



Universiteit
Leiden
The Netherlands

El exilio y la política transnacional en el diseño de Clara Porset

Sheppard, R.C.; Díaz Silva, E.; Reimann, A.; Sheppard, R.

Citation

Sheppard, R. C. (2018). El exilio y la política transnacional en el diseño de Clara Porset. In E. Díaz Silva, A. Reimann, & R. Sheppard (Eds.), *Horizontes del exilio. Nuevas aproximaciones a la experiencia de los exilios entre Europa y América Latina durante el siglo XX* (pp. 91-123). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. doi:10.31819/9783954877584-005

Version: Publisher's Version
License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3485307>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

EL EXILIO Y LA POLÍTICA TRANSNACIONAL EN EL DISEÑO DE CLARA PORSET¹

RANDAL SHEPPARD

INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo XXI, el legado de Clara Porset y Dumas como pionera del diseño industrial en México ha sido difundido gracias a los libros, las exhibiciones y al Premio bianual Clara Porset para diseñadoras industriales mexicanas.² Porset formó parte de una escena artística e intelectual efervescente que surgió en Ciudad de México en las décadas posteriores a la Revolución Mexicana (1910-1917). Junto a artistas como su esposo Xavier Guerrero, Diego Rivera, David Álfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, Porset participó en el esfuerzo artístico y político de producir nuevas ideas sobre la auténtica cultura mexicana revolucionaria. Sin embargo, Porset no era mexicana sino una cubana que llegó a la capital mexicana como exiliada política en 1935. Su integración rápida y exitosa en las esferas artísticas y políticas de Ciudad de México sirve como testimonio del estatus de la ciudad como una de las principales ciudades *hub* del hemisferio occidental donde se congregaron intelectuales, revolucionarios y exiliados desde el periodo de entreguerras hasta las primeras décadas de la Guerra Fría.

En este trabajo, examinaré la influencia de los flujos transnacionales de exiliados y activistas como Porset en la creación de nuevas ideas sobre el arte y la cultura en ciudades *hub* como Ciudad de México. Como dijo el historia-

¹ Este estudio forma parte de un proyecto de investigación sobre “Left-wing Exile in Mexico, 1934-1960”, financiado por el European Research Council (n.º 312717) y situado en el Instituto de Historia Ibérica y Latinoamericana de la Universidad de Colonia (Alemania).

² Bermúdez (2005); Museo Franz Meyer (2006); Salinas Flores (1999) y (2001).

dor David Nassaw, los historiadores no estamos “interesados simplemente en trazar el curso de las vidas individuales, sino en examinar esas vidas en relación dialéctica con los múltiples mundos sociales, políticos y culturales a los que habitan y dan sentido”.³ Con este fin, he adoptado una metodología que combina la historia cultural, política y del diseño con la biografía utilizando fuentes como los escritos de Porset sobre muebles y diseño de interiores, los diseños de muebles de Porset, la correspondencia y los reportes de procedencia diversa sobre las actividades políticas de Porset. De esta manera, propongo escribir una historia que, en palabras de Nassaw, trascienda “la división teórica entre la historia social empírica y la historia cultural lingüística sin sacrificar los beneficios metodológicos o epistemológicos de cualquier de las dos”.⁴

En otras palabras, sostengo que los detalles de la vida de Porset no solo son importantes por lo que nos dicen acerca de sus experiencias personales como exiliada y diseñadora, sino también por lo que nos dicen acerca del mundo en que vivió y al que ayudó a dar sentido. La evolución del diseño de Porset en particular nos demuestra cómo los flujos de artistas e intelectuales de exiliados y activistas por redes hemisféricas y transatlánticas condujeron al desarrollo de nuevas ideas sobre el arte y la cultura a partir del periodo de entreguerras hasta los cincuenta. Esta evolución demuestra además el papel particularmente importante de las ciudades *hub* como la capital mexicana como lugares de polinización cruzada política y artística entre individuos de distinta procedencia y formación.

ENCONTRANDO LA MODERNIDAD ENTRE MATANZAS Y MÉXICO

Clara Porset nació en 1895 en la capital de la provincia cubana de Matanzas y era hija del político conservador y gobernador de la provincia, Adolfo Porset e Iriarte. Como era común en las familias cubanas más prósperas de esa época, los Porset vivieron entre Cuba y Estados Unidos durante gran parte de la juventud de Clara.⁵ Los Porset tenían conexiones principalmente

³ Nasaw (2009).

⁴ Nasaw (2009), p. 577.

⁵ Canel (1916); Salinas Flores (2001), pp. 14-15; Pérez Jr. (1999), pp. 405-411.

con la ciudad de Nueva York, donde Clara Porset asistió el Convento del Sagrado Corazón Academia Manhattanville de 1911 a 1914. La formación de Porset en el arte, la arquitectura y el diseño también comenzó en la ciudad de Nueva York, donde a partir de 1925 iniciaba sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia y en la Escuela de Decoración. Entre 1927 y 1929, Porset se fue a París para continuar sus estudios en la École des Beaux-Arts, la Sorbona y en el taller del arquitecto francés Henri Rapin.⁶

Cuando regresó a Cuba en 1929, Porset rápidamente se convirtió en una autoridad en diseño interior y arquitectura, así como en miembro destacado de los círculos intelectuales y culturales progresistas de La Habana. Entre 1930 y 1933, Porset escribió para la revista *Social*, mostrando a sus lectores cubanos el trabajo de arquitectos europeos como Robert Mallet Stevens, Walter Gropius y Le Corbusier, y las tendencias de diseño moderno de Francia, Alemania, Holanda y Escandinavia. Durante estos años, Porset también abrió su propia casa de diseño en La Habana y dio conferencias sobre la adaptación de diseño de interiores a Cuba.⁷ Porset se identificó fuertemente con el funcionalismo y con lo que describía como un grupo intelectual de diseñadores modernos que se enfocaron en la perfección de las proporciones y la relación de las piezas entre sí. Según Porset, el funcionalismo era simplemente un nuevo término para el antiguo concepto del racionalismo y era la lógica y la racionalidad del funcionalismo lo que más le atraía.⁸

En sus artículos para *Social*, Porset sostenía que “[e]l racionalismo –funcionalismo– es característica predominante del arte contemporáneo. Toda forma tiene que tener una función. No se concibe crear con el solo fin de adornar”.⁹ Por ejemplo, de acuerdo con Porset el baño moderno no debe ser “de sabor teatral”, sino “lógico, sanitario, puramente funcional” y así sería una sala que responde “tanto o más que ninguna otra pieza de la casa a la estética contemporánea, cuyas bases más sólidas son la lógica y la eficacia”.¹⁰

⁶ Flores Flores, Fernández Flores (2012), p. 209.

⁷ Para una selección de los artículos que escribió Porset para *Social* y su charla “La decoración interior contemporánea” (1931), véase Bermúdez (2005).

⁸ Porset (1931a), p. 81.

⁹ Porset (1931b), p. 37.

¹⁰ Porset (1932), p. 65.

Debido a su racionalidad, Porset veía el éxito del funcionalismo en términos teleológicos, proclamando que “en su parte netamente artística, el espíritu nuevo apela solo a una minoría, pero, en su aspecto social es lógico que solicite el interés general y la subsecuente aprobación”.¹¹

Porset también promovía la adaptación del diseño moderno internacional a las condiciones cubanas. Por ejemplo, Porset sugirió a los residentes de las antiguas casas de La Habana Vieja que siguiesen el modelo de diseñadores franceses como Pierre Chareau y mantuviesen las fachadas coloniales de sus viviendas, pero renovasen los interiores de los pisos superiores y terrazas con una combinación selectiva de piezas modernas y antiguas. Tal fusión de principios del diseño moderno y piezas antiguas cubanas, sugeriría Porset, sería preferible a la tendencia existente de hacer copias religiosas de “los antiguos interiores cubanos inadaptables a nuestras necesidades y a nuestra vida moderna y falsos, al fin, por ser copias”.¹² No obstante, Porset mostró aún mayor entusiasmo por las tendencias internacionales y “el espíritu nuevo” que caracterizó al diseño moderno principalmente en Europa.¹³

No se sabe concretamente cuándo se involucró en la oposición al régimen de Gerardo Machado (1925-1933). Los círculos letrados de clase media y alta habaneros a los que pertenecía se reunían alrededor de publicaciones como *Social* e instituciones sociales y culturales como el Lyceum de La Habana en los cuales participó Porset. Estos grupos también se caracterizaban por su antipatía hacia Machado y las realidades políticas y sociales de una Cuba cada vez más dictatorial y económicamente dependiente durante la Primera República cubana que surgió después de 1902.¹⁴ París también era un centro de activismo antimachadista entre los estudiantes cubanos, así como de activismo antiimperialista entre estudiantes, artistas e intelectuales latinoamericanos durante la época en la que Porset se encontraba en la ciudad.¹⁵ Por eso, puede haber sido allí donde se inició su activismo político. De todas formas, el primer relato que tenemos de la oposición de Porset a Machado data de

¹¹ Porset (1931c), p. 80.

¹² Porset (1930), pp. 80-81.

¹³ Porset (1931a), p. 39.

¹⁴ Quiza Moreno (2014), pp. 270-271; Suárez Díaz (2010-2011).

¹⁵ Goebel (2015), pp. 127-136.

finales de octubre de 1932 cuando Porset y una amiga se refugiaron en la embajada británica durante una ola de represión dirigida contra opositores al régimen de Machado.¹⁶

Existe una creciente pero todavía limitada literatura sobre las redes políticas y las formas que tomó el activismo de solidaridad transnacional en el hemisferio occidental y particularmente en la cuenca del Caribe durante el periodo de entreguerras.¹⁷ Participaron en estas redes gente de diversa nacionalidad, guiadas por varias ideologías políticas desde el comunismo hasta el liberalismo y unidas por principios generales como el panamericanismo y el antiimperialismo. La cooperación política entre estos individuos muchas veces funcionó como una forma de polinización cruzada por la cual personas que operaban en distintos contextos nacionales y políticos aprendían unos de otros. Esta cooperación era especialmente fuerte entre la producción artística e intelectual antiimperialista y antifascista y las ciudades *hub* al tratarse de ambientes particularmente fértiles para promover esta polinización cruzada.¹⁸

Porset se exilió por primera vez en noviembre de 1932, saliendo de La Habana para una de esas ciudades *hub*, la ciudad de Nueva York. Este exilio marcó el comienzo de la integración de Porset en las redes políticas circumcaribeñas que se extendían desde la cuenca del Caribe hacia Nueva York.¹⁹ Las actividades políticas de Porset durante este primer exilio incluyeron actividades de solidaridad organizadas por la Women's International League of Peace and Freedom (WILPF) y el International Committee for Political Prisoners, los dos de orientación antiimperialista. Habiéndose conectado con estos grupos a través de sus círculos sociales de La Habana, Porset fue llamada por esos grupos para proporcionar la perspectiva de las mujeres bajo

¹⁶ Reportes en periódicos estadounidenses mencionaron que Porset iba acompañada por amiga y socia del Lyceum María Teresa Freyre de Andrade quien era sobrina del congresista opositor Gonzalo Freyre de Andrade y sus dos hermanos quienes habían sido asesinados el mes anterior. "Cubans Take Refuge, Fear Fresh Violence", en *Lima News* (8 de octubre 1932), p. 8; "El Gbno. Cubano afronta todo un problema en el asunto de los políticos 'asilados'", en *La Prensa* (8 de octubre de 1932), p. 1.

¹⁷ Carr (2014); Gronbeck-Tedesco (2015); Roorda (1998); Schaffer (2010); Suárez Díaz (2008) y (2010-2011).

¹⁸ Véase Gronbeck-Tedesco (2015).

¹⁹ Carr (2012) y (2014), pp. 144-145.

Machado, en discursos públicos y entrevistas de prensa, durante su exilio.²⁰ Porset también participó en actividades organizadas por grupos cubanos dirigidos por exiliados, entre ellos los reunidos alrededor del intelectual cubano Fernando Ortiz en Washington, D.C.²¹

La perspectiva política de Porset parece haber girado fuertemente a la izquierda durante su tiempo en Estados Unidos. Durante enero y febrero de 1933 Porset era una invitada popular en las reuniones organizadas por la WILPF en pequeños lugares como casas suburbanas alrededor de Filadelfia donde la liga tenía vínculos particularmente estrechos con la religión Quaker. Sin embargo, en agosto de ese año, la correspondencia entre Ellen Starr Brinton y Esther Crooks de la WILPF demuestra su creciente malestar por la literatura política que leía Porset y por su apoyo a la revolución armada en Cuba.²² Cuando regresó a Cuba en septiembre de 1933 tras el derrocamiento de Machado, Porset permanecía profundamente comprometida con el activismo político de izquierda. Además de retomar su trabajo como diseñadora de interiores, Porset fue nombrada profesora de arte y directora artística de la Escuela Técnica para Mujeres en Rancho Boyeros, cerca de La Habana.²³ La correspondencia en los archivos de la WILPF nos da algunos fragmentos de las actividades políticas de Porset durante este periodo. Aunque se desconoce su afiliación partidista, para los de la WILPF no había en 1935 ambigüedad alguna sobre su orientación comunista.²⁴

²⁰ Carta de Clara Porset a Sarah Méndez Capote (23 de noviembre de 1932), CM Méndez, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana.

²¹ La estancia de Porset en Estados Unidos parece haberla atraído más profundamente a la “generación literaria decimotercera y decimocuarta” de Cuba, nacida a finales del siglo XIX y principios del XX y descrita por el historiador Ricardo Quiza Moreno como un grupo de intelectuales y artistas que promovieron “[i]deales que oscilaron entre un nuevo tipo de nacionalismo y la militancia resuelta de la izquierda”. Quiza Moreno (2014), p. 274.

²² Carta de Ellen Starr Brinton a Esther Crooks (15 de agosto de 1933), Swarthmore Peace Archives (en adelante SPA), DG: 043 WILPF, caja 17, Committee on the Americas: Correspondence of Brainerd with persons re: foreign affairs: C-G, 1934-1937.

²³ Luis Enrique Délano, “Clara Porset o la Pasión del Diseño”, en *Novedades* (20 de abril de 1952), p. 8; Severin K. Turosienski, *Education in Cuba. Bulletin*, n.º 1 (1943), pp. 28-29.

²⁴ Carta de Ellen Starr Brinton a Katherine Terrell (28 de febrero de 1935) y carta de Katherine Terrell a Ellen Starr Brinton (13 de marzo de 1935), SPA, DG: 051 Ellen Starr Brinton Papers, caja 1, Cuba: Correspondence with H. Portell Vila, 1935 and others, 1933;

La correspondencia de la WILPF también demuestra que Porset seguía participando en las redes políticas regionales en las que las líneas ideológicas no siempre eran claras más allá de una postura crítica hacia el imperialismo y el fascismo;²⁵ y asimismo cómo exiliados y activistas circulaban por Estados Unidos y la cuenca del Caribe en los primeros años de la década de los treinta. Durante esta época, La Habana formaba parte de una ruta de viaje política bien establecida entre Nueva York y Ciudad de México. Los activistas estadounidenses que habían conocido a Porset en Cuba viajaban por esta ruta en vapor y circulaban entre ellos el nombre de Porset como un contacto local en La Habana. Esta circunstancia refuerza la afirmación del historiador Michael Goebel de que la circulación de intelectuales, artistas y activistas políticamente comprometidos dentro de centros metropolitanos como la ciudad de Nueva York y París proporcionó no solo una oportunidad para el entrenamiento político y la polinización cruzada. Este proceso de movimiento y circulación en sí “se convirtió en un motor de cambio ideológico” que dio lugar a nuevas formas de política nacionalista y antiimperialista en la periferia.²⁶ Para Porset, su exilio y activismo en la ciudad de Nueva York estableció para siempre la política como la motivación central de todas sus actividades integrándola en círculos antiimperialistas, antifascistas y, eventualmente, comunistas.

LA LLEGADA A LA ATLÁNTIDA MORENA

Porset salió nuevamente de Cuba al exilio en 1935 tras su participación en las huelgas universitarias y de escuelas técnicas en contra del gobierno de Carlos Mendieta (1934-1935) en marzo de ese año.²⁷ Esta vez, Porset viajó en otra dirección por la ruta de viaje político que unía Nueva York a Ciudad de

carta de Herminio Portell Vilá a Ellen Starr Brinton (30 de septiembre de 1936), SPA, DG 051 WILPF, caja 1, Cuba: Correspondence with H. Portell Vilá, 1936-1937.

²⁵ Como notó Michael Goebel, el anticolonialismo y el internacionalismo eran elementos centrales del movimiento comunista de los años veinte, promovido por el Comintern a través de un lenguaje que Goebel describe como de “solidaridad transnacional”. Goebel (2014), p. 485.

²⁶ Goebel (2015), p. 13.

²⁷ Carta de Katherine Terrell a Ellen Starr Brinton (13 de marzo de 1935), SPA, DG: 053, caja 1, Cuba: Correspondence with H. Portell Vila, 1935 and others, 1933.

México a través de La Habana. La capital mexicana había sido desde los veinte un centro de exilio cubano durante periodos de opresión gubernamental. La circulación de artistas e intelectuales políticamente comprometidos entre México y Cuba, a su vez, inspiró nuevas reflexiones y proyectos para definir la cubanidad inspirados por el ejemplo mexicano posrevolucionario, más fuertemente asociado con los artistas e intelectuales del Grupo Minorista cubano.²⁸ Al igual que los exiliados cubanos anteriores, Porset encontró en Ciudad de México un lugar relativamente acogedor y cosmopolita con gran actividad política, intelectual y artística. Porset llegó en uno de los momentos en que México tenía una atracción especialmente fuerte para los revolucionarios del hemisferio dentro del contexto internacional del reinicio de la política del comunismo soviético del Frente Popular. La administración de Lázaro Cárdenas (1934-1940) era relativamente tolerante y a veces cercana a la izquierda mientras alentaba una masiva movilización obrera y campesina como parte de una gran reorganización del sistema político mexicano. La expropiación petrolera llevada a cabo por Cárdenas en marzo de 1938 alimentó aún más la convicción de muchos izquierdistas de que el Cardenismo y el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) creado también en 1938 podrían representar un proyecto político y económico genuinamente antiimperialista, nacionalista y desafiante a la sociedad burguesa.²⁹

Más allá de un espíritu de movilización popular y reforma política, Ciudad de México en esta época también experimentaba un auge de actividad cultural e intelectual que se inspiró en la Revolución Mexicana. El historiador Mauricio Tenorio Trillo ha descrito este periodo como un “verano mexicano cosmopolita” que duró desde la década de los veinte hasta finales de los cuarenta.³⁰ Durante este periodo, la imaginación de Ciudad de México como un espacio especialmente estimulante para debatir sobre política, arte y cultura estaba fuertemente vinculada con las visiones de una supuesta autenticidad étnica y cultural de México ligado a lo indígena y rural.³¹ Esta circunstancia

²⁸ Rodríguez Bolufé (2011), p. 370; López Lemus (1985), pp. 202-205; también véase Riva Mir (2014).

²⁹ Carr (1992), pp. 47-48; Gilly (2001), pp. 322-323.

³⁰ Tenorio Trillo (1997), pp. 224-225.

³¹ López (2010), pp. 19-20.

ha llevado a Tenorio Trillo a caracterizar tales visiones de la ciudad como una fuertemente racializada “Atlántida Morena”. Según Tenorio Trillo, Ciudad de México se convirtió en este contexto en una ciudad que paradójicamente era “extremadamente cosmopolita, pero [...] militantemente nativista”, donde una comunidad internacional de intelectuales y artistas soñaba con un México auténtico que era rural e indígena en medio de los adornos de una ciudad moderna.³² Durante sus primeros cinco años en Ciudad de México, el trabajo de diseño de Porset fue eclipsado por sus actividades políticas. Inicialmente, Porset habló en México como lo había hecho en Estados Unidos en nombre de la oposición al gobierno cubano. El primer compromiso público de Porset en Ciudad de México que se conoce fue su participación en un seminario en julio de 1935 sobre “Las relaciones entre Estados Unidos y sus vecinos cercanos” organizado por el Committee for Cultural Relations with Latin America, una organización estadounidense.³³ En agosto de 1935, los escritores españoles Rafael Alberti y María Teresa León señalaron en una carta desde Ciudad de México al poeta cubano Ángel Augier en La Habana que Porset iba a hablar sobre Cuba en la próxima reunión de la Alianza de Defensa Intelectual.³⁴ A partir de 1937, Porset también impartió un curso sobre la Revolución y Contrarrevolución en Cuba en la Escuela para Extranjeros de la Universidad Obrera de México y sobre una de las figuras más importantes del marxismo mexicano, Vicente Lombardo Toledano.³⁵

³² Tenorio Trillo (2012), p. 166.

³³ Este era un grupo en que Porset había participado durante su primer exilio en Estados Unidos y que surgió del interés y apoyo del historiador estadounidense Hubert Herring hacia el México posrevolucionario durante los años veinte. Entre los miembros fundadores se encontraban John Dewey, Herbert Croly, Frank Tannenbaum y Stuart Chase. El seminario anual del Comité en México, en el que Porset habló, se desarrolló entre 1926 y 1941. Con más de 1 500 participantes en 1939, el seminario tenía como objetivo promover una mayor comprensión cultural e intelectual y la fertilización cruzada entre Estados Unidos y México. “Tenth Seminar in Mexico: Program”, en *Three Americas*, vol. 1, n.º 5 (1935), p. 50; Delpar (1992), pp. 73-74; López (2010), p. 106.

³⁴ La Alianza era un grupo mexicano formado como frente antifascista por importantes artistas e intelectuales mexicanos como el poeta Carlos Pellicer, el escritor Salvador Novo, el compositor Silvestre Revueltas, y el pintor Rufino Tamayo. Augier (2000), p. 15.

³⁵ Flores Flores, Fernández Flores (2012), p. 209; Universidad Obrera de México (1939), p. 56.

Porset también participó en la producción cultural altamente politizada y transnacional de la capital de México durante este periodo. Por ejemplo, trabajó brevemente en la Editorial Séneca fundada por el exiliado español republicano José Bergamín en 1939.³⁶ Más importante para la integración de Porset en el medio artístico y político de Ciudad de México fue su participación en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). La LEAR reunió a artistas, escritores, intelectuales y arquitectos en un grupo que articulaba el vínculo entre la producción cultural y el trabajo político antifascista y antiimperialista característico de las redes políticas circum-caribeñas.³⁷ Porset muy pronto ocupó cargos importantes dentro de la LEAR, por ejemplo, participando en el comité editorial para la publicación del primer número de la segunda serie de su revista *Frente a Frente* en marzo de 1936. Muchos de los primeros compañeros mexicanos de Porset fueron personas como los artistas Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins quienes eran miembros de la LEAR.³⁸ Estas conexiones políticas y artísticas formadas en gran medida a través de la LEAR condujeron a las primeras oportunidades de trabajo para Porset como diseñador de interiores para el Instituto de Enfermedades Tropicales del gobierno y una librería y café para la Editorial México Nuevo.³⁹ Dentro de la LEAR, Porset también presenciaba debates sobre el papel de la arquitectura y el funcionalismo, así como sobre el arte y la literatura en el proyecto de construir un Estado y una nación mexicanos revolucionarios.⁴⁰ Porset impartió el curso de Historia del Arte en la Universidad Nacional del poeta y también miembro de la LEAR Carlos Pellicer sin remuneración en 1937 para que Pellicer pudiera asistir al II Congreso Internacional de

³⁶ Carta de Clara Porset a Muriel Rukeyser (25 de octubre de 1939), The Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Muriel Rukeyser Collection of Papers 1920-1976, Manuscript Box.

³⁷ Reyes Palma (1994), pp. 5-6.

³⁸ Carta de Clara Porset a Waldo Frank (10 de mayo de 1937); y carta de Clara Porset a Waldo Frank (27 de mayo de 1937), The Kislak Center, University of Pennsylvania, Waldo Frank Papers, caja 22, carpeta 1262.

³⁹ Carta de Clara Porset a Waldo Frank (10 de mayo de 1937); y carta de Clara Porset a Waldo Frank (28 de julio de 1937), The Kislak Center, University of Pennsylvania, Waldo Frank Papers, caja 22, carpeta 1262.

⁴⁰ Vargas Salguero (1982), p. 108.

Escritores para la Defensa de la Cultura en Valencia, España. En su correspondencia con el autor progresista estadounidense Waldo Frank, con quien también formaba una relación estrecha durante su visita de enero de 1937 al Congreso de la LEAR en Ciudad de México, Porset calificó la experiencia de preparar este curso como reveladora. Específicamente, esta experiencia la introdujo y despertó en ella un entusiasmo por el patrimonio artístico precortesiano de México que hasta entonces desconocía.⁴¹

En 1938, Porset se casó con el artista mexicano Xavier Guerrero quien era miembro de la LEAR y fuertemente comprometido con el Partido Comunista Mexicano y grupos artísticos mexicanos de izquierda y antifascistas como el Taller de Gráfica Popular.⁴² Guerrero era además pionero del movimiento del muralismo mexicano posrevolucionario y estaba profundamente inmerso en el proyecto cultural posrevolucionario de desarrollar lo que el historiador Rick López describe como una “reorientación estética” de la identidad nacional por medio del descubrimiento o la recuperación de expresiones culturales auténticas y autóctonas entre las tradiciones indígenas y populares.⁴³ Entre los artistas e intelectuales que trabajaban en diversos campos de la producción cultural, Guerrero es notable por identificarse y ser fuertemente identificado por sus colaboradores como Rivera y Siqueiros como un indígena tolteca ‘puro’.⁴⁴ Su matrimonio con Guerrero alimentó aún más el interés de Porset en la reimaginación indigenista de la cultura mexicana. Es también probable que su marido le concientizara acerca de los materiales y las técnicas mexicanas para la elaboración de muebles. Guerrero tenía experiencia en la construcción de muebles e incluso ganó uno de los cuatro premios para diseñadores latinoamericanos en el concurso Organic Design for Home Furnishing del Museum of Modern Art de Nueva York en 1941, quedando su obra por encima del diseño presentado por Porset.⁴⁵

⁴¹ Flores Flores, Fernández Flores (2012), p. 209; carta de Clara Porset a Waldo Frank (28 de julio de 1937), The Kislak Center, University of Pennsylvania, Waldo Frank Papers, caja 22, carpeta 1262.

⁴² López Orozco (2012), pp. 115-117; Díaz Pérez (2010), p. 116.

⁴³ López (2010), pp. 15-16.

⁴⁴ Coronel Rivera (2012), pp. 19-20; Alfaro Siqueiros (1975), p. 112.

⁴⁵ Carta de Clara Porset a Muriel Rukeyser (24 de marzo de 1941), Manuscript Division, Library of Congress, Muriel Rukeyser Papers, 1844-1986, caja I: 10, carpeta 18.

Además, desde su punto de vista la relación con Guerrero la había atado a México debido al gran compromiso que tenía su marido con la Revolución Mexicana como proyecto político y cultural.⁴⁶ Durante las décadas siguientes, Porset solo volvía a Cuba por periodos cortos para visitar familiares, impartir conferencias y clases, y entre aproximadamente 1961 y 1964 para trabajar en proyectos para el nuevo gobierno revolucionario de Cuba. Por el resto de su vida, Porset dedicó su energía principalmente a promover nuevas ideas sobre la vivienda moderna en México basadas en una síntesis de las estéticas modernistas internacionales y las del indigenismo posrevolucionario.

EL MODERNISMO REVOLUCIONARIO

En la producción de nuevas ideas de mexicanidad después de la Revolución, los productores mexicanos a menudo trabajaban simbióticamente con extranjeros de Estados Unidos, el Caribe y más allá. En palabras de López, estos individuos se emprendían en “examinar cuidadosamente, sintetizar y reforzar ciertos aspectos del discurso nacionalista posrevolucionario.”⁴⁷ La formación artística y política transnacional de Porset le dio un enfoque que estaba muy en sintonía con las corrientes cosmopolitas y politizadas que influían en esta reorientación estética de la cultura mexicana. Porset no era la única diseñadora de muebles e interiores que trabajaba en México entre los cuarenta y los sesenta que había sido llevado al país por los trastornos políticos internacionales de los treinta. En 1941 los republicanos españoles Eduardo Robles Piquer (alias Ras) y Cayetano de la Jara abrieron la casa Ras-Martín en Ciudad de México. Esta casa muy pronto ganó gran prestigio, gracias al diseño de los interiores de casas privadas, hoteles, bares, e incluso a la Exposición Objetiva Presidencial de la administración del presidente Miguel Alemán en 1948. Ras-Martín contrató a otros artistas españoles exiliados, algunos de los cuales fundaron sus propias casas de diseño que seguían el modelo de Ras-Martín. Exiliados españoles también fundaron la primera

⁴⁶ Carta de Clara Porset a Waldo Frank (16 de febrero de 1939), The Kislak Center, University of Pennsylvania, Waldo Frank Papers, caja 22, carpeta 1262.

⁴⁷ López (2010), p. 121.

revista en México dedicada al diseño de interiores –llamada *Decoración*– que se publicó entre 1952 y 1957.⁴⁸

El arquitecto y diseñador Michael Van Beuren llegó a México a finales de 1936 para trabajar como arquitecto en un hotel de Acapulco y terminó instalándose en Ciudad de México. Van Beuren era un estadounidense que estudiaba en la Bauhaus cuando esta fue cerrada por los nazis en 1933. Después de su llegada en México, Van Beuren fundó una de las primeras empresas de fabricación de muebles de México, Van Beuren S.A., y su principal marca, Domus S.A., en los años cuarenta. Partiendo de un pequeño taller basado en las técnicas que Van Beuren había aprendido en la Bauhaus, esta firma fue particularmente importante por su papel pionero en la estandarización y la producción en masa de muebles para los hogares mexicanos de clase media. Van Beuren introdujo además muebles de producción local adaptados de los diseños modernos europeos y particularmente escandinavos.⁴⁹ En contraste con Porset, estos diseñadores mostraron una indiferencia general a las tradiciones del diseño mexicano. Lo mismo sucedió con los diseñadores mexicanos más importantes, como Arturo Pani, quien, al igual que Porset, se formó en la *École des Beaux-Arts* durante los años veinte, pero, a diferencia de Porset, adoptó una estética de diseño generalmente suntuosa en su trabajo para una clientela de élite.⁵⁰ Estos diseñadores ofrecían a sus clientes mexicanos una visión de la modernidad y el buen gusto basada en lo extranjero. Para los diseñadores exiliados españoles, el diseño de interiores tampoco sirvió como una expresión de sus compromisos políticos sino una forma de ganarse la vida en México.

Porset tenía gran convicción del importante papel que el diseño jugaba en la promoción de valores sociales y culturales compartidos en México. De acuerdo con Porset, “[d]e lo que se ve y oye en la infancia, de dónde y cómo se aprende, se juega, se come y se duerme en esos primeros años, dependerá el tipo de hombre en que ha de convertirse el niño. Y aun en el caso de adultos, cuando la fisonomía física y mental está ya mucho más plasmada, el ambiente mantiene su papel crítico como elemento transformador, y llega

⁴⁸ Mallet (2007), pp. 376-379.

⁴⁹ Mallet (2007), pp. 381-384.

⁵⁰ Mallet (2007), p. 384.

muchas veces, en su alcance, hasta a alterar factores hereditarios”.⁵¹ Tomando todo esto en cuenta, Porset intentaba combinar materiales y técnicas de construcción mexicanos con elementos del diseño funcionalista internacional como la simplicidad y la producción en masa. Así, Porset esperaba producir piezas económicas que elevarían el nivel de vida popular y promover una cultura nacional colectiva. Rechazando enfáticamente la noción de una estética internacional homogénea de belleza, función y modernidad, Porset escribió en la revista estadounidense *Arts and Architecture* en 1951 que “hago diseños principalmente para mexicanos y me esfuerzo a producir formas tan adecuadas como puedo para responder a sus condiciones de vida específicas y sus necesidades activas que también son específicas”.⁵² Para una audiencia mexicana, Porset argumentó en 1952 que, como ya ocurría en la arquitectura, México necesitaba aprovechar su herencia extraordinariamente rica en las artes plásticas para dotar al diseño industrial mexicano de su propio carácter.⁵³

La visión de la estética mexicana que adoptaba Porset estaba en gran sintonía con la exaltación de lo rural y popular en las visiones de la auténtica cultura mexicana sostenidas por artistas e intelectuales antiimperialistas desde su llegada al país. La pieza más conocida de Porset era la *butaque*, una silla con la que experimentó usando distintos diseños y materiales a lo largo de su carrera. Porset la describía como quizá el mueble mestizo por excelencia, habiendo llegado desde España a México y habiendo sido adaptado por artesanos mexicanos hasta tal punto que se convirtió en una expresión netamente nacionalista y popular mexicana.⁵⁴ Otra pieza muy conocida de Porset era el escultórico o sillón totonaca. Para esta pieza, Porset se inspiró en estatuas de la cultura remojada o totonaca del estado actual de Veracruz y Colaboró con su marido para que este contribuyera con su sensibilidad artística.⁵⁵ Porset seleccionó además materiales rústicos y naturales para sus muebles asociados

⁵¹ Porset (1950), p. 117.

⁵² Porset, McCoy (1951), p. 34.

⁵³ Porset (1952a), p. 27.

⁵⁴ Porset (1952a), p. 45.

⁵⁵ Carta de Clara Porset a José Antonio Portuondo (7 de noviembre de 1948), Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, Fondo José Antonio Portuondo.

con la vida rural en México.⁵⁶ Para Porset, tales consideraciones de diseño no eran meramente estéticas. Más bien, como ella explicó en relación con una serie de muebles asequibles que diseñó para un complejo de apartamentos en Ciudad de México, Porset seleccionó materiales como madera de pino y cedro rojo y tejidos de palma y tule con el objeto de “añadir belleza intrínseca de textura a los muebles, y de crear una afinidad sutil entre el mueble y sus ocupantes a causa del valor psicológico de los tejidos, que, por el carácter regional mexicano que tienen, se integran de manera más entera al complejo general de la vivienda mexicana”.⁵⁷

EL ARTE Y EL REALISMO

La evolución del diseño de Porset reflejaba también la evolución de los debates sobre el diseño y el arte entre comunistas prosoviéticos durante las dos décadas después de la Segunda Guerra Mundial. Ciudad de México seguía siendo durante los cincuenta un *hub* político y cultural donde el legado de los exilios de las tres décadas anteriores creaba un ambiente en el que individuos con experiencia directa de la Revolución Mexicana, el Frente Popular europeo, y la Guerra Civil española se entremezclaban. Dentro del contexto del hemisferio occidental durante los primeros años de la Guerra Fría, el cada día más conservador gobierno mexicano todavía permitía un ambiente relativamente estable y tolerante para artistas e intelectuales de izquierdas internacionales.⁵⁸ Los círculos izquierdistas en que se movía Porset sí estaban consternados por la postura cada vez más conservadora y a favor de Estados Unidos del gobierno mexicano. Sin embargo, la izquierda mexicana, incluyendo los comunistas, generalmente apoyaba la creciente inversión privada y pública en la industrialización alentada por los gobiernos mexicanos de la posguerra. Desde la perspectiva de esta izquierda, una transformación capitalista de la sociedad mexicana era deseable si no necesaria para aumentar la autonomía económica y política de México, disminuir su subordinación

⁵⁶ Pérez Montfort (2000), p. 40.

⁵⁷ Porset (1950), p. 120.

⁵⁸ Keller (2015), p. 42-49.

al imperialismo estadounidense y ayudar al país a abandonar su condición semicolonial.⁵⁹

De acuerdo con esta postura, Porset argumentaba en las páginas de las revistas *Arquitectura México* y *Espacios* por la promoción del diseño industrial como componente esencial de la industrialización en México. Para Porset, las fuerzas económicas que serían desatadas por el desarrollo acelerado impulsado por el Estado mexicano representaban grandes posibilidades pero también grandes riesgos para la identidad cultural del país. Por eso, Porset llamó a las organizaciones culturales del Estado y a las escuelas técnicas, así como a mecenas particulares, a manejar la transición entre la producción artesana y la semi-industrial o industrial. Este proceso requería la preservación de las artes populares, el desarrollo de las artes industriales y la promoción de una mentalidad que borrara las demarcaciones entre las artes expresivas y las utilitarias.⁶⁰ El buen diseño resultante satisfaría el deseo de obtener un objeto coherente que cumpliera la doble necesidad humana: la funcionalidad y la belleza, quitando lo innecesario y abrazando la virtud de la simplicidad. Según Porset, un diseño mexicano así llevaría a “la elevación del nivel general de vida, trayendo la eficacia y el arte a las circunstancias diarias de cada uno”.⁶¹

La evolución de Porset como promotor del desarrollo del diseño industrial en México también fue influenciada por las redes políticas comunistas prosoviéticas en las que todavía se encontraba activa. A finales de los cuarenta, la rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética por la influencia cultural y política internacional se profundizó y los artistas, científicos e intelectuales políticamente comprometidos en América Latina fueron cortejados por organizaciones financiadas y apoyadas por ambas superpotencias. Las más destacadas de estas organizaciones fueron el Consejo Mundial de la Paz, apoyado por la Unión Soviética, y el Congreso por la Libertad de la Cultura, financiado por Estados Unidos.⁶² De acuerdo con su afiliación al comunismo soviético, Porset y Guerrero estaban firmemente comprometidos con el movimiento por la paz en México desde su creación en 1949. Porset también llevó a cabo

⁵⁹ Carr (1992), p. 153.

⁶⁰ Porset (1949a), p. 227.

⁶¹ Porset (1952c), p. 14.

⁶² Iber (2015), pp. 2-3.

lo que ahora se describiría como diplomacia cultural en favor de las grandes potencias comunistas durante los cuarenta y cincuenta como directora asociada de la publicación mensual de la Asociación de Amigos de la URSS y era muy activa en la Asociación de Amigos de China Popular. La pareja además asistía a eventos sociales de la embajada de la URSS en Ciudad de México.⁶³ Artistas prosoviéticos en distintos campos vinculaban el realismo socialista con el objetivo de la paz y denunciaban otros estilos calificándoles de burgueses, capitalistas e imperialistas. Conforme a esta postura, el poeta chileno Pablo Neruda renunció a su poesía surrealista y presentó su nuevo poema *Canto general* sobre la historia de América Latina en el estilo de realismo socialista, en el Congreso de la Paz que Porset y Guerrero ayudaron a organizar en Ciudad de México en 1949.⁶⁴ Uno de los defensores más vocales del realismo socialista, el mexicano Siqueiros escribió en febrero de 1953 que “la pintura mexicana moderna se encuentra en un impase: o se acentúa su carácter social y su forma realista, o bien, haciendo una conversión en redondo se pasa al formalismo cosmopolita de París. No hay otra disyuntiva. El brote de los Mérida, de los Tamayo, etc., como el de los coleccionistas nacionales de obras abstractas no es accidental, corresponde al fenómeno histórico que nos ocupa. En consecuencia del desenvolvimiento de una nueva burguesía en México”.⁶⁵

Porset no mencionó el realismo socialista explícitamente en sus escrituras sobre el diseño. No obstante, sus esfuerzos para adaptar los diseños y materiales mexicanos a los estilos modernos internacionales parecen fuertemente influenciados por el método del realismo socialista. La estudiosa de la arquitectura Catherine Cooke describe este método como una “búsqueda constante de nuevas síntesis entre aquellos elementos de la tradición [...] y de su propio periodo [...] que se consideran ideológicamente progresistas dentro de la cultura en su actual estado de desarrollo socialista”.⁶⁶ Porset

⁶³ Carta de Clara Porset a Emilia Romero (23 de febrero 1945), Biblioteca Nacional de México, Colecciones Especiales; Report from J. Edgar Hoover to Adolf A. Berle Jr. (5 de septiembre 1944); United States National Archives College Park (USNACP), Record Group 59 (General Records of the Department of State), archivo 812.00 B/9-544, Central Foreign Policy Files, 1940-1944.

⁶⁴ Iber (2015), pp. 73-74.

⁶⁵ Morales (1992), p. 41.

⁶⁶ Cooke (1993), pp. 86-87.

era también consciente de las tendencias del realismo socialista en diseño y arquitectura.⁶⁷ Además de artículos de revistas de arquitectura y diseño de Estados Unidos, los libros de recortes de Porset archivados en la Biblioteca Clara Porset y Dumas en la UNAM también contienen artículos del *Boletín de Información de la Embajada de la URSS* emitidos por la embajada soviética en Ciudad de México explicando la arquitectura soviética de la posguerra. En 1955, Porset incluso viajó a la Unión Soviética, Georgia y China como invitada de la agencia del gobierno soviético, la VOKS, o la Sociedad de toda la Unión Soviética de Relaciones Culturales con los Países Extranjeros.⁶⁸ Primero, asistió el Congreso Mundial de la Paz en Helsinki donde se reunió con la escritora comunista alemana Anna Seghers, con quien había formado una estrecha amistad durante el exilio de esta en Ciudad de México en los cuarenta. Porset también se reunió con compañeros cubanos como el poeta Nicolás Guillén y la doctora Martha Frayde, y otros activistas transnacionales que había conocido en México como Ignacio Hidalgo de Cisneros, el otrora esposo de la difunta exiliada republicana Constanza de la Mora. Durante su viaje posterior al congreso, en Beijing Porset se reunió con el artista chileno José Venturelli, que había colaborado en 1942 con Guerrero y Siqueiros en un proyecto mural de la Escuela México en Chillán, Chile, organizado por Pablo Neruda.⁶⁹ Porset también se reunió con líderes de la Asociación del Pueblo Chino para la Amistad con el Extranjero, incluyendo a su director Chu Tunan. El proceso de integración en las redes políticas internacionales que comenzó con el primer exilio de Porset en 1932 continuó así guiando sus actividades políticas y sociales en las décadas de 1950 y 1960. Estas redes también influyeron en su enfoque del diseño.

El término *formalismo* se había adoptado en la URSS en los treinta para describir el diseño modernista occidental como una manipulación de la forma desprovista de contenido social promovido en particular por Estados Unidos y conectado con el imperialismo capitalista.⁷⁰ En México, Porset

⁶⁷ Véase Castillo (2010).

⁶⁸ Cartas de Clara Porset a Xavier Guerrero (junio a agosto de 1955), Archivo Clara Porset, Biblioteca Clara Porset CIDI, UNAM.

⁶⁹ Rockwell (2013), pp. 19-20.

⁷⁰ Castillo (2010), pp. 101-103; Rubin (2006), p. 158.

también rechazó fuertemente el formalismo en el diseño. El imperialismo podía verse en “la plaga de muebles pseudomodernos que nos invade... Copiados en su mayoría de lo peor que se produce en Estados Unidos con miras exclusivamente comerciales, son productos que pervierten el diseño y la valorización del mismo”.⁷¹ Porset argumentó además que el diseño moderno funcionalista ‘puro’ estadounidense se relacionaba con la falta de este país de una tradición plástica tan rica como la de México y advirtió contra una generalización peligrosa de una noción de belleza que era en realidad particular a Estados Unidos. A sus lectores mexicanos en 1953, les preguntó retóricamente si “al encuadrar el diseño rígidamente dentro de un concepto estético que nos viene de otras partes, y de otras circunstancias, ¿no estaremos impidiendo su desarrollo entre nosotros y haciéndole un estéril formalismo?”.⁷² La expresión más coherente de las convicciones de Porset sobre las posibilidades que tenía el buen diseño para elevar el nivel de vida y cultura popular fue la exposición que desarrolló por el Instituto Nacional de Bellas Artes llamada *El arte en la vida diaria*. Esta exposición abrió en abril de 1952 en el Palacio de Bellas Artes antes de ser trasladada a la nueva Ciudad Universitaria para el VIII Congreso Pan Americano de Arquitectos en octubre de ese año. Porset seleccionó ejemplos de objetos utilitarios como muebles, telas y utensilios de producción artesana de distintas partes de México y en la exposición las mostró al lado de ejemplos del buen diseño de objetos producidos industrialmente.⁷³

Como lo había hecho en sus artículos, a través de la exposición Porset promovió la necesidad de desarrollar una nueva relación entre el hombre y la máquina. En particular, quería generalizar el reconocimiento de la capacidad de la máquina de producir valores expresivos y “[s]i así fuese, en México se producirían objetos útiles y bellos hechos manual y mecánicamente, en ambos casos producidos por la misma extraordinaria sensibilidad que ha dado, por siglos, formas manuales tan bellas”.⁷⁴ Porset proyectó esta exposición como la primera de muchas que animaría a artistas, diseñadores e industria-

⁷¹ Porset (1953b), p. 42.

⁷² Porset (1953a), p. 78.

⁷³ Porset (1952a), pp. 62-84.

⁷⁴ Porset (1952c), p. 17.

les a trabajar juntos y, al mismo tiempo, promover el buen gusto entre el público al seleccionar artículos para el uso diario. La estética de la modernidad era, según Porset, la simplicidad como “la virtud principal de nuestro diseño, y [...] sustancia del tipo especial de belleza de hoy”.⁷⁵ En sintonía con la posición del realismo socialista, en el catálogo de la exposición Porset rechazó el puritanismo funcionalista a favor de una mezcla de influencias que iban desde el funcionalismo de Le Corbusier hasta el diseño orgánico de Frank Lloyd Wright con los valores estéticos del mexicano rural, indigenista y folclórico.⁷⁶ Así, Porset tenía como objetivo evolucionar y adaptar las tradiciones del diseño mexicano a la vida moderna a través del uso de la tecnología industrial para promover una cultura de consumo distintamente mexicana construida en torno a la asequibilidad y la eficiencia, así como la independencia cultural y económica nacional.

ÉXITOS Y FRACASOS

El caso de Porset es el de un exilio relativamente exitoso. Además de integrarse en la escena artística, social y política de Ciudad de México, Porset ganó prestigio como diseñadora. Durante los años cincuenta, su carrera alcanzó gran apogeo al trabajar junto con muchos de los arquitectos más destacados de México como Luis Barragán, Enrique Yáñez, Mario Pani y Enrique Del Moral en casas particulares y proyectos comerciales. Diseñó muebles e interiores para lugares como el Cine París, Churubusco Country Club y las oficinas de Chrysler en Ciudad de México y el hotel Pierre Marqués en Acapulco.⁷⁷ Los muebles e interiores reconociblemente modernos y distintivamente mexicanos de Porset complementaron perfectamente los modelos estéticos establecidos por artistas, arquitectos, instituciones culturales del estado descritos por el historiador cultural Eric Zolov como “cosmopolita-folclórico”.⁷⁸

⁷⁵ Porset (1949b), p. 173.

⁷⁶ Pérez-Méndez, Aptilon (2007), pp. 14-15; Curtis (1997), pp. 115-117; Hernández (2007), p. 236.

⁷⁷ Mallet (2006), pp. 63-65, y (2007), p. 362.

⁷⁸ Zolov (2001), pp. 234-235.

A pesar de este éxito, Porset no encontró el apoyo que buscaba ni del Estado mexicano ni de la industria privada para producir muebles mexicanos asequibles en masa. En el catálogo de *El arte en la vida diaria*, Porset se quejó de la respuesta negativa que recibió de los industriales cuya participación había intentado y en su mayoría no logró asegurarse para la exposición. Escribió sobre su encuentro con un manufacturero extranjero de plásticos “que consideró que se le hacía perder su tiempo al intentar presentarle nuestro proyecto”. Porset recordó también una conversación con un representante mexicano de un fabricante extranjero de muebles y utensilios de metal que “hablando en pocho, negó que los afanes culturales del país que los enriquece pudiesen tener alguna conexión con sus tareas”.⁷⁹ Estas denuncias eran igual a los de los practicantes del realismo socialista de que el formalismo en el arte y la arquitectura servían al imperialismo capitalista.

En 1949, Porset había trabajado con el Estado mexicano en un proyecto que se aproximaba a su visión para el diseño industrial mexicano. Este proyecto era el ambicioso proyecto de vivienda colectiva llamada el Centro Urbano Presidente Alemán (CUPA) para empleados, iniciativa de la Dirección General de Pensiones Civiles. Diseñado por Mario Pani, el CUPA contaba con 1 080 apartamentos distribuidos en un grupo de seis edificios —el más alto de los cuales era de 13 pisos en forma de zigzag en el centro del complejo— junto con instalaciones recreativas y comerciales. Pani se inspiró en los diseños de Le Corbusier para viviendas públicas tales como la Ville Radieuse en Marsella, Francia, y la CUPA se convirtió en el modelo de una serie de viviendas de alta densidad llamados multifamiliares en Ciudad de México durante los años cincuenta y sesenta.⁸⁰ El CUPA, que incluyó el diseño integrado de apartamentos, mobiliario e instalaciones públicas, también se hizo eco de los proyectos de vivienda social Neues Frankfurt en Alemania dirigidos por el arquitecto Ernst May a mediados de los años veinte.⁸¹ El gobierno contrató a Porset para diseñar muebles de bajo coste para los espacios interiores de los apartamentos del CUPA que se ofrecerían a la venta a los nuevos

⁷⁹ Porset (1952a), p. 15.

⁸⁰ De Anda Alanís (2008), pp. 242-246; Fraser (2000), pp. 56-61; Hernández (2007), p. 267.

⁸¹ De Anda Alanís (2008), p. 261; Castillo (2010), pp. 9-10; Mullin (1977), pp. 4-13.

residentes del complejo. Para gran decepción de Porset, sin embargo, a la gran mayoría de los residentes de CUPA no les alcanzaba o simplemente no querían comprar los juegos de muebles diseñados por Porset. Estos residentes efectivamente subvirtieron los mejores esfuerzos de Porset para promover una nueva cultura de vivienda, trayendo consigo muebles antiguos y voluminosos que no se ajustaban a las ideas de Porset sobre orden, buen gusto y función. Aproximadamente un año después de la inauguración del CUPA y a pesar del éxito general del complejo en atraer a nuevos residentes, solo 108 de los apartamentos del complejo habían sido amueblados.⁸²

Por un lado, Porset culpó al gobierno por no incentivar el uso de sus muebles hechos a medida. Sin embargo, también expresó su decepción por la resistencia de los propios residentes al buen diseño. De acuerdo con Porset, la culpa de esta falta de sensibilidad tenía que ver con el fracaso del Estado en promover tanto la producción como la aceptación de muebles bien diseñados y de bajo costo. Debido a este fracaso, mexicanos de bajos recursos económicos tenían que “amueblar su vivienda con lo que encuentren más frecuentemente en el mercado: muebles industriales de calidad constructiva ínfima y de gusto peor, si cabe, aunque de costo desproporcionadamente alto”.⁸³ Porset no diseñó muebles para el próximo multifamiliar de Pani. El Centro Urbano Presidente Juárez abrió en colonia Roma en 1952 y para los interiores, la firma de Pani simplemente produjo dibujos de posibles interiores amueblados con sillas y sofás del catálogo de la compañía de muebles Knoll con sede en Nueva York y otros que reflejaban los muebles producidos por fabricantes mexicanos inspirados en diseños nórdicos e italianos.⁸⁴ La obra de Porset encontró mucho más aceptación en el fraccionamiento de los Jardines del Pedregal al sur de Ciudad de México. Supervisado por Luis Barragán en colaboración con el arquitecto y artista Max Cetto, los caminos, casas y zonas verdes de los Jardines habían sido tallados en los campos de lava al sur de la capital a finales de los años cuarenta. Los promotores del fraccionamiento aprovecharon el imaginario revolucionario nacionalista para convertir la aparente desventaja del paisaje volcánico estéril y rocoso en

⁸² Porset (1950), p. 118.

⁸³ Porset (1953b), p. 40.

⁸⁴ De Anda Alanís (2008), p. 291.

un atractivo. El fraccionamiento fue simbólicamente presentado como una encarnación visceral de la conexión entre las raíces primordiales de México simbolizado por la lava del volcán Xitle y su presente moderno demostrado por la arquitectura moderna de las casas.⁸⁵

Hubo una correlación natural entre la estética del diseño de Porset y el concepto de los Jardines del Pedregal. Según Barragán, era Pellicer cuyo curso de Historia del Arte Porset había enseñado en 1937 quien le había sugerido explorar la zona en 1940.⁸⁶ Diego Rivera también escribió un documento titulado “Prerrequisitos para la Organización del Pedregal” que fue publicado en el periódico *Novedades* en octubre de 1949 para guiar el desarrollo del Pedregal.⁸⁷ Cuando desarrollaba su propia visión para el fraccionamiento, Barragán consultó con el pionero de la estética posrevolucionaria y el autoproclamado volcanólogo Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl. Por su parte, Porset diseñó muebles e interiores para casas en los Jardines del Pedregal como la Casa Prieto (1949), la Casa Bernardo Quintana (1956) y la Casa Yáñez (1958).⁸⁸ Una obra maestra de la arquitectura doméstica moderna mexicana, los Jardines del Pedregal ejemplifican la creciente mercantilización de la producción cultural del verano cosmopolita para servir como significativo de una orientación política progresista y una sofisticación cultural. Además de diseñar interiores para casas en el fraccionamiento, Porset era presentadora invitada en varios episodios del programa de televisión *El Pedregal... Su Casa... Y Usted*. Este programa fue transmitido entre 1953 y 1954 y por lo general era presentado por el arquitecto y editor de *Espacios* Guillermo Rossell de la Lama. En el programa se mostraba y explicaba la obra de destacados arquitectos internacionales y mexicanos modernos, además de entrevistas con artistas e íconos de la cultura mexicana como Rivera y el Dr. Atl.⁸⁹ En vez de intentar llevar el arte a la vida diaria de todos, los promotores de los Jardines del Pedregal intentaban así fomentar una educa-

⁸⁵ Pérez-Méndez, Apton (2007), pp.12-13.

⁸⁶ Eggener (2001), p. 19; Pérez-Méndez, Apton (2007), p.13; Treib (2001), p. 125.

⁸⁷ “Barragán’s plans in particular echoed Rivera’s call for protection of the landscape and the creation of an ‘aesthetic council’ that would oversee all architectural design, although this latter element was ultimately abandoned”. Eggener (2001), pp. 136-138.

⁸⁸ Pérez-Méndez, Apton (2007), pp. 67-72, 165-167 y 203-205.

⁸⁹ Pérez-Méndez, Apton (2007), pp.14-15.

ción estética nacionalista como estrategia de mercadotecnia. Para promover la venta de parcelas, Barragán ofreció al abogado prominente Eduardo Prieto López incentivos económicos para que trasladase a su familia al Pedregal y así atraer más residentes relativamente ricos, exitosos y respetables.⁹⁰ Para la construcción de la Casa Prieto López, Barragán consultó con los artistas Jesús Reyes y Mathías Goeritz el diseño y los esquemas de color para los interiores. A diferencia de Porset quien no logró convencer a los residentes del CUPA, Barragán sí convenció a Prieto López para desechar sus muebles antiguos y amueblar la casa con nuevas piezas inspiradas en los diseños mexicanos tradicionales diseñados por Barragán y Porset.⁹¹

Como manifestación de la cultura y la sociedad mexicanas a mediados de siglo, los Jardines del Pedregal simbolizaron la creciente desconexión entre el nacionalismo revolucionario como un discurso político y cultural basado en la justicia social y la autonomía nacional y las realidades del desarrollo social, económico y político de México.⁹² Para 1956, las casas del Pedregal –la mayoría con alberca– se vendían por entre 400 000 y 1 000 000 pesos cuando apenas 1,5 por ciento de los mexicanos ganaban más de 3 000 pesos al mes y un 87 por ciento ganaba menos de 1 000 pesos.⁹³ En relación con los edificios funcionalistas públicos erigidos entre los años treinta y los cincuenta para satisfacer la necesidad creciente de vivienda, educación y salud, los Jardines del Pedregal representaban lo que el arquitecto Alejandro Hernández describe como “otra visión de la modernidad arquitectónica, refinada y desnudada de su deseo por la redención social”.⁹⁴ Porset era consciente de lo que representaba su trabajo para aquellos que eran relativamente ricos y cultivados. Caracterizó a la cultura de consumo mexicana en los años cincuenta como una en la cual “el buen diseño, que es artesano en su mayoría, lo emplean y disfrutan los dos extremos de la escala económica: el más poderoso, que es minoritario, y el campesino indígena que [...] puede servirse de él exiguamente porque sus recursos son tan escasos que apenas si puede tener

⁹⁰ Eggener (2001), pp. 47-48.

⁹¹ Pérez-Méndez, Apton (2007), pp. 67-69.

⁹² Sheppard (2016), p. 2.

⁹³ Eggener (2001), p. 58.

⁹⁴ Hernández (2007), p. 273.

muebles, loza, o telas”. Lo que Porset llamó “los grandes grupos de obreros y profesionistas” aceptaban diseño industrial de baja calidad “porque se les ha prostituido el gusto con la propaganda mediocre de la prensa y el radio y cine comercializados”.⁹⁵ Una indicación clara de cómo y quién consumía los diseños de Porset está contenida en una publicación que promocionaba el lujoso hotel Pierre Marqués (1957) de Acapulco, que destacó los muebles de Porset como “muebles tema de conversación”.⁹⁶

Aunque alcanzaba el apogeo de su éxito profesional en los años cincuenta, la correspondencia privada de Porset revelaba una creciente alienación en su trabajo. Ya en 1950, Porset escribió a su amigo el intelectual cubano José Antonio Portuondo sobre sus artículos y diseños, afirmando que “el resultado de lo que hago (hasta agotarme) lo sabe el corrector de pruebas cuando escribo y algún que otro snob cuando diseño”.⁹⁷ En abril de 1956, Porset escribió a Seghers en Berlín Este y describió haber pasado una larga temporada de escaso trabajo y malestar general después de volver del mundo comunista el año anterior. Para Porset, este malestar se debía a un deseo “de hacer cualquier otra cosa que me sacara del contacto diario que tengo que tener con gentes a quienes no estimo y para quienes me parece que es una pena el dar lo mejor que yo puedo hacer”.⁹⁸ Porset cerró su taller en México para volver a su Cuba natal atraída por la causa de la Revolución Cubana en 1961 y para trabajar en proyectos en el país que sirvieran de nuevo faro a la izquierda latinoamericana.⁹⁹ Sin embargo, los conflictos surgidos durante la supervisión de una escuela cubana de diseño que ella estaba creando la condujeron de vuelta a México hacia 1964. Tras su regreso, Porset no recuperó su perfil anterior como diseñadora y promotora del diseño industrial mexicano. Dos años más tarde, Porset escribió a su amiga Martha Dodd, quien todavía estaba en Cuba, lamentando que “estoy trabajando con poco interés.

⁹⁵ Porset (1952b), p. 94.

⁹⁶ “Quality and Convenience in Design”, en *Welcome Magazine Hotel Pierre Marqués* (enero de 1957), p. 7.

⁹⁷ Carta de Clara Porset a José Antonio Portuondo (2 de enero de 1950), Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, Fondo José Antonio Portuondo.

⁹⁸ Carta de Clara Porset a Anna Seghers (2 de abril de 1956), Archivo Clara Porset, Biblioteca Clara Porset CIDI, UNAM.

⁹⁹ Salinas Flores (2012), p. 163.

He tratado de entrar en la industria, como diseñadora industrial, pero no lo he conseguido”.¹⁰⁰ Una vez más trabajando para clientes individuales, para Porset poco había cambiado desde *El arte en la vida diaria* doce años atrás. Según Porset, “los industriales todavía están en la etapa en la que se adhieren al plagio en el diseño, considerando que es más rentable que tener diseños originales para que ahorre los honorarios del diseñador”.¹⁰¹

CONCLUSIÓN

La vida y obra de Clara Porset nos ofrece un ejemplo especialmente claro de cómo el exilio político y las redes políticas transnacionales que se formaron durante el periodo de entreguerras contribuyeron a la creación de nuevas formas de práctica artística. Las experiencias de Porset en Nueva York y en Ciudad de México le permitieron introducirse en las redes políticas transnacionales que transformaron el curso de su vida. En México, participó activamente en grupos artísticos de izquierda y en organizaciones prosoviéticas que hicieron diplomacia cultural en México en nombre de la Unión Soviética y la República Popular China. Su participación en estos grupos influyó mucho en cómo Porset entendía el diseño. Porset aceptaba una visión de la auténtica estética mexicana que surgió principalmente del ambiente cosmopolita y altamente politizado de la capital mexicana en las décadas posrevolucionarias. En México, Porset también evolucionó, y de ser una entusiasta defensora del “racionalismo artístico” funcionalista se convirtió en un feroz crítico del funcionalismo puro como formalismo. Sus advertencias sobre la importación de nociones externas de la belleza estética como una forma de imperialismo económico y cultural durante los años cincuenta estaban en gran sintonía con las advertencias semejantes de artistas pro-soviéticos latinoamericanos que conoció en México, como Neruda y Siqueiros.

¹⁰⁰ Carta de Clara Porset a Martha Dodd (27 de mayo de 1966), Martha Dodd Papers, 1898-1990, Library of Congress, Correspondence, c. 1928-1990, caja 8.

¹⁰¹ Carta de Clara Porset a Martha Dodd (27 de mayo de 1966), Martha Dodd Papers, 1898-1990, Library of Congress, Correspondence, c. 1928-1990, caja 8.

La adopción de un enfoque semibiográfico para estudiar la vida y obra de Clara Porset espero haya proporcionado una nueva visión del impacto de la circulación de individuos e ideas a través del hemisferio occidental y su convergencia en ciudades *hub* como Ciudad de México desde el periodo de entreguerras hasta principios de la Guerra Fría. La frustración de Porset debido a su incapacidad para combinar su trabajo de diseñadora y su ideología socialista en México nos desvela también los límites de la influencia de los exiliados y los radicales frente a las fuerzas nacionales e internacionales económicas y políticas. En este contexto, los diseños de Porset, que combinaban el nacionalismo revolucionario y el realismo socialista, llegaron a representar una visión mercantilizada de progresismo y de erudición cultural que expresaba más que contribuía a disminuir las divisiones culturales y de clase en México.

ARCHIVOS

Archivo Clara Porset (UNAM, Ciudad de México).
 Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (La Habana).
 Biblioteca Nacional de México (Ciudad de México).
 Instituto de Literatura y Lingüística (La Habana).
 The Kislak Center (Philadelphia).
 Library of Congress (Washington, D.C.).
 The New York Public Library (Nueva York).
 Swarthmore Peace Archives (Swarthmore).
 United States National Archives (College Park, MD).

TEXTOS POR CLARA PORSET

PORSET, Clara (1930): “Muebles antiguos en cuadros modernos”, en *Social* (agosto), pp. 80-81.
 — (1931a): “El concepto actual de la decoración interior”, en *Social* (junio), pp. 38-39.
 — (1931b): “Oficinas comerciales artísticas”, en *Social* (abril), pp. 37, 92.
 — (1931c): “Resumen de las exposiciones de arte moderno en 1930”, en *Social* (febrero), pp. 80-81.

- (1932): “Baños”, en *Social* (febrero), pp. 65-66.
- (1949a): “Arte e industria”, en *Arquitectura*, n.º 29, pp. 224-227.
- (1949b): “¿Qué es el diseño?”, en *Arquitectura*, n.º 28, pp. 168-174.
- (1950): “El Centro Urbano ‘Presidente Alemán’ y el espacio interior para vivir”, en *Arquitectura*, n.º 32, pp. 117-120.
- PORSET, Clara y Esther McCoy (1951): “Chairs by Clara Porset”, en *Arts and Architecture*, vol. 68, n.º 7, pp. 34-35.
- (1952a): “El arte en la vida diaria”, en *El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 26-113.
- (1952b): “El arte en la vida diaria”, en *Espacios*, n.º 10, pp. 88-95.
- (1952c): “El diseño en México”, en *El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 13-17.
- (1953a): “Diseño viviente”, en *Espacios*, n.º 15, pp. 71-78.
- (1953b): “Diseño viviente. Hacia una expresión propia en el mueble”, en *Espacios*, n.º 15, pp. 37-42.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO SIQUEIROS, David (1975): *Art and Revolution*. London: Lawrence and Wishart.
- AUGIER, Ángel (2000): *Rafael Alberti en Cuba*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- BERMÚDEZ, Jorge R. (2005): *Clara Porset: diseño y cultura*. La Habana: Letras Cubanas.
- CANEL, Eva (1916): *Lo que vi en Cuba*. La Habana: La Universal.
- CARR, Barry (1992): *Marxism and Communism in Twentieth-Century Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- (2012): “‘Across Seas and Borders’: Charting the Webs of Radical Internationalism in the Circum-Caribbean”, en Luis Roniger, James N. Green y Pablo Yankelevich (eds.), *Exile and the Politics of Exclusion in the Americas*. Portland: Sussex Academic Press, pp. 217-240.
 - (2014): “Pioneering Transnational Solidarity in the Americas: The Movement in Support of Augusto C. Sandino, 1927-1934”, en *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 20, n.º 2, pp. 141-152.
- CASTILLO, Greg (2010): *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- COOKE, Catherine (1993): "Socialist Realist Architecture: Theory and Practice", en Matthew Cullerne Bown y Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*. Manchester: Manchester University Press, pp. 86-105.
- CORONEL RIVERA, Juan Rafael (2012): "Xavier Guerrero. De piedra completa", en María Monserrat Sánchez Soler y Juan Rafael Coronel Rivera (eds.), *Xavier Guerrero (1896-1974): de piedra completa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 17-71.
- CURTIS, William J. R. (1997): "The General and the Local: Enrique del Moral's Own House, Calle Francisco Ramírez 5, Mexico City, 1948", en Edward R. Burian (ed.), *Modernity and the Architecture of Mexico*. Austin: University of Texas Press, pp. 115-126.
- DE ANDA ALANÍS, Enrique X. (2008): *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán (1946-1952)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DELPAR, Helen (1992): *The Enormous Vogue of Things Mexican: Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- DÍAZ PÉREZ, Olivia C. (2010): "La representación del muralismo y la Revolución Mexicana en la obra de los escritores del exilio de habla alemana en México", en Olivia C. Díaz Pérez, Florian Gräfe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 111-136.
- EGGENER, Keith (2001): *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*. New York: Princeton Architectural Press.
- FERNÁNDEZ MONTES, Jorge Octavio (2014): "Voces y llamamientos de la cultura por la paz", en *Política y Cultura*, n.º 41, pp. 7-29.
- FLORES FLORES, Óscar y Ligia FERNÁNDEZ FLORES (2012): "Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión y docencia del arte virreinal. Apéndice documental", en José Luis Palacio Prieto (ed.), *90 años de cultura: Centro de Enseñanza para Extranjeros*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Enseñanza para Extranjeros, pp. 190-212.
- FRASER, Valerie (2000): *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960*. London: Verso.
- GILLY, Adolfo (2001): *El Cardenismo, una utopía mexicana*. Ciudad de México: Era.
- GOEBEL, Michael (2014): "Geopolitics, Transnational Solidarity or Diaspora Nationalism? The Global Career of M. N. Roy, 1915-1930", en *European Review of History*, vol. 21, n.º 4, pp. 485-499.

- (2015): *Anti-Imperial Metropolis: Interwar Paris and the Seeds of Third-World Nationalism*. New York: Cambridge University Press.
- GRONBECK-TEDESCO, John (2015): *Cuba, the United States, and Cultures of the Transnational Left, 1930-1975*. New York: Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ, Alejandro (2007): “La decoración indecorosa”, en Dina Comisarenco Mirkin *et al.* (eds.), *Vida y diseño: en México siglo XX*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, pp. 323-337.
- IBER, Patrick (2015): *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge: Harvard University Press.
- INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1952): *El arte en la vida diaria: exposición de objetos de buen diseño hechos en México*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- KELLER, Renata (2015): *Mexico's Cold War: Cuba, the United States, and the Legacy of the Mexican Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÓPEZ, Rick (2010): *Crafting Mexico: Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*. Durham: Duke University Press.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (ed.) (1985): *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas.
- LÓPEZ OROZCO, Leticia (2012): “Entre el pincel, la línea y la acción”, en María Monserrat Sánchez Soler y Juan Rafael Coronel Rivera (eds.), *Xavier Guerrero (1896-1974): de piedra completa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 17-71.
- MALLET, Ana Elena (2006): “Las alcances del diseño. La divulgación del trabajo de Clara Porset”, en Museo Franz Meyer, *El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno*. Ciudad de México: Museo Franz Meyer/Turner, pp. 59-86.
- (2007): “Pioneros del gusto”, en Dina Comisarenco Mirkin *et al.* (eds.), *Vida y diseño: en México siglo XX*. Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, pp. 366-380.
- MORALES, LEONOR (1992): *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- MULLIN, John R. (1977): “City Planning in Frankfurt, Germany, 1925-1932: A Study in Practical Utopianism”, en *Journal of Urban History*, vol. 4, n.º 1, pp. 4-13.
- MUSEO FRANZ MEYER (2006): *El diseño de Clara Porset. inventando un México moderno*. Ciudad de México: Museo Franz Meyer/Turner.
- NASAW, David (2009): “Historians and Biography: Introduction”, en *American Historical Review*, vol. 114, n.º 3, pp. 573-578.

- PÉREZ JR., Louis A. (1999): *On Becoming Cuban: Identity, Nationality, & Culture*. New York: Harper Collins.
- PÉREZ-MÉNDEZ, Alfonso y Alejandro APTILON (2007): *Las casas del Pedregal, 1947-1968*. Ciudad de México: Gustavo Gil.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo (2000): *Avatares del nacionalismo*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- QUIZA MORENO, Ricardo (2014): “New Knowledge for New Times: The Sociedad del Folklore Cubano during the ‘Critical Decade’ (1923-1930)”, en Steven Palmer, José Antonio Piqueras y Amparo Sánchez Cobos (eds.), *State of Ambiguity: Civic Life and Culture in Cuba’s First Republic*. Durham: Duke University Press, pp. 269-291.
- REYES PALMA, Francisco (1994): “La LEAR y su revista de frente cultural”, en *Frente a Frente, 1934-1938*. Ciudad de México: Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, pp. 25-38.
- RIVA MIR, Sebastian (2014): “Militantes radicales de la izquierda latinoamericana en México, 1920-1934. Prácticas políticas, redes y conspiraciones”, Tesis doctoral, El Colegio de México.
- ROCKWELL, Matthew D. (2013): *Transpacific Revolutionaries: The Chinese Revolution in Latin America*. New York: Routledge.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María (2011): *Relaciones artísticas entre Cuba y México (1920-1950). Momentos claves de una historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ROORDA, Eric P. (1998): *The Dictator Next Door: The Good Neighbor Policy and the Trujillo Regime in the Dominican Republic, 1930-1945*. Durham: Duke University Press.
- RUBIN, Eli (2006): “The Form of Socialism without Ornament: Consumption, Ideology, and the Fall and Rise of Modernist Design in the German Democratic Republic”, en *Journal of Design History*, vol. 19, n.º 2, pp. 155-168.
- SALINAS FLORES, Óscar (1999): “Clara Porset Dumas. Raíces del diseño”, en Miguel Ángel Castro (ed.), *De la Escuela de Verano al Centro de Enseñanza para Extranjeros. Memorias del 75 aniversario*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 109-121.
- (2001): *Clara Porset: una vida inquieta, una obra sin igual*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2012): “Xavier Guerrero”, en María Monserrat Sánchez Soler y Juan Rafael Coronel Rivera (eds.), *Xavier Guerrero (1896-1974): de piedra completa*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 145-167.

- SCHAFFER, Kirwin (2010): “Tropical Libertarians: Anarchist Movements and Networks in the Caribbean, Southern United States, and Mexico”, en Lucien Van der Walt y Stephen Hirsch (eds.), *Anarchism and Syndicalism in the Colonial and Postcolonial World, 1870-1940*. Leiden: Brill, pp. 273-320.
- SHEPPARD, Randal (2016): *A Persistent Revolution: History, Nationalism, and Politics in Mexico since 1968*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- SUÁREZ DÍAZ, Ana (2008): *Escapé de Cuba: el exilio neoyorquino de Pablo de la Torriente-Brau (marzo, 1935-agosto, 1936)*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- (2010-2011): “Cuba: Vanguardia intelectual y exilio político (1930-1936)”, en *Caliban. Revista Cubana de Pensamiento e Historia*, n.º 9, <http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=9&article_id=98> [5 de marzo de 2014].
- TENORIO TRILLO, Mauricio (1997): “The Cosmopolitan Mexican Summer, 1920-1949”, en *Latin American Research Review*, vol. 32, n.º 3, pp. 224-225.
- (2012): *I Speak of the City: Mexico City at the Turn of the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- TREIB, Marc (2001): “A Setting for Solitude: The Landscape of Luis Barragán”, en Federica Zanco (ed.), *Luis Barragán: The Quiet Revolution*. Milano: Skira, pp. 114-145.
- UNIVERSIDAD OBRERA DE MÉXICO (1939): *Catálogo de cursos*. Ciudad de México: Universidad Obrera de México.
- VARGAS SALGUERO, Ramon (1982): “Las reivindicaciones históricas en el funcionalismo socialista”, en Alexandrina Escudero (ed.), *Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900-1980*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, vol. 1, pp. 67-114.
- ZOLOV, Eric (2001): “Discovering a Land ‘Mysterious and Obvious’: The Renarrativizing of Postrevolutionary Mexico”, en Gilbert Joseph *et al.* (eds.), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*. Durham: Duke University Press, pp. 234-272.