prehispánica.

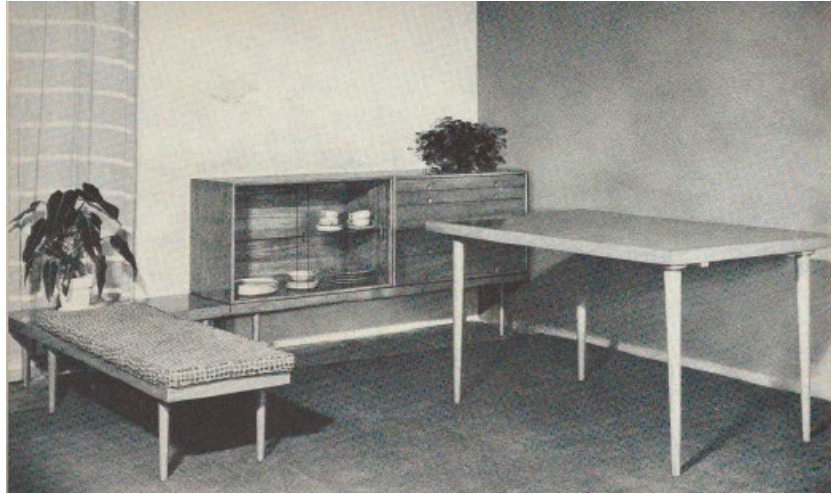


FIGURA 12. Charles Eames y Eero Saarinen. Fotografía del conjunto de muebles modulares presentados en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicada en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.



FIGURA 13. Oscar Stonorov y Willo von Moltke. Fotografía del conjunto de muebles presentados en el concurso de diseño orgánico del MoMA, 1940. Publicada en el catálogo *Organic Design in Home Furnishings*.

Resulta necesario recordar que, durante la década de los treinta, el gobierno mexicano había decidido apoyar la campaña nacionalista que, dentro su actividad cultural, tenía como objetivo promover y proteger el patrimonio. Se creía en un renacimiento del arte indígena y se iniciaba la exportación de productos artesanales. En los países latinoamericanos que encabezaban el proceso de industrialización, éste había prometido ser uno de los detonadores del bienestar social y bajo esta premisa emergieron distintas propuestas para promover el papel del diseño industrial.

Sin embargo, el nacionalismo postrevolucionario en México optó por la exaltación del arte popular y la artesanía como una opción antagónica a las posibilidades del trabajo hecho por las máquinas, una rivalidad inexistente ante la cual Porset<sup>59</sup> menciona:

*Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilizan en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] cuyo desarrollo tendrá importantes consecuencias en el ascenso del nivel de vida del mexicano, lo mismo que en el de su cultura [...]. Queremos nosotros contribuir, en la medida de nuestras fuerzas a que se establezcan en México las condiciones en que ha de efectuarse la necesaria y beneficiosa ligazón del arte y la industria.*<sup>60</sup>

Ésta era la preocupación de la diseñadora ante el estado de incompreensión provocado por las aplicaciones industriales de cara a la exaltación de lo fabricado manualmente por el hombre. Este antagonismo forzado provocó una ceguera parcial ante una industria que, desde su perspectiva, no aniquilaba el trabajo artesanal. Para Itzel A. Rodríguez,<sup>61</sup> este reconocimiento de la aportación indígena a la cultura nacional se sintetiza en dos representaciones

---

<sup>59</sup> Se menciona únicamente a Porset pues su reflexión teórica fue una construcción individual que realizó a lo largo de su vida y que puede constatarse tanto en su presencia editorial como en la producción de manuscritos resguardados en el Archivo Clara Porset.

<sup>60</sup> Clara Porset, “¿Qué es diseño?” *Arquitectura/México* 28, julio 1949, 168-174.

<sup>61</sup> Itzel A. Rodríguez, “El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario” en *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945* (México: El Colegio de México, Centro de Investigaciones Estéticas, 2009), 137-152.



fundamentales: el artesano y el campesino, creando una retórica nacional apegada a la tierra y el renacimiento indígena que desembocó en la promoción del arte popular nacional y el agrarismo.

Los muebles para la vivienda campesina reviven valores que fortalecen su carácter formal al poner en evidencia su relación con el medio rural y el diseño artesanal. Para reconciliar las diferencias que saltan a la vista en el conjunto campesino es necesario entender cómo esta propuesta de mobiliario sintetiza la producción artesanal que se observa en las aplicaciones de fibras tejidas con el trabajo mecánico que se observa en las formas simples de líneas rectas. Esta característica, dada por la habilitación mecánica, es uno de los valores más preciados del diseño orgánico, aun cuando se incorporan procedimientos artesanales que evidencian el carácter rural del proyecto. El conjunto no adopta un estilo propio de la producción de vanguardia de la época y su estética artesanal depende del contexto campesino para que su forma, materiales y métodos de fabricación obtengan la coherencia propia del entendimiento orgánico, ofreciendo una perspectiva moderna para entender el espacio doméstico rural y sus necesidades de equipamiento.

Otra de las cualidades orgánicas del mobiliario campesino está en el uso honesto de la madera, que realza sus cualidades estructurales y también su textura y color, al prescindir de ornamentos y grabados para crear piezas geométricas sin acabados que oculten la belleza natural del material. La simplicidad es un valor que prevalece en este diseño, dotándolo de una belleza simbólica que no está en la forma del objeto sino en el resultado y la coherencia propia entre el diseño y su fabricación. No es coincidencia que esta vía de pensamiento converja con las formas de producción racionales e industriales que buscaba el diseño moderno de esta época.

El diseño del conjunto campesino asimila los valores orgánicos acuñados por Wright.<sup>62</sup> Sin embargo, ofrece un entendimiento a partir de un contexto distinto a su organicismo arquitectónico. Podemos pensar que, al diseñar el mobiliario, Porset y Guerrero plantearon el proyecto en términos de los principios orgánicos que son también la base de la convocatoria desarrollada por Noyes. Fue así como crearon un conjunto de muebles que no solamente es pertinente para el espacio interior que habita, sino que tiene propiedades materiales que le brindan textura, resistencia y unidad como parte de una gramática desprovista de cualquier ornamento y en cuya simplicidad puede leerse una respuesta y una postura propia de lo orgánico en el diseño.

#### TRAZO GENEALÓGICO DEL CONJUNTO CAMPESINO

Clara Porset consideraba que la arquitectura es una dimensión fundamental del desarrollo social, pues el espacio condiciona directamente la interacción entre las personas que lo habitan.<sup>63</sup> Para ella, el espacio interior merece una atención particular al tratarse del núcleo de la unidad arquitectónica que la dota de fisonomía y resulta ser “[...] también el espacio más determinante en la formación del hombre”.<sup>64</sup> Identifica al mobiliario como un elemento arquitectónico que articula y genera interacciones esenciales. Afirma que “la forma

---

<sup>62</sup> La biblioteca personal de Porset cuenta con una antología de textos de Frank Lloyd Wright compilada por la Universidad de Princeton fechada con la firma de Porset en 1931. Este ejemplar se encuentra resguardado del Archivo Clara Porset Dumas del CIDI-UNAM.

<sup>63</sup> Clara Porset, “Espacio y forma integrados”. Artículo presentado en el ciclo de conferencias “Espacio Interior para vivir en Cuba”, La Habana, Cuba, febrero 16, 1948.

<sup>64</sup> Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’ y el espacio interior para vivir”. *Arquitectura/México* 32, octubre 1950, 117-120.

arquitectónica se crea por medio de la definición material del espacio”<sup>65</sup> y a su vez “la belleza del espacio interior surge de la integración y articulación del mismo”.<sup>66</sup>

En esta lógica orgánica, la forma del mobiliario está estrechamente ligada a la evolución del espacio que habita, abriendo la posibilidad para establecer una línea genealógica dada por la evolución de un diseño en función de “[...] las influencias que condicionan el contexto”.<sup>67</sup> Es en la creación formal donde Porset establece una diferencia notoria entre la “selección” de formas pasadas y la “creación” de nuevas formas que respondan a un contexto histórico específico, es decir, el componente social en su diseño está vinculado directamente con la forma en la que éste responde a su contexto espacio – temporal.

Desde esta perspectiva, el ejercicio de diseño en el conjunto campesino presentado en 1940 carece de un medio propio que nos permita entender cómo el mobiliario articula una dinámica social. Al tratarse de una propuesta para un concurso, los muebles diseñados por Guerrero y Porset subyacen bajo la idea abstracta de una casa campesina y aunque es posible imaginar la dinámica de sus habitantes, ante la indefinición espacial y la carencia de contexto, los objetos pierden cualquier capacidad de agencia.

Sin embargo, como ya ha sido mencionado anteriormente, la preocupación de Guerrero y Porset por la vivienda social es una exploración de largo plazo. Para ello es necesario entender este diseño de la pareja como un proceso que evolucionó por más de veinte años, para responder a necesidades en contextos específicos y en momentos históricos

---

<sup>65</sup> Clara Porset, “El espacio interior es para vivir”. Artículo presentado en el ciclo de conferencias “Espacio Interior para vivir en Cuba”, La Habana, Cuba, febrero 5, 1948.

<sup>66</sup> Clara Porset, “El espacio interior es para vivir”, La Habana, Cuba, febrero 5, 1948.

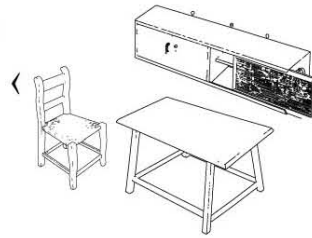
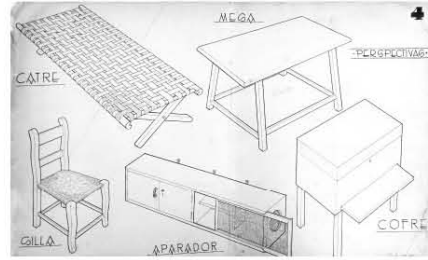
<sup>67</sup> Clara Porset, “El espacio interior es para vivir”, La Habana, Cuba, febrero 5, 1948.

distintos. Es posible trazar una genealogía que nació en el conjunto campesino del MoMA (1940-1941) y se desarrolló en los proyectos de mobiliario de la casa campesina del Alberto T. Arai (1949-1952); en el Centro Urbano Presidente Alemán de Mario Pani (1947-1949); y en la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos bajo el proyecto general de José Fábrega (1958-1962). Estos casos de estudio nos permiten entender una reflexión entorno a la vivienda social y develan la evolución del conjunto campesino a través de mejoras específicas, como la adaptación de materiales para la Cuenca del Papaloapan en el proyecto Arai; la continuidad en el planteamiento orgánico para el mobiliario del CUPA; y la evolución de la representación técnica en el equipamiento de la Sierra Maestra.

En este último apartado se busca ofrecer un breve contexto histórico de los tres proyectos mencionados para revisar la evolución del mobiliario campesino, es decir, aquellos cambios que sufrió la propuesta original para adaptarse a las necesidades de los espacios para los que fue rediseñado, subrayando así la relación intrínseca que existe entre el espacio y el mobiliario en la obra de Guerrero y Porset.

# GENEALOGÍA DEL MOBILIARIO CAMPESINO DE XAVIER GUERRERO Y CLARA PORSET

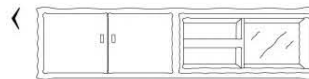
## Mobiliario Campesino Organic Design in Home Furnishings MoMA, Nueva York (1940-1941)



## CUPA Mario Pani Ciudad de México (1947-1949)



## Casa Campesina Alberto T. Arai Cuenca del Papaloapan, Oaxaca (1949-1952)



## Sierra Maestra José Fábrega Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, Cuba (1958-1962)

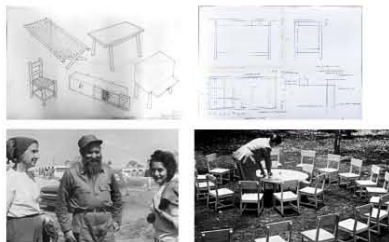


FIGURA 14. Genealogía del mobiliario campesino de Guerrero y Porset a partir de los proyectos de mobiliario para la Nueva Casa Campesina, el CUPA y la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos. Elaboración propia.

## ADAPTACIÓN: LA NUEVA CASA CAMPESINA (1949-1952)

En 1949 el arquitecto Alberto T. Arai<sup>68</sup> publicó “El mejoramiento de la casa campesina”,<sup>69</sup> un manifiesto sobre la habitabilidad de la vivienda rural que postuló doce requerimientos a partir de las deficiencias infraestructurales en las regiones rurales mexicanas. El objetivo de Arai era ofrecer una perspectiva para actualizar los jacales característicos de las regiones más pobres del país.

Dentro de este primer texto, Arai analizó las ventajas y desventajas de la vivienda rural convencional para sugerir la tipología de una “Nueva Casa Campesina Mexicana”, para resolver las necesidades del espacio doméstico al mismo tiempo que se mantenían las dinámicas sociales y costumbres de sus habitantes. Sin embargo, la propuesta de mobiliario mostraba una cantidad mínima de equipamiento que no coincide con el diseño campesino de Guerrero y Porset.

Dos años después, en una segunda entrega,<sup>70</sup> Arai mostró la casa campesina desarrollada para la Cuenca del Papaloapan. En esta ocasión, amueblada con una mayor detalle. El artículo explica que la propuesta de mobiliario fue realizada por Clara Porset “respondiendo a las condiciones específicas de la cuenca”.

---

<sup>68</sup> Alberto T. Arai fue un prominente arquitecto mexicano cuya producción arquitectónica y teórica de corte funcionalista enfatizó el valor social de la arquitectura. Su labor como promotor y teórico de la arquitectura mexicana representa un legado invaluable que abarca desde publicaciones, investigaciones y exposiciones hasta la gestión de programas públicos. En 1952 publicó en la revista *Espacios* “Caminos para una arquitectura mexicana” un ensayo que analiza y cuestiona el devenir de la producción arquitectónica en América Latina. Véase Alberto T. Arai, “Caminos para una arquitectura mexicana. Necesidad de una doctrina arquitectónica propia”. *Espacios* 9, febrero de 1952, 113-124 y Alberto T. Arai, “Caminos para una arquitectura mexicana. El aprovechamiento de la tradición indígena”. *Espacios* 11-12, octubre de 1952, 225-234.

<sup>69</sup> Véase Alberto T. Arai, “El mejoramiento de la casa campesina”, *Espacios* 3, junio, 1949, 168. Agradezco la generosidad de Omar Cruz García quien me compartió este artículo durante su investigación para la ponencia “Interiores. Difusión de la obra y el pensamiento de Clara Porset en las revistas de Arquitectura. 1948-1968” presentada en el Seminario Clara Porset (CIDI-UNAM) el 8 de noviembre de 2018.

<sup>70</sup> Véase Alberto T. Arai, “Casa Campesina en el Trópico”, *Decoración* Año I, No. 1, diciembre, 1952.

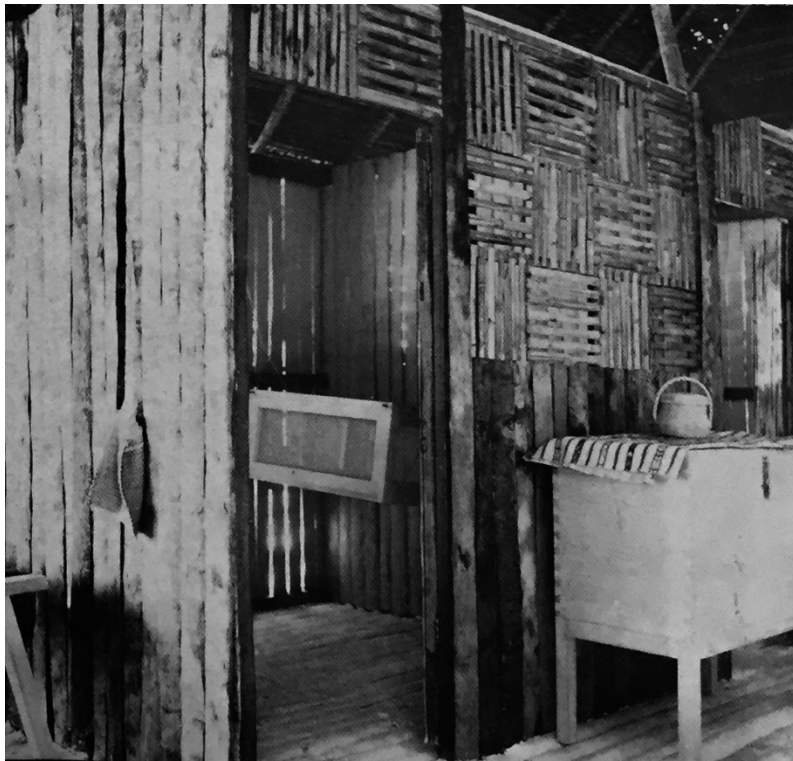
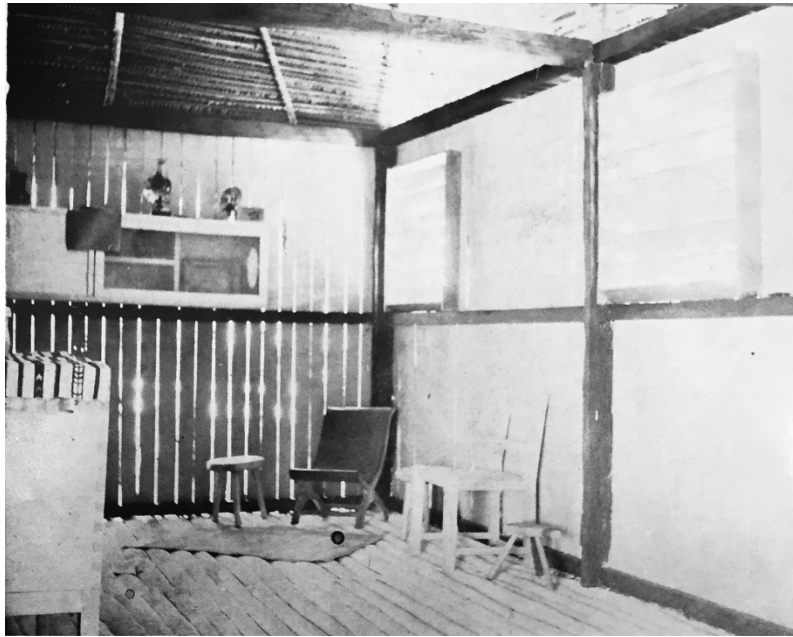


FIGURA 15. Fotografías de la Nueva Casa Campesina de Alberto T. Arai, en la imagen se observan algunos de los muebles del conjunto campesino, así como uno de los característicos butaques de Porset. 1952. *Decoración* Año I, No. 1.

Sin embargo, al observar los muebles con detenimiento, podemos notar que se trata de una reedición del conjunto de mobiliario campesino que Guerrero y Porset presentaron en el MoMA. En este nuevo conjunto de mobiliario para la casa campesina de Arai, se mantienen los cinco muebles originales del primer conjunto y se integra una cuna suspendida con aplicaciones de lienzos tejidos.

Aunque el diseño general se conserva, existen dos cambios notables en esta nueva versión: la sustitución de materiales por aquellos propios de la región y la reconfiguración de la forma y función de algunos de los muebles del conjunto original. Este conjunto campesino responde a la disponibilidad de los materiales locales y es por eso que la madera de pino fue sustituida por ocote blanco, una madera endémica del Istmo de Tehuantepec, mientras que todos los tejidos se realizaron con fibra palma.

También es importante destacar que los nuevos muebles han cambiado su forma para adaptarse a las particularidades del espacio que habitan. La mesa y el cofre han sido diseñados con una altura menor, y a este último se le ha retirado el tablero deslizante. El aparador también ha cambiado su función pues en este conjunto es utilizado como trastero y se ha suspendido a una altura apta para resguardar también alimentos. El uso de los tejidos cobra un sentido funcional pues han sido dispuestos para facilitar la ventilación y, en el caso de la cuna, proteger a los infantes de insectos y animales.

Aunque se trata de tipologías de vivienda distintas, el manifiesto de la nueva casa campesina de Arai y las consideraciones de Porset para las viviendas en el trópico<sup>71</sup> comparten su interés en mejorar la funcionalidad y la habitabilidad de la vivienda rural,

---

<sup>71</sup> Clara Porset. "La decoración interior contemporánea. Su adaptación al trópico" en *Clara Porset. Diseño y Cultura* (La Habana: Letras Cubanas, 2005), 67-82.



manteniendo la eficiencia en el costo y la fabricación sin alterar la dinámica social de sus habitantes. Sin embargo, Arai no repara con la misma profundidad que Porset respecto al mobiliario, para ella los muebles solo pueden ser comprendidos como una parte integrante de la arquitectura, se trata de un elemento utilitario que adquiere su propia expresión en la medida que se integra al resto de la composición arquitectónica.

El diseño para la nueva casa campesina no especifica un método de fabricación, sin embargo, las envolventes desarrolladas con líneas rectas manifiestan la necesaria intervención de las máquinas que coexiste con la labor artesanal en los distintos tejidos y la construcción de los muebles mismos. Sobre la coexistencia del arte popular y la industria Porset menciona que:

*“[...] es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial –que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio”.*<sup>72</sup>

Es necesario entender que su propuesta sobre la fabricación en serie no se refiere a la masificación del mueble, sino a la replicabilidad de un diseño que integra procesos artesanales e industriales para la creación de objetos utilitarios de uso cotidiano. El conjunto campesino para la nueva vivienda campesina podría entonces ser denominado como “buen diseño”, pues hibrida el diseño artesanal e industrial para responder a las necesidades de un prototipo de vivienda rural. Aunque este conjunto es una adecuación del diseño campesino original, el mueble adicional y las variaciones en dimensiones y materiales confirman la capacidad del diseño para adaptarse y responder a su contexto.

---

<sup>72</sup> Clara Porset. "La decoración interior contemporánea" en *Clara Porset. Diseño y Cultura*, 67-82.

## CONTINUIDAD: EL CENTRO URBANO PRESIDENTE ALEMÁN (1947-1949)

Resulta difícil creer que, tal como menciona el registro<sup>73</sup> del diseño campesino en el Archivo del MoMA, el mobiliario original de 1940 fue diseñado para amueblar un proyecto habitacional de 1947. Aunque la información del registro es imprecisa, este anacronismo resulta esclarecedor si pensamos en el mobiliario campesino como la base conceptual del mobiliario desarrollado para el Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA). Podemos confirmar este supuesto gracias al manuscrito “Diseño viviente. Objetivos humanistas”,<sup>74</sup> donde Porset realiza una revisión crítica de distintos proyectos de vivienda social, incluidos los “edificios multifamiliares de Coyoacán”<sup>75</sup> de la Dirección de Pensiones, razón que permite incluir este proyecto en la genealogía del conjunto campesino.

Aunque la redacción de Porset en el artículo “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”<sup>76</sup> sugiere que el proyecto fue desarrollado únicamente por ella, existe un plano firmado por la pareja con el diseño del sillón de lectura utilizado en el multifamiliar. La firma “Xavier Guerrero y Clara Porset Arquitectura de Interiores” nos permite pensar que también existió una dinámica colaborativa en este proyecto.

---

<sup>73</sup> Una versión de este manuscrito fue publicada en el número 16 de la revista *Espacios*, en ambos documentos Porset refiere la ubicación del CUPA en Coyoacán. Como se mencionó anteriormente, se sugiere que la información que se encuentra en el registro actual del MoMA fue incorporada posteriormente. Es importante anotar que dicho panel con las perspectivas de los cinco muebles campesinos fue una donación de Guerrero y Porset al MoMA, institución con la que mantuvieron una relación cercana después del reconocimiento recibido en las convocatorias de mobiliario orgánico y mobiliario de bajo costo. Es posible que la pareja haya solicitado posteriormente la incorporación de esa información al registro.

<sup>74</sup> Clara Porset, “Diseño viviente. Objetivos humanistas”. Manuscrito sin publicar, ca. 1953. No debe confundirse este manuscrito con los artículos publicados en los números 15 y 16 de la revista *Espacios*.

<sup>75</sup> En los cuarenta Coyoacán fue una zona con un incipiente nivel de urbanización caracterizado por la expansión de desarrollos residenciales, es necesario considerar que el CUPA se construyó en la periferia del Departamento Central de la Ciudad de México en la actual demarcación territorial Benito Juárez, a solo un par de kilómetros de Coyoacán.

<sup>76</sup> En el artículo Porset permite pensar que es la única autora del diseño a través de enunciados como “Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran construirse con un costo muy bajo [...]” o “Proyecté una serie de unidades para guardar cosas [...]”. Véase en Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”. *Arquitectura/México* 32, octubre 1950, 117-120.

A finales de los cuarenta, el crecimiento acelerado de la población en la Ciudad de México generó una notoria disparidad entre la capacidad de respuesta de la industria de la construcción y el abastecimiento de vivienda popular, provocando una crisis que el Estado Mexicano no había previsto. En este momento, la escasez de vivienda adquirió una dimensión social de amplio alcance, constituyendo su resolución una obligación tanto para el Estado como para los particulares.

Como respuesta a la crisis de vivienda y en la búsqueda de soluciones efectivas de acuerdo con el Plan Nacional de Desarrollo, la Dirección General de Pensiones Civiles y de Retiro,<sup>77</sup> en conjunto con la iniciativa privada, intentó resolver el déficit existente como un proyecto de asistencia social. Para ello encargaron a Mario Pani<sup>78</sup> un proyecto inicial para la construcción de 200 casas para sus empleados, a lo que Pani respondió con una innovadora solución que permitía enfrentar el déficit de vivienda: un conjunto habitacional de alta densidad.

La Ciudad de México requería una solución de otra escala, el *XVI Congreso Internacional de Planificación y Habitación* de 1938 y las *Conferencias sobre el problema de la habitación popular* organizadas en 1950 por el Banco Nacional Hipotecario mostraron

---

<sup>77</sup> La Dirección General de Pensiones Civiles y de Retiro es el antecedente del actual Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), creado por la ley homónima en 1925 con el objeto de procurar fondos para las pensiones de los funcionarios y empleados de la Federación y Territorios Federales en México.

<sup>78</sup> Mario Pani fue un reconocido arquitecto y urbanista mexicano cuya producción arquitectónica promovía un estilo funcionalista e internacional con una fuerte influencia de las ideas de Le Corbusier. Entre sus obras más destacadas se encuentran el conjunto de multifamiliares Miguel Alemán, Presidente Juárez y Nonoalco-Tlatelolco así como el plan maestro de Ciudad Universitaria que desarrolló en conjunto con Enrique del Moral. Debe mencionarse también la labor editorial de Pani al frente de la icónica revista *Arquitectura/México*, posteriormente *Arquitectura/México*. Véase Manuel Larrosa. *Mario Pani: Arquitecto de su época*, ed. Louise Noelle (México: UNAM, 1985).

que la dimensión urbano-arquitectónica era uno de los factores principales para entender y resolver la situación del problema de la habitación popular en México.

El Centro Urbano Presidente Alemán<sup>79</sup> fue el primer esfuerzo y, por ello el más emblemático, para atacar el problema de vivienda. Se trata de un desarrollo inmobiliario de 1,080 departamentos construidos entre 1947 y 1949 sobre una superficie de cuarenta mil metros cuadrados ubicada en la Colonia del Valle. Un proyecto de esta magnitud representó “un paso audaz y progresista”<sup>80</sup> para dignificar la cultura de la vivienda, gracias a la integración de un nutrido número de especialistas de múltiples áreas. Tal como apunta Fernanda Canales,<sup>81</sup> el CUPA se erigió como un “modelo no solo arquitectónico sino social” que implantó “una nueva cultura de habitar”. Para ello recurrió a una nueva tipología arquitectónica que dosificaba el espacio, la infraestructura y los servicios para redefinir las dinámicas vecinales de una manera que no se había visto antes.

Como parte los especialistas que colaboraron, Pani pidió el apoyo de Porset<sup>82</sup> para proyectar el mobiliario de las viviendas.

---

<sup>79</sup> Una revisión actualizada fue publicada recientemente en el marco de la exposición *El multifamiliar moderno* en el Museo Nacional de Arquitectura, en ella se incorporan distintos aspectos sobre el diseño, la construcción, las dinámicas sociales y la integración plástica en el Proyecto del Centro Urbano Presidente. Véase Ana María Ruiz, y Alejandro Carrillo, coord. *El primer multifamiliar moderno: Centro Urbano Presidente Alemán*, ed. Juan José Kochen (México: Fundación ICA y Fundación Miguel Alemán, 2017).

<sup>80</sup> Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”, 117.

<sup>81</sup> Fernanda Canales, “De las vecindades al multifamiliar” en *El primer multifamiliar moderno*, ed. Juan José Kochen (México: Fundación ICA y Fundación Miguel Alemán, 2017), 50-55

<sup>82</sup> Sobre la relación ente Clara Porset y Mario Pani debe destacarse que, en fechas similares al proyecto del Multifamiliar Alemán, en julio de 1949, también inició la colaboración de Porset en la revista *Arquitectura/México*, dirigida por Pani. Un extraordinario caso de colaboración entre Pani, Guerrero y Porset podemos encontrarlo en una residencia en Cuernavaca proyectada por el arquitecto, en donde Porset diseñó todo el mobiliario y Guerrero realizó *El muro de las mil piedras*, una pintura sobre un muro de traquita, basalto y otras piedras. El proyecto también integra un fresco de Jesús Guerrero Galván y textiles de Eva Galindo. Véanse los artículos de Xavier Guerrero y Clara Porset en la revista *Arquitectura/México* no. 37.

La propuesta desarrollada incluyó una serie de muebles de guardado para ropa, vajilla y libros; un juego de mesa de comedor plegable con mesas auxiliares de doble altura; un conjunto de bancos modulares que podían disponerse para formar una mesa baja; un sofá-cama y tres tipos de sillas con diferentes inclinaciones. Todos los muebles fueron diseñados para fabricarse en maderas de pino y cedro rojo, acabados con piroxilina transparente y acentos de esmalte de color. El *celotex*, un laminado de algodón fenólico, utilizado inicialmente, fue sustituido por tejidos de palma y tule en la especificación final.

El proyecto de mobiliario del CUPA partió de una serie de condicionantes y parámetros de diseño,<sup>83</sup> para crear una relación entre el usuario, el mobiliario y el espacio interior. Ante la continua reducción de los espacios de vivienda, Porset buscaba que el mobiliario resultara congruente con las dimensiones del espacio para conseguir una “unidad orgánica”, que permitiera aumentar las circulaciones internas y maximizar el área de uso en cada departamento. Otra de las prioridades era la reducción de los costos de fabricación, que debía lograrse sin afectar la resistencia, comodidad y apariencia de los muebles; para ello se utilizaron materiales locales que, de acuerdo con la diseñadora, contribuirían también a crear una “percepción adecuada del valor psicológico de las texturas y su carácter regional”. En cuanto a la funcionalidad, los esfuerzos se concentraron en crear mobiliario ligero y flexible, ofreciendo una variedad de combinaciones modulares que facilitaban usos múltiples. Estos lineamientos responden a la orientación funcionalista que da vida al conjunto arquitectónico y parten de planteamientos asociados con el bienestar humano y, sobre todo, con una nueva

---

<sup>83</sup> En el número de 32 de la revista *Arquitectura/México*, Clara Porset desarrolla un extenso artículo ilustrado con fotografías en el que muestra el panorama general de la vivienda en la Ciudad de México y analiza con detalle el diseño de la propuesta de mobiliario del CUPA. Véase Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”, 117-120.

forma de entender la cotidianidad a través de una marcada simplificación de la vida doméstica.

Este proyecto también buscaba que la articulación del espacio interior, lograda a través del mobiliario, también reforzara los valores plásticos de la arquitectura, un planteamiento que nace de la integración plástica,<sup>84</sup> una característica en la arquitectura de Pani. El conjunto desarrollado para el multifamiliar buscaba entender el valor formal de los objetos en un sentido más amplio, vinculando la calidad del espacio interior con la función social de la arquitectura. Bajo esta lógica el mobiliario posee una significación distinta pues

*“no debe ser entendido como un objeto arbitrario, por el contrario, debe ser comprendido como un elemento del espacio interior con interacciones esenciales que obligan a considerarlo como un componente esencial con valor arquitectónico que dota al espacio interior de fluidez”.*<sup>85</sup>

La integración de muebles al espacio interior propuesta por Porset en el CUPA recupera la experiencia resultante de más de dos décadas, en las que tuvieron lugar proyectos como las casas obreras de Legarreta en Balbuena, San Jacinto, La Vaquita y los departamentos para los empleados del Banco Nacional Hipotecario Urbano, los cuales, a su juicio, pertenecen a una “política general de habitaciones baratas” que desatendió la integración del espacio interior. Ante tal falta de coherencia, Porset<sup>86</sup> recuerda la convocatoria latinoamericana del MoMA y lamenta que los diseños nunca hayan sido

---

<sup>84</sup> Sobre la integración plástica en la arquitectura mexicana véase Louise Noelle, “Plastic Integration in Mexico: Confluence or Nostalgia”, *Docomomo Journal* no. 42, verano 2010, 18-23. Véase también la revisión de Luis Noelle sobre la integración plástica en los proyectos de multifamiliares de Pani en Louise Noelle, “La integración plástica en las unidades de habitación popular” en *El primer multifamiliar moderno*, ed. Juan José Kochen (México: Fundación ICA y Fundación Miguel Alemán, 2017), 150-155.

<sup>85</sup> Clara Porset, “El espacio interior es para vivir”, La Habana, Cuba, febrero 5, 1948.

<sup>86</sup> Clara Porset, “Diseño viviente. Objetivos humanistas”. Manuscrito sin publicar, ca. 1953.

fabricados, incluso cuando se diseñaron a partir de materiales autóctonos y procesos locales de fabricación.

Una buena parte de la población no recibió positivamente el proyecto del multifamiliar, razón por la cual algunos medios emprendieron una campaña de desprestigio en la que incluso compararon el conjunto urbano con un campo de concentración. Esta reacción complicó la labor comercial para lograr que los funcionarios aceptaran las viviendas y obligó a la Dirección de Pensiones a otorgar la mayor cantidad de facilidades. Esto explica por qué el plan para entregar los departamentos amueblados no pudo ser concretado, pues la dirección debía permitir que los nuevos habitantes decidieran qué muebles utilizar, sin condicionar la compra de los muebles diseñados para este efecto.

El proyecto del multifamiliar le mostró a Porset que ninguna “ideología se cambia por imposición”<sup>87</sup> y, sin importar los beneficios que proponía su diseño, solamente se amueblaron 108 viviendas.<sup>88</sup> Aunque existen plantas amuebladas y planos de los muebles para el CUPA, no fue posible encontrar evidencia de la producción ni tampoco ejemplares que confirmen la fabricación y entrega de este primer lote, sin embargo es preciso reconocer la importancia de amueblar más de un centenar de viviendas, equivalente a una décima parte del conjunto. Sobre todo, si consideramos que otros proyectos como las casas obreras de Juan Legarreta en la colonia Balbuena atendían al mismo número de familias.

---

<sup>87</sup> Clara Porset, “Diseño viviente. Objetivos humanistas”. Manuscrito sin publicar, ca. 1953.

<sup>88</sup> La cantidad de viviendas amuebladas fue publicada por la diseñadora en el número 32 de la revista *Arquitectura /México*. Véase Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”, 118.



FIGURA 16. Fotografía del conjunto de mobiliario desarrollado por Clara Porset para el CUPA. 1950. Archivo Clara Porset UNAM.



FIGURA 17. Fotografías del conjunto de mobiliario desarrollado por Clara Porset para el CUPA. 1950. Publicadas en el número 32 de *Arquitectura/México*.



Es evidente que el equipamiento del CUPA no intenta responder las necesidades y condicionantes del entorno rural. Por el contrario, el diseño atiende los requerimientos del espacio y sus ocupantes para generar una propuesta que mantenga una relación dinámica con el espacio, es por ello que la ligereza de los muebles es fundamental, pues crea elementos fáciles de reubicar para brindar flexibilidad a los departamentos. Los muebles modulares de este conjunto multiplican las posibilidades de uso y minimizan la cantidad de equipamiento necesario para reducir el hacinamiento, como en el caso del sofá-cama, los bancos-mesa o la mesa plegable que puede ampliarse para atender de dos a seis comensales. Las sillas son el elemento central en el que Porset evidencia la función cultural que busca impregnar en el espacio a través del diseño, pues creó distintas versiones graduadas para comer, platicar y leer, actividades propias del “ritmo vital de alimentación, sueño, reposo y ocio creador” que logran un “ambiente culto”.<sup>89</sup>

Además de la función, los códigos visuales en el mobiliario para el multifamiliar expresan diferencias sustanciales respecto al conjunto campesino. Se ha reducido la cantidad de aplicaciones tejidas para reemplazarlas con piezas rectas de madera como parte de una lógica de producción que debía abastecer los muebles necesarios para un millar de familias. Por su parte, la implementación de cubiertas sobrepuestas y la disminución de ensamblajes mecánicos son decisiones de diseño que brindan flexibilidad al mobiliario al mismo tiempo que facilitan su fabricación.

La lógica orgánica que prevalece en el diseño campesino se observa también en el conjunto de mobiliario para el multifamiliar. Esta continuidad en el diseño no debe buscarse en las nociones estilísticas que resultan meramente superficiales pues, aunque ambos

---

<sup>89</sup> Clara Porset, “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’”, 118.

comparten ciertas similitudes, es necesario subrayar que su conexión más grande está en la problemática de la vivienda popular, que se aborda a partir de la dignificación del espacio interior para vivir.

### **EVOLUCIÓN: LA CIUDAD ESCOLAR CAMILO CIENFUEGOS (1958-1962)**

Para 1959, año en que la Revolución Cubana dio fin a la dictadura de Fulgencio Batista,<sup>90</sup> habían pasado casi dos décadas desde el concurso de diseño orgánico del MoMA. Para la isla, el triunfo de la Revolución representó una transformación significativa del sistema educativo que buscaba erradicar el analfabetismo en las zonas rurales. La creación del Sistema Nacional de Educación cubano demandó la adecuación y creación de nuevos edificios equipados para su encomienda pedagógica.

Bajo la dirección de Enrique de Jongh Caula, el Cuartel Moncada y otros más fueron convertidos en infraestructura escolar. El proyecto del nuevo sistema de enseñanza perseguía el ideal de transformar la vida de los campesinos y muy pronto la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos, concebida para albergar hasta 20 mil niños, se convirtió en la obra emblemática de la causa. Ubicada en la Sierra Maestra y dirigida por el arquitecto José Fábrega con el apoyo operativo de Manuel Fajardo Rivero, tenía el objetivo de crear un conjunto urbanizado con viviendas y zonas culturales, recreativas, administrativas y agroindustriales para complementar las unidades escolares.

Para Porset, la construcción de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos representó la oportunidad de volver a su natal Cuba y colaborar en un proyecto que cristalizaba los ideales

---

<sup>90</sup> Para revisar con mayor profundidad la producción arquitectónica asociada a la Revolución Cubana véase Manuel Cuadra. *La arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018: Relatos históricos regionales* (Kassel: Kassel University Press GmbH, 2018).

de la Revolución Cubana. Su experiencia en el Multifamiliar Alemán habría sido muy útil para enfrentar el reto de amueblar este conjunto urbano. Como se mencionó previamente, las revisiones historiográficas previas coinciden en que Guerrero y Porset desarrollaron el proyecto juntos. Aunque los planos del equipamiento ostentan solamente la firma de la diseñadora, la colaboración se sugiere como posible debido a la decisión de reutilizar el conjunto campesino del MoMA.

El proyecto de la Sierra Maestra incluyó el mobiliario para las aulas de la Escuela Nacional de Arte y la Escuela Camilo Cienfuegos, compuesto por pizarrones, escritorios, mesas, cajoneras, estantes y asientos. De acuerdo con los planos existentes en el Archivo Clara Porset, el proyecto también integró la propuesta para los interiores de las casas de maestros. Para ello, el conjunto campesino del MoMA fue complementado con literas, camas, percheros y cestas que habrían de amueblar las viviendas de la Ciudad Escolar, dejando ver la trascendencia del proyecto que ambos desarrollaron casi veinte años atrás.

Aunque la reutilización de diseños propios para integrar nuevos proyectos era una práctica habitual en el despacho de Clara Porset, la reutilización íntegra del conjunto campesino original en la Ciudad Escolar no debe entenderse como una solución impostada o poco pertinente, por el contrario, este mobiliario responde cabalmente al contexto rural y a las necesidades del proyecto habitacional de la Sierra Maestra. La incorporación del mobiliario campesino confirma que este diseño se mantenía presente en el imaginario proyectual de la pareja y nos permite entender que el interés en la vivienda social es una exploración continua en la obra de ambos.

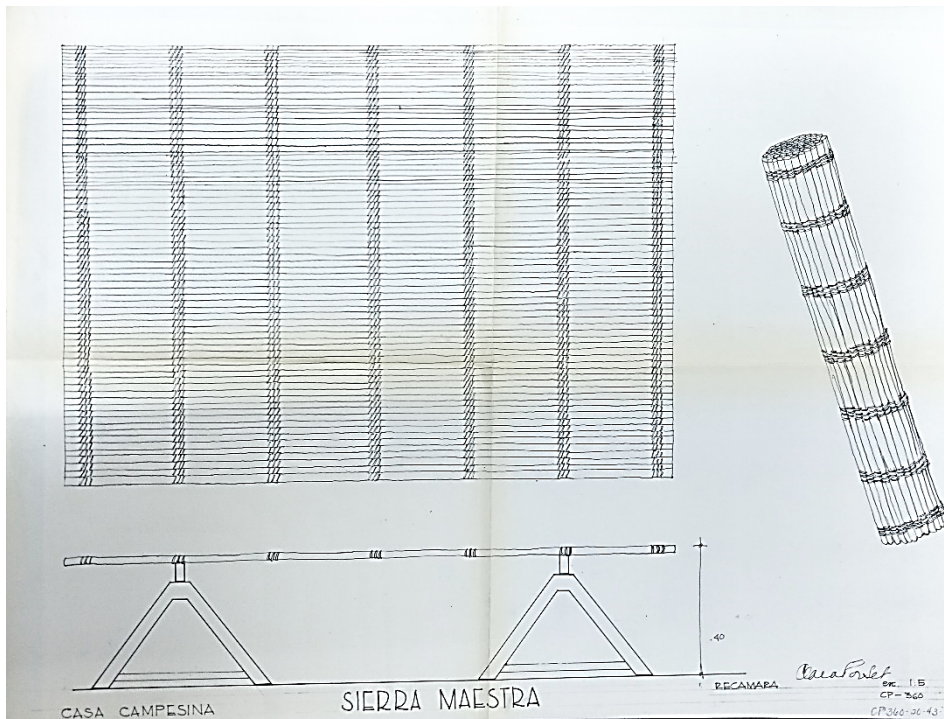
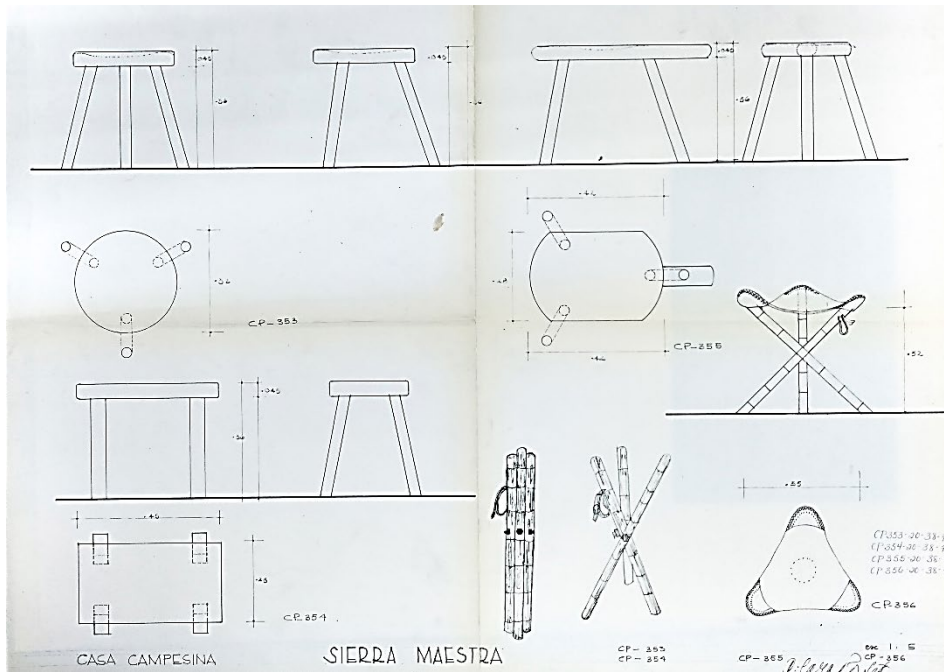


FIGURA 18. Clara Porset y Xavier Guerrero. Planos de bancos (arriba) y base para cama (abajo) desarrollados para la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos de la Sierra Maestra, Cuba. ca.1960. Archivo Clara Porset UNAM. Fotografía Adrián Moncada.



La lámina del conjunto de Sierra Maestra (fig. 19) presenta diferencias sutiles con la presentada en el MoMA en 1942, todos los diseños conservan sus formas y proporciones originales. El cambio más significativo se encuentra en la estructura de la mesa de comedor, a la que se le han retirado los travesaños inferiores, que fueron compensados con refuerzos estructurales en el tablero para crear un mueble más estable y funcional con un menor uso de material.

Jorge R. Bermúdez<sup>91</sup> argumenta que la participación de Porset en la Ciudad Escolar fue reducida, sin embargo, carecemos de los elementos necesarios para contextualizar su intervención en función de los diseños realizados e implementados en la Sierra Maestra. Sin embargo, es importante destacar que este proyecto permitió a la pareja proponer formas poco convencionales y explorar materiales endémicos de la isla como podemos observar en la base de cama con tapete tejido de caña<sup>92</sup> y el banco trípode colapsable (fig. 18). Ambas propuestas muestran soluciones innovadoras que salen de la convención formal del conjunto campesino y recuperan la misma elocuencia plástica que observamos en muebles como el sillón totonaca, sin dejar de responder a su contexto específico.

Además de la exploración formal, el conjunto escolar también es una evidencia de la evolución en la representación técnica de los diseños. Pues, aunque las láminas del conjunto campesino original mostraban las perspectivas y vistas generales de cada uno de los muebles,

---

<sup>91</sup> Jorge R. Bermúdez. “Clara Porset (sic) Dumás. Testimonio sobre una pionera del diseño de muebles y de interiores”. En *Boletín Docomomo Cuba*, No. 7, marzo de 2011, 11-13 citado en María Victoria Zardoya Loureda. “La Habana”. *La arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018: Relatos históricos regionales*. (Kassel: Kassel University Press GmbH, 2018), 18.

<sup>92</sup> Este diseño tiene una similitud extraordinaria con la propuesta de cama popular del Istmo de Tehuantepec presentada en la exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México* presentada en 1952 en el Palacio de Bellas Artes y posteriormente en Ciudad Universitaria a partir de la iniciativa emprendida por Clara Porset y el arquitecto Enrique Yañez. Véase Clara Porset, “El Arte en la vida diaria. Exposición organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes”, *Espacios* 10, agosto 1952, 91-97.

este nivel de información resulta insuficiente para desarrollar el plan de fabricación de cualquier objeto. Sin importar si se trata de métodos industriales o artesanales, los diseñadores tienen la obligación de ofrecer la información que resuelva todas las especificaciones del diseño, desde la selección y la habilitación de los materiales hasta el ensamblado y los acabados de cada pieza. En los planos de muebles para la Sierra Maestra podemos encontrar una representación más avanzada, que integra una riqueza técnica que no puede compararse con el tratamiento superficial del diseño original. Por ejemplo, se aprecian muebles con cortes y proyecciones que muestran los ensambles y la disposición de los elementos que conforman el diseño. Con certeza, esta evolución en la representación del diseño es producto de las décadas de trabajo que dio a la pareja un entendimiento más complejo del diseño y las distintas dinámicas de fabricación.

Esta solvencia técnica alcanza su mayor expresión en el escritorio con cajón para la Sierra Maestra. Se trata de una propuesta fabricada en madera con patas tableadas y una superficie de aglomerado de bagazo de caña enmarcada en madera. La solidez estructural está dada por un bastidor emparrillado que se complementa con tres molduras y tres travesaños que dan rigidez al mueble. El procedimiento mantiene el mismo compromiso formal que el conjunto campesino original y se presenta como una solución de fabricación simple y características adecuadas para las condiciones tropicales de la cordillera cubana.

El proyecto de equipamiento para la Sierra Maestra es una propuesta que se expande a partir del mobiliario campesino y mantiene la lógica orgánica con la que fue concebido; sin embargo, la exploración formal y la profundidad técnica deben entenderse como una evolución necesaria a partir de las experiencias previas que modificaron no solo el

planteamiento formal y la dinámica de fabricación del diseño, sino también el proceso intelectual del que emergió.



Figura 20. Xavier Guerrero y Clara Porset, ca. 1940. Archivo Clara Porset UNAM.



## PALABRAS FINALES

En 1946 Clara Porset regresó a Nueva York y se puso en contacto con la casa mueblera Artek-Pascoe, mientras Xavier Guerrero comenzó la atropellada planeación de una muestra de su obra en conjunto con la galería Knoedler de Nueva York; aunque la exposición fue realizada e incluso la galería publicó el catálogo correspondiente, su militancia política provocó que su trabajo fuera censurado y se le negó la entrada al país por considerarlo “enemigo de los Estados Unidos”.<sup>93</sup>

En los cuarenta, Guerrero ya se había consolidado como pintor en México y su carrera se había internacionalizado con el conjunto mural *México a Chile* que creó para la Escuela México en la ciudad de Chillán, en donde también participó David Alfaro Siqueiros con la obra *Muerte al invasor*.<sup>94</sup> Su estancia en Chile es otra una oportunidad de profundización historiográfica de su legado como pintor y diseñador, pues en 1942 también realizó el mural para el techo del taller del Hogar Social Hipódromo Chile en la ciudad de Santiago y en este mismo proyecto, Porset y Guerrero desarrollaron el mobiliario de la biblioteca, la estancia y la oficina administrativa en colaboración con el arquitecto Enrique Gebhard.<sup>95</sup>

Guerrero mostró su trabajo en múltiples exposiciones individuales y colectivas, en donde participó con distintos formatos de su obra a lo largo de los cincuenta. Sin embargo, durante esa misma década, la historia de la pareja se vio rebasada por el protagonismo que Porset adquirió en la escena mexicana del diseño y que terminaría por encumbrarla como un

---

<sup>93</sup> “Let the State Department Speak”, *The New York Times*, junio 15, 1947. Desde TimesMachine. (Consultado julio 15, 2017).

<sup>94</sup> Véase Fernando Imas Brügmann y Mario Rojas Torrejón. *Guía patrimonial de Chillán. La ruta de la modernidad* (Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017).

<sup>95</sup> El proyecto arquitectónico del Hogar Social Hipódromo Chile fue realizado por Enrique Gebhard y Jorge Aguirre como parte del Programa de Defensa de la Raza y el Aprovechamiento de las Horas Libres del gobierno del Frente Popular en 1942. Véase Osvaldo Cáceres González. “Enrique Gebhard Paulus”, *Revista AOA* 18, mayo 2012, 41-42. Los planos del mobiliario mencionado se encuentran en el Archivo Clara Porset.

referente del diseño industrial en América Latina, dejando la colaboración con su pareja en un segundo plano y diluyendo así las contribuciones de Guerrero a esa disciplina.

La vida personal y la colaboración profesional de esta pareja no se puede, ni se intenta, compactar en la genealogía del mobiliario campesino. Uno de mis objetivos ha sido renovar la mirada del vínculo creador entre Guerrero y Porset para reconocer la trayectoria del artista como diseñador y profundizar en la obra de la diseñadora, no desde el estilo y la configuración formal, sino desde su reflexión teórica sobre la conformación del espacio interior y la trascendencia social del diseño que lo habita.

La continuidad entre los proyectos revisados está fundamentada en una serie de relaciones formales y conceptuales que responden a las circunstancias históricas, pero no dependen de la vida personal de sus autores. En este ensayo he centrado mi atención en cuatro proyectos realizados por Guerrero y Porset, sin embargo, la posibilidad de plantear esta relación genealógica no está dada por ellos sino por una preocupación social que se materializa a partir de los principios del diseño orgánico. Esto significa que podrían establecerse otras relaciones para estudiar objetos de autores sin una relación de carácter personal, por ejemplo, la tumbona Alacrán de Van Beuren y el conjunto de sillas de Eames y Saarinen, ambos presentados en la convocatoria de 1940.

El estudio comparado de objetos es algo preexistente, la revisión de proyectos análogos es usada por muchos de nosotros en las etapas tempranas del proceso de diseño. Sin embargo, he notado que al intentar comprender un objeto solemos incorporar la historia de su creador como una dimensión privilegiada para su análisis, eclipsando otras posibilidades que atienden a lo que el objeto puede decir de sí mismo. No es este un argumento para desprender a los objetos de la relevancia contextual que tienen sus creadores sobre ellos, sino

una forma de explicar lo relevante y enriquecedor que resulta entender un objeto y sus características a partir de otras entidades de su mismo género.

El proceso para realizar este ensayo me mostró lo fácil que resulta confundir la historia del diseño industrial con la historia de los objetos, muchos podrán pensar que resulta difícil confundir una disciplina con su propio objeto de estudio, sin embargo, no he encontrado cosa más común durante mi investigación. Es necesario entender al diseño de objetos en su sentido más amplio, fuera de las convenciones sobre lo artesanal o lo industrial; es preciso dejar de pensarlo solo como un proceso de carácter proyectual, y comenzar a entenderlo como una construcción intelectual que tiene un carácter material configurado por procesos que oscilan entre lo abstracto y lo concreto y cuya existencia incide en la vida cotidiana de las personas que lo diseñan, lo fabrican o lo utilizan.

Los códigos visuales encontrados en todos los objetos comunican factores como la función, la producción y la ergonomía, factores que condicionan sus cualidades tangibles e intangibles. Comprender el diseño como un sistema de códigos visuales y materiales revela una vía de exploración donde el tratamiento historiográfico debe comprender a los objetos como un medio expresivo, susceptible de abonar a la historia de la cultura material. De esta manera, la historia de los objetos puede ser entendida como un campo de estudio capaz de construir su propio entendimiento, sin replicar a las convenciones historiográficas propias del arte o la arquitectura, reconociendo la capacidad de agencia de los objetos como portadores de múltiples mensajes semióticos que dan relevancia a su estudio histórico.

## LISTADO DE FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

### Referencias bibliohemerográficas

- 50 Años de Pintura en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Galería José María Velasco, 1968.
- Araí, Alberto T. “El mejoramiento de la casa campesina”. *Espacios* 3, junio 1949, 71-75.
- , “Casa Campesina en el Trópico”. *Decoración* Año I, No. 1, diciembre 1952.
- , “Caminos para una arquitectura mexicana. Necesidad de una doctrina arquitectónica propia”. *Espacios* 9, febrero de 1952, 113-124.
- , “Caminos para una arquitectura mexicana. El aprovechamiento de la tradición indígena”. *Espacios* 11-12, octubre de 1952, 225-234.
- Azuela, Alicia y Guillermo Palacios, coord. *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio de México, Centro de Investigaciones Estéticas, 2009.
- Babbitt, Marcy. “As a Woman Sees Design: An Interview with Belle Kogan”. En *The Industrial Design Reader*. Editado por Carma Gorman. 137-139. Nueva York: Allworth Press, 2004. Publicado originalmente en *Modern Plastics*, diciembre 1935.
- Bargellini, Clara. “Diego Rivera en Italia”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 66, 1995, 85-136.
- Barr, Alfred. *Bauhaus, 1919-1928*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1975.
- Bergdoll, Barry. “Good Neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a journey through the MoMA Archives” en *Modernidad urbana = Urban modernity*. Ciudad de México: Documentación y Conservación del Movimiento Moderno, 2012.
- Bermúdez, Jorge, ed. *Clara Porset. Diseño y Cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Butler, Cornelia y Alexandra Schwartz, eds. *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2010.
- Cáceres González, Osvaldo. “Enrique Gebhard Paulus”. *Revista AOA* 18, mayo 2012, 41-42.
- Carpenter, Edward. “Statement: The Designing Women”. *Industrial Design*, Vol. 11, No. 6, junio, 1935
- Castillo, Eduardo. *Puño y letra: movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2016.

- Charlot, Jean. “La Época de Xavier Guerrero”. The Jean Charlot Foundation. Consultado octubre 15, 2018. Publicado originalmente en Charlot, Jean, *La Época Xavier Guerrero*. México: Época 1/196, 5-7. [jeancharlot.org/](http://jeancharlot.org/)
- Cordero, Karen. “Los espacios en Chapingo: apuntes hacia una relectura”. *Arte y Espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 209–216. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1997.
- Comisarenco, Dina. *Diseño Industrial. Mexicano e Internacional, memoria y futuro*. Ciudad de México: Trillas, 2006.
- , “La integración plástica en el diseño mexicano”. *Acto. Revista de Diseño Industrial*, Vol.5, No.1, noviembre, 2006, pp. 58-65.
- Comisarenco, Dina, Carmen Cordera Lascurain, Juan Coronel Rivera, Alejandro Hernández Gálvez y Ana Elena Mallet Cárdenas. *Vida y diseño en México en el siglo XX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2007.
- Comisarenco, Dina, coord. *Codo a Codo: parejas de artistas en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2013.
- Conway, Hazel, ed. *Design History. A Student’s Handbook*. Londres: Routledge, 1991.
- Coronel Rivera, Juan Rafael, Leticia López Orozco, Óscar Salinas Flores y James Wechsler. *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. Editado por María Monserrat Sánchez Soler. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2012.
- Cortés Zavala, María Teresa. “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios durante el Cardenismo”. *Tzintzun* 13, enero-junio, 1991.
- Cuadra, Manuel, ed. *La arquitectura de la Revolución Cubana 1959-2018: Relatos históricos regionales*. Kassel: Kassel University Press GmbH, 2018
- De los Reyes, Aurelio, coord. *Historia de la vida cotidiana en México. Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* Tomo V, Volumen 2. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Delpar, Helen. *The enormous vogue of things Mexican: cultural relation between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, 1992.
- El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952.
- El inicio del Muralismo Mexicano Contemporáneo*. Monclova: Museo Biblioteca Pape, 1978.

- Eslava, Ernesto. "Pintura mural". *Escuela México de Chillán*. Santiago de Chile: Escuela Nacional de Artes Gráficas, 1943.
- Fallan, Kjetil. *Design History. Understanding Theory and Method*. Londres: Bloomsbury, 2010.
- González de Canales, Francisco. *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*. Barcelona: Actar, 2012.
- Guerrero, Xavier. "El muro de las mil piedras". *Espacios* 37, marzo 1952, 119-122.
- Harwood, John. *The Interface: IBM and the Transformation of Corporate Design, 1945–1976*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- Imas Brüggmann, Fernando y Mario Rojas Torrejón. *Guía patrimonial de Chillán. La ruta de la modernidad*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.
- Indych-López, Anna. "Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the 'Portable' Fresco." *Art Bulletin* 89, No. 2, junio 2007, 287–305.
- . *Muralism without Walls: Rivera, Orozco, and Siqueiros in the United States, 1927–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Inventando un México moderno: El diseño de Clara Porset*. México: Museo Franz Mayer, UNAM Difusión Cultural, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, 2006.
- Irving Sandler y Amy Newman, eds. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989.
- Izquierdo, María. "Arte: La pintura mural de Xavier Guerrero en Chillán", México: *Hoy* 282, julio 1942, 46-49.
- Kaufmann, Edgar. *Prize designs for modern furniture from the International Competition for Low-Cost Furniture Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1950.
- . *What is Modern Design?* Nueva York: The Museum of Modern Art, 1950.
- Kaufmann, Edgar y Ben Raeburn. *Frank Lloyd Wright. Sus ideas y sus realizaciones*. Buenos Aires: Editorial Victor Lerú, 1960.
- Kiddle, Amelia. *Mexico's Relations with Latin America during the Cárdenas Era*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2016.
- Larrosa, Manuel. *Mario Pani: Arquitecto de su época*. Editado por Louise Noelle. México: UNAM, 1985.
- Less-Maffei, Grace y Rebecca Houze. *The Design History Reader*. Oxford: Berg, 2010.
- "Los frescos de Xavier Guerrero en Chillán". *Ars: Revista mensual*, mayo 5, 1943.

- Mallet, Ana Elena. *La Bauhaus y el México moderno: el diseño de van Beuren*. México: Arquine, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Nochlin, Linda. "Women Artists after the French Revolution". *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. Editado por Maura Reilly. Reino Unido: Thames & Hudson, 2015.
- Noelle Gras, Louise. "Plastic Integration in Mexico: Confluence or Nostalgia". *Docomomo Journal* 42, verano 2010: 18–23.
- . "Clara Porset. A Modern Designer for Mexico." *Docomomo Journal* 46 (2012/1): 54-59
- Noelle Gras, Louise, ed. *Mario Pani*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Noyes, Eliot. *Organic Design in Home Furnishings*. Nueva York: The Museum of Modern Art, reimpresión, (1941) 1969.
- Olivares, Edmundo. *Pablo Neruda: los caminos de América*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2004.
- Pani, Mario. *Los Multifamiliares de Pensiones*. México: Arquitectura, 1952.
- Porset, Clara. "El mueble en la arquitectura". *Espacios* 1, septiembre 1948, 119-122.
- . "¿Qué es diseño?" *Arquitectura/México* 28, julio 1949, 168-174.
- . "Expresión y utilidad de los objetos de uso diario". *Arquitectura/México* 29, octubre 1949, 224-227.
- . "El Centro Urbano 'Presidente Alemán' y el espacio interior para vivir". *Arquitectura/México* 32, octubre 1950, 117-120.
- . "Residencia en Cuernavaca". *Arquitectura/México* 37, marzo 1952, 91-98.
- . "El Arte en la vida diaria. Exposición organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes". *Espacios* 10, agosto 1952, 91-97.
- . "Diseño viviente". *Espacios* 15, marzo 1953, 77-84.
- . "Diseño viviente. Hacia una expresión propia en el mueble". *Espacios* 16, julio 1953, 31-36.
- . "La decoración interior contemporánea. Su adaptación al trópico". *Clara Porset. Diseño y Cultura*. La Habana: Letras Cubanas, 2005, 67-82.
- Romero, Cira. "Social en su tercera etapa (1929-1933)". *Cuba Literaria*. Consultado el 3 de noviembre, 2017. [www.cubaliteraria.cu/monografia/social/terceraetapa.htm](http://www.cubaliteraria.cu/monografia/social/terceraetapa.htm).

- Ruiz Vilá, Ana María y Alejandro Carrillo Castro, coord. *El primer multifamiliar moderno: Centro Urbano Presidente Alemán*. Editado por Juan José Kochen. México: Fundación ICA y Fundación Miguel Alemán, 2017.
- Salinas, Oscar. *Una vida inquieta, una obra sin igual*. México: UNAM, 2001.
- . “Organic Design, MoMA 1940: The breath of modernity reaches Latin America”. *Kepes* 11, no. 10 (enero 2014): 195–208.
- Sánchez, Félix. “Las conferencias sobre el problema de habitación popular”. *Arquitectura/México* 32, octubre, 1950, 110-116.
- Sheppard, Randall. “Clara Porset in Mid Twentieth-Century Mexico: The Politics of Designing, Producing, and Consuming Revolutionary Nationalist Modernity”. *The Americas* 75, 2018, 349–379.
- Siqueiros, David Alfaro. *Cómo se pinta un mural*. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros, 1979, 86–87.
- Quintana Suarez, Raúl y Bernardo Herrera Martín. “Reseñas biográficas de figuras significativas en la historia de Cuba”. *Universidad Tecnológica de El Salvador*, 2011. [http://biblioteca.utec.edu.sv/siab/virtual/elibros\\_internet/55835.pdf](http://biblioteca.utec.edu.sv/siab/virtual/elibros_internet/55835.pdf)
- Vargas, Ramón, Vicente Leñero y Jorge Solórzano Zinser. *Apuntes para la historia de la vivienda obrera en México*. México: Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores. 1992.
- Vargas, Ramón. “Región Centro (D.F., Estado de México, Hidalgo, Morelos y Puebla)”. En *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos*. Editado por Carlos Chanfón, 137–318. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Wilk, Christopher. *The Kaufmann Office. Frank Lloyd Wright*. Londres: Victoria & Albert Museum, 1993.
- Xavier Guerrero y su obra*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1972.

#### **Archivo Clara Porset – CIDI UNAM**

- Porset, Clara. “El espacio interior es para vivir”. Artículo presentado en el ciclo de conferencias “Espacio Interior para vivir en Cuba”, La Habana, Cuba, febrero 5, 1948, mecanografiado.
- . “El impulso del proceso para vivir en Cuba”. Artículo presentado en el ciclo de conferencias “Espacio Interior para vivir en Cuba”, La Habana, Cuba, febrero 6, 1948, mecanografiado.



- . “Espacio y forma integrados”. Artículo presentado en el ciclo de conferencias “Espacio Interior para vivir en Cuba”, La Habana, Cuba, febrero 16, 1948, mecanografiado.
- . “Declaración de principios para Espacios 1953”. Manuscrito sin publicar, 1953, mecanografiado.
- . “Memorándum para la creación del Departamento de Diseño de la Habana”. Manuscrito sin publicar, 1961, mecanografiado.
- . “Diseño viviente. Objetivos humanistas”. Manuscrito sin publicar, ca. 1953, mecanografiado.
- . “Espacio Interior para vivir en Cuba”. Manuscrito sin publicar, s.f., mecanografiado.
- . “La forma de las cosas y la industria”. Manuscrito sin publicar, s.f., mecanografiado.
- . “Mueble: Arquitectura Apunte”. Manuscrito sin publicar, s.f., mecanografiado.

### **Museum of Modern Art Archive, Nueva York**

- “Mexican Mural of Diego Rivera in a Setting of Modern Interior Architecture Opens”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 18 de febrero 1933.
- “Twenty Centuries of Mexican Art Being Assembled for MoMA”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 20 de febrero 1940.
- “Aztec, Yaqui, Indian, Folk Ballad and Modern Mexican Music in Carlos Chavez Orchestral Program for Museum of Modern Art”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 7 de mayo de 1940.
- “Program of Mexican Music Arranged by Carlos Chavez”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 7 de mayo de 1940.
- “Noted Mexican Artist Paints Fresco ‘The Dive Bomber’ on Walls of the Museum of Modern Art”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 17 de junio de 1940.
- “Notes on Preparation of Fresco Panels by Orozco”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 18 de junio de 1940.
- “Oldest Dated Sculpture in Americas Added to Gallery of Prehistoric Mexican Gods”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 15 de julio de 1940.
- “The Museum of Modern Art Announces Terms of Two Design Competitions for Home Furnishing”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 30 de septiembre de 1940.

“More than Five Hundred Entries in North and South American Industrial Design Competition Sponsored by Museum of Modern Art”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 20 de enero de 1941.

“Winners in Industrial Design Competitions for 21 Republics”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 30 de enero de 1941.

“Executives of MoMA and Bloomingdales Explain Purpose of Design Competition and Introduce Mexican and South American Winners”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 14 de junio de 1941.

“New Type of Chair in Exhibition of Organic Design”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 19 de septiembre de 1941.

“Dinner Preceding Opening of Organic Design Exhibit”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 22 de septiembre de 1941.

“Latin American Section in Organic Design Exhibition”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 22 de septiembre de 1941.

“Work of Prize-Winning American Designers to Be Exhibited”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 22 de septiembre de 1941.

“Dinner in Honor of Winning Designers”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 24 de septiembre de 1941.

“New Furniture Designs and Techniques”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 11 de marzo de 1946.

“Exhibit Prize-Winning Furniture-Low Cost Design Competition”. Museum of Modern Art, Nueva York: Boletín de prensa del 8 de mayo de 1950.

“Background Information on the Department of Architecture and Design”. Museum of Modern Art, Nueva York: 1957.

“Chronology of the Department of Architecture and Design”. Museum of Modern Art, Nueva York: Mayo, 1964.

Noyes, Eliot. *Organic Design in Home Furnishings*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1941.

### **The New York Times**

“The Decorative Art of 1900 - And Ours”. TimesMachine abril 9, 1933. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Architect Models New Type of City”. TimesMachine marzo 27, 1935. Consultado julio 14, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Modern Architecture: What It Is and Where It Is Going”. TimesMachine junio 6, 1937. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Bright Future Seen for Architecture”. TimesMachine julio 11, 1937. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“A New Architecture for a Changed World”. TimesMachine octubre 3, 1937. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Books of The Times. I’d Rather Be Wright”. TimesMachine diciembre 11, 1937. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Frank Lloyd Wright’s Way to a Better World”, TimesMachine enero 2, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Show Represents Mexican Artists”. TimesMachine febrero 8, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Modern Furniture Gains Lightness”. TimesMachine agosto 21, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Folks Arts Today in The Spirit of Yesterday”. TimesMachine noviembre 13, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Decade of the Bauhaus. Museum of Modern Art Opens Exhibition”. TimesMachine diciembre 11, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Bauhaus in Controversy. Alfred H. Barr, Director of the Museum of Modern Art Answers Criticisms”. TimesMachine diciembre 25, 1938. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Chicago Bauhaus”. TimesMachine febrero 5, 1939. Consultado julio 14, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Art for Industry’s Sake”. TimesMachine abril 2, 1939. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Exhibitions of the Decorative Arts”. TimesMachine mayo 21, 1939. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“32 Designers Win Prizes for Homes. Five Latin Americans Among Those Honored for Work in Furnishings Contest will Get Trips to U.S.”. TimesMachine febrero 2, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

“Luncheon Honors Latin Designers”. TimesMachine junio 17, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).

- “Modern Art Museum Lists Exhibitions”. TimesMachine agosto 12, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “To Show Furniture in ‘Organic Design’”. TimesMachine septiembre 21, 1941. Consultado julio 20, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Furniture Designed to Solve Today’s Problems is Exhibited”. TimesMachine septiembre 25, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Museum to Show Prize Furniture. ‘Organic Design’ Pieces to Be on View at Modern Art Institution Wednesday”. TimesMachine septiembre 22, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Prize Furniture on Display Today”. TimesMachine septiembre 24, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Home Decoration: Furniture of New and Original Design”. TimesMachine septiembre 28, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Museums. A survey of Their 1941 Activities”. TimesMachine diciembre 28, 1941. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “In Mexican Art Towns”. TimesMachine enero 11, 1942. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Eames Furniture to Be Exhibited”. TimesMachine marzo 13, 1946. Consultado julio 14, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Wartime Housing Exhibit Opens Wednesday Under Auspices of Museum of Modern Art”. TimesMachine abril 19, 1942. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Mexican Design Takes a New Twist. Furniture Depicts Different Mexico”. TimesMachine febrero 4, 1947. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).
- “Let the State Department Speak”. TimesMachine junio 15, 1947. Consultado julio 15, 2017. [timesmachine.nytimes.com](https://timesmachine.nytimes.com).