



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ CLARITA PORSET (1895-1981) Y LA INFLUENCIA DE LA SEGUNDA MODERNIDAD EN EL DISEÑO INDUSTRIAL EN MÉXICO

Gabriel Simón Sol

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Simón Sol, G. (2013). Clarita Porset (1895-1981) y la influencia de la segunda modernidad en el Diseño Industrial en México. *Anales del IAA*, 43 (1), 37-54. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/101/89>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

CLARITA PORSET (1895-1981) Y LA INFLUENCIA DE LA SEGUNDA MODERNIDAD EN EL DISEÑO INDUSTRIAL EN MÉXICO

CLARITA PORSET (1895-1981) AND THE SECOND MODERNITY INFLUENCE ON INDUSTRIAL DESIGN IN MEXICO

Gabriel Simón Sol *

Anales del IAA #43 - año 2013 - (37-54) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 21 de septiembre de 2013 - Aceptado: 15 de enero de 2014.

■ ■ ■ El nacimiento del diseño industrial en México, como una profesión reconocida por unos y practicada por otros, coincide con el movimiento llamado "segunda modernidad" o "modernidad tardía", ubicado a partir de finales de los 40 y hasta principios de la década de los 70. Corresponde al momento inicial del funcionalismo como instrumento idóneo para enfrentar los graves problemas de las masas. Clarita Porset es una figura indiscutible dentro de los profesionales y profesores que formaron a las primeras generaciones de diseñadores industriales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Mujer de gran sensibilidad estética y conciencia social, Clara Porset fue una diseñadora prolífica con una fuerte influencia de la artesanía popular mexicana, sin dejar a un lado el pensamiento vanguardista. Resultado de esta amalgama y sincretismo cultural son sus diseños de mobiliario.

PALABRAS CLAVE: Modernidad. Nacionalismo. Artesanía. Industrialización. Arte. Cultura. Tecnología.

■ ■ ■ Industrial design birth in Mexico, as a well known profession recognized by some and practiced by others, has coincidence with the movement called "second modernity" or "late modernity". It corresponds to the initial moment of the functionalism as a suitable instrument to confront the severe problems of the mass. Clarita Porset is an unquestionable figure between the professionals and professors who educated the first industrial designers generations at the National Self Governing University of Mexico. She was a woman with a big aesthetic sensitivity and social conscience. Clara Porset was a prolific designer with a strong influence on popular Mexican crafts, without setting aside the avant-garde thoughts. As a result of this amalgam and cultural merge, we have our furniture design.

KEY WORDS: Modernity. Nationalism. Crafts. Industrialization. Art. Culture. Technology.

* Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco

Introducción

El nacimiento del diseño industrial en México, como una profesión reconocida por unos y practicada por otros, coincide con el movimiento llamado “segunda modernidad” o “modernidad tardía”, ubicado a partir de finales de los 40 y hasta principios de la década de los 70 y corresponde al momento posterior al funcionalismo como instrumento idóneo para enfrentar los graves problemas de las masas. La industrialización de algunos países latinoamericanos como Argentina, Brasil y México prometía ser el detonante de un bienestar al alcance de todos, de ahí que surjan propuestas para lograr que el diseño industrial fuese reconocido como una actividad destacada. Pero el nacionalismo posrevolucionario mexicano llevó a la exaltación de la artesanía local y a una visión sombría de las posibilidades de la tecnología industrial, estableciendo una falsa antagonía entre ambas.

Clarita Porset es una figura indiscutible dentro de los profesionales y profesores que formaron a las primeras generaciones de diseñadores industriales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Junto con Clara Porset, varios profesionales como Ernesto Gómez Gallardo, Horacio Durán, Michael Van Beuren y Klaus Grabe (los dos últimos exalumnos de la Bauhaus), hacen esfuerzos notables por lograr que el diseño industrial sea reconocido como una actividad principal de la industria nacional. Este artículo intenta proporcionar ciertos elementos introductorios que ubiquen al lector en la importancia del trabajo de Clara Porset, sobre todo, para aquellos que no conozcan en profundidad la labor de esta pionera del diseño en México. Se sustenta en una investigación sobre la bibliografía vigente, los poco conocidos artículos escritos por la propia diseñadora y la vivencia directa del autor en su relación con la que fue su maestra.

Breve semblanza

De origen cubano y nacionalizada mexicana, introdujo la disciplina Diseño Industrial en las esferas culturales más importantes de su época, a través de importantes exposiciones, proyectos y publicaciones. Realizó estudios profesionales en Nueva York y París. En 1925 estudia el bachillerato en Artes en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia. En 1928 viaja a París, donde estudia arquitectura y diseño de muebles en el taller del arquitecto Henry Rapin y toma cursos en la Escuela de Bellas Artes, en La Sorbona y en el Museo del Louvre. Dicta conferencias y escribe artículos sobre arquitectura y mobiliario. Buscando información sobre la *Bauhaus* establece comunicación con Walter Gropius, quien le recomienda conectarse con Joseph Albers en la *Black Mountain College* en Carolina del Norte; allí asiste a cursos de verano en 1934. Llegó a México hacia 1936, y comenzó a participar en diversas organizaciones políticas y artísticas. En 1952 organiza la exposición *El arte en la vida diaria. Exposición de objetos de buen diseño hechos en México*, en el Palacio de las Bellas Artes de la Ciudad de México. Mujer de gran sensibilidad estética y conciencia social, Clara Porset fue una diseñadora prolífica con una fuerte influencia de la artesanía popular mexicana, sin dejar a un lado el pensamiento vanguardista. Resultado de esta amalgama y sincretismo cultural son sus diseños de mobiliario.

La “segunda modernidad” y la obra de Clarita

Para entender el término “segunda modernidad” referimos un texto del escritor mexicano Octavio Paz:

Gente de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse (Paz, 1970, p. 13).

El modelo de desarrollo que ofrece el primer mundo es un compendio de horrores. El tema del desarrollo está intimamente ligado al de nuestra identidad: ¿quién, qué y cómo somos? ¿Podremos los latinoamericanos inventar modelos más humanos que se correspondan con lo que somos? Estas son las interrogantes que esbozaba Paz.

La segunda modernidad también planteaba preguntas como estas: ¿De qué manera el diseño puede elevar el nivel estético de los productos industriales? ¿Cómo los productos pueden tener el carácter contemporáneo y al mismo tiempo reflejar lo mexicano? ¿Cómo sería posible traducir la rica herencia de las artesanías al diseño industrial sin caer en la caricatura?

Clarita se ve involucrada en esta toma de conciencia y trabaja tanto en el terreno profesional como en el académico. El primer reconocimiento internacional por la labor de diseño lo recibe Clara Porset –junto con Xavier Guerrero– en 1940, al participar en el concurso *Organic Design for Home Furnishing* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, obteniendo uno de los cuatro premios continentales por el diseño de mobiliario rural. En 1948 participó en el *Prize Design for Modern Furniture* –su diseño aparece en el catálogo de la muestra– y en 1957 obtiene la medalla de plata en la XI *Triennale* de Milán por el mobiliario diseñado para el hotel Pierre Marqués de Acapulco.

Arte e industria

Clarita declaraba en 1949:

Por el momento que atravesamos de paso entre el artesanado y la industrialización urge ya que se movilice en torno a ellos la atención de la gente interesada, para poder crear el clima propicio a su solución [...] 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 (Porset, 1949a, p. 168).

Se refería fundamentalmente a la total incomprensión que ocasionó la aparición de la máquina como nuevo instrumento, la sobrestimación de lo hecho a mano –que llegó a ser fetichismo– y el temor fantasmagórico a la tecnología industrial. Ello hizo surgir una resignación fatalista frente a este enfoque de las cosas, que provocó la ignorancia de las verdaderas propiedades de la máquina.

Como reacción, ha reaparecido la exigencia de traer arte a los objetos de uso diario, se ha equiparado en rango artístico la producción industrial y la artesana y se han borrado las fronteras –falsamente establecidas durante un siglo entero– entre las *artes mayores* y las *artes menores* [...]. Y al destruir el pedestal insustancial en que se habían colocado las artes de expresión, y levantar, simultáneamente, el nivel de la utilidad, las dos categorías se encuentran en un terreno común y asumen igualdad (Porset, 1949b, p. 225).

El nacionalismo en las artes y el diseño

En 1936 se vivió una época maravillosa en la cultura y las artes en México. Con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública se habían cobijado los proyectos de escritores, pintores y escultores con el propósito de integrarlos al proyecto de educación indígena. De ahí surgen las grandes obras de los muralistas mexicanos. Según José Clemente Orozco, la pintura mural se encontró en 1922 con la mesa puesta. En 1931, el presidente Pascual Ortiz Rubio había apoyado la campaña nacionalista que dentro de todas las actividades culturales se proponía estimular y proteger el patrimonio cultural mexicano. Se creía en un renacimiento del arte indígena y se iniciaba la exportación de ollas, huaraches, sarapes, rebozos, etcétera.

Desde su llegada a México, Clarita emprendió diferentes viajes para conocer de cerca las comunidades artesanales, que le permitieron profundizar su juicio sobre la cultura local y las artes populares, muy distante de su formación artística en Europa y Estados Unidos.

Clarita consideraba que:

En México se produce un arte popular de los más ricos y variados del mundo. La cesta más modesta revela un pensamiento constructivo admirable; el tejido que envuelve las humildes tortillas es un ejemplo magnífico de cultura y de color [...] el pueblo mexicano se expresa con belleza hasta en los objetos más simples (Porset, 1949b, p. 226).

Se comenzó así a revivir valores mexicanos con cierto tinte vasconcelista: la historia nacional y el costumbrismo fueron importantes proveedores de argumentos para los trabajadores de la cultura que, con la protección del Estado, surgieron poco después con el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, para crear los propios estereotipos nacionales. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco.

Clarita apuntaba al respecto:

Es necesario analizar la situación presente del diseño artesano y el diseño industrial –que comienzan a coexistir– y las posibilidades de que se logre, en el futuro, una expresión en la industria de carácter nacional; destacar la importancia del buen diseño fabricado en serie, como medio de conseguir arte en la vida diaria de la familia promedio; [...] considerar la educación del diseñador industrial, que es la más novedosa de las profesiones (Porset, 1949a, p. 170).

Una de las manifestaciones más singulares de las aptitudes críticas de los pintores de la época fue la constitución de un Sindicato de Pintores y Escultores, cuyas ideas quedaron condensadas en un "manifiesto". Este manifiesto sirvió de bandera a las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas contemporáneas, discutidas ampliamente por David A. Siqueiros, Diego Rivera, José C. Orozco y Xavier Guerrero. Los miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) estaban agrupados en varias secciones de acuerdo a las actividades realizadas: pintores, músicos, dramaturgos, educadores, científicos, cineastas y arquitectos; en la primera estaba Xavier Guerrero y a la última se adscribió la propia Clarita. El órgano de difusión de la liga fue la revista *Frente a Frente* y en torno a ella se aglutinaron principalmente los miembros afiliados al Partido Comunista o personas con una decidida postura antifascista y antiimperialista, como en el caso de Clarita. A un año de su gobierno, Lázaro Cárdenas estableció una alianza con la LEAR.

En ese entonces, los creadores mexicanos se planteaban problemas como estos: ¿qué resulta más saludable, el nacionalismo o la universalidad esbozada por el modernismo?

Clarita Porset: la educadora revolucionaria

Compañera del pintor Xavier Guerrero, Clarita conocía a los principales intelectuales y artistas de izquierda de la época posrevolucionaria. Por otro lado, ella había estudiado en *Black Mountain College* por recomendación de Walter Gropius, escuela que dirigía el legendario Josef Albers y mantenía vivos los principios del diseño moderno de la *Bauhaus*, en especial el *Vorkurs*, encaminado a inculcar en los estudiantes la capacidad de composición y la sensibilidad hacia el diseño a través de un método orientado a "salvarlos de la imitación y el manierismo" (Salinas, 2007, p. 18).

Así, su pensamiento se nutría con dos corrientes aparentemente disgregadas.

A través de Clarita, sus alumnos conocimos que la vanguardia soviética había sentado un precedente en el diseño contemporáneo a la par de la *Bauhaus*. La escuela del *Vkhutemas* era una de sus charlas favoritas. La experiencia de la vanguardia soviética así lo había dejado claro: cualquier esfuerzo por encontrar una nueva estética libre del adorno burgués se topaba con la añeja mentalidad producto de siglos de dominación. El arte debía ser utilizado desechando las ideas arcaicas del arte aplicado, que no es otra cosa que el arte decorativo, ornamental. Desde luego, ellos reconocían que la socialización del arte era una promesa a muy largo plazo, pues no podía ser posible mientras no cambiara radicalmente la estructura de la sociedad. Según Boris Arvatov, había que experimentar tres grandes revoluciones: la técnica, la artística y la social (Arvatov, 1973, p. 76). Se pensaba que el arte debería ser, en esencia, un arma de lucha, con en el dominio de la técnica, para resolver los conflictos sociales.

Para los clásicos del pensamiento revolucionario del siglo XIX, la revolución sería la consecuencia del desarrollo: el proletariado urbano pondría fin al desequilibrio entre el progreso técnico y económico (el modo de producción industrial) el nulo o escaso progreso social (el modo de propiedad capitalista); para los caudillos revolucionarios de las naciones atrasadas o marginales del siglo XX, la Revolución se convirtió en una vía hacia el desarrollo (Paz, 1970, p. 12).

Sin embargo, este pensamiento era compartido solo por la intelectualidad revolucionaria, la gran masa seguía pensando en escalar los niveles del gusto burgués de la época anterior a la Revolución. En la época de Stalin algunas estaciones del Metro de Moscú se construyeron con el lujo de un palacete zarista: el arte burgués al alcance del proletariado.

En México sucedía algo parecido. Alguna vez Clarita nos leyó un fragmento de unos textos de José Clemente Orozco:

Las salas de las casas burguesas están llenándose de muebles y objetos proletarios como sillas de tule, ollas de barro y candeleros de hojalata; mientras que un obrero, en cuanto tiene suficiente dinero para amueblar su casa, se compra un *pullman* forrado con gruesos terciopelos, un *breakfast* o desayunador o un juego de esos muebles rarísimos contruidos con tubo de fierro niquelado, gruesos cristales y espejos biselados (Orozco, 1984, p. 69).

Esta última referencia es una clara alusión al estilo internacional promulgado por la *Bauhaus* con los diseños de Marcel Breuer y Mies van der Rohe, en los que se perfilan ya ciertas contradicciones entre el llamado “diseño moderno” y las aspiraciones nacionalistas de los trabajadores del arte.

Clarita lo explicaba así:

[...] fuera de una población rural e indígena, el disfrute cabal de los valores estéticos del arte popular queda restringido a una minoría cultivada. Al gran público urbano, impreparado aún para gozar esta estética visual, le pasa inadvertido. Todavía no se ha divulgado suficiente la sustancia del arte popular, su mérito y mucho menos su empleo (Porset, 1949b, p. 226).

La cercanía de Clarita a lo “mexicano” no radicaba simplemente en su simpatía por la corriente reivindicadora y generalizadora del nacionalismo, sino más bien a su proximidad a ciertos credos políticos de izquierda mezclados con la libertad de las actividades artísticas y creativas del momento. No obstante, en los primeros años de la década de los 30 el lenguaje socialista era un tanto ambiguo, fue ya en el cardenismo y con la guerra en puerta que se fueron haciendo más claras y precisas sus posiciones ideológicas contra el fascismo.

El nacionalismo en nuestro país, como en muchos otros, fue una búsqueda de procesos de identidad para encontrar y establecer lo mexicano. El período posrevolucionario se caracterizó por ese intento de autoconocimiento que estaba influido con claridad por las corrientes autoafirmativas y nacionalistas emergentes.

Se entendía como una toma de posición que aspiraba a la mexicanidad químicamente pura, más próxima, en algunos casos, a las apariencias que a las esencias, a la demagogia que a la descripción sensible de la realidad. Se trataba de un México y un mexicano ideales, protagonistas de esquemas rígidos, y por supuesto, inalterables. Por otro lado, la universalidad del modernismo se consideraba patrimonio de los descastados, arma de la que se valía el enemigo externo para socavar nuestra independencia cultural y política, nuestro peculiar modo de vida.

Clarita, sin embargo, tenía una gran preocupación por no caer en los estereotipos nacionalistas (palabra que le desagradaba profundamente), sin dejar de representar el espíritu del

rico arte popular mexicano. Las preguntas más comunes eran: ¿cómo los diseñadores podemos ser contemporáneos y al mismo tiempo mexicanos? ¿Cómo sería posible traducir la rica herencia de las artesanías al diseño industrial sin caer en la caricatura del “Mexican curious”¹? Las preguntas no eran nada ociosas, ya que desde mediados de siglo se empezaba a pregonar la muerte del arte popular y el nacimiento de un arte vanguardista más internacional que local.

Algunos intelectuales lo veían de esta manera:

La nueva arquitectura mexicana se pensó como una mezcla de modernidad y el pasado prehispánico. Nuestro acceso pleno a la modernidad no podía realizarse hasta que el mito de nuestra identidad se resolviera de algún modo. Así manteníamos nuestra *mexicanidad* sin miedo a perdernos en el mundo –¿extranjero?– moderno (Salinas, 2007, p. 106).

Clarita lo ilustraba poniendo dos ejemplos: el diseño escandinavo, en particular el diseño finlandés, y el diseño japonés. Al primero se refería con harta frecuencia para hacernos saber que el trabajo de diseñadores como Tappio Wirkala era lo suficientemente finlandés y al mismo tiempo gozaba de un reconocimiento como diseño contemporáneo internacional (Fig. 1).

Algo parecido estaba aconteciendo con la producción de diseñadores japoneses como Sori Yanagi, que intentaba apoyarse en la rica herencia del Japón y que podría traducirse en una evidente modernidad. Ella misma nos hacía ver que la arquitectura de Luis Barragán era tan contemporánea como los anteriores ejemplos (Fig. 2).

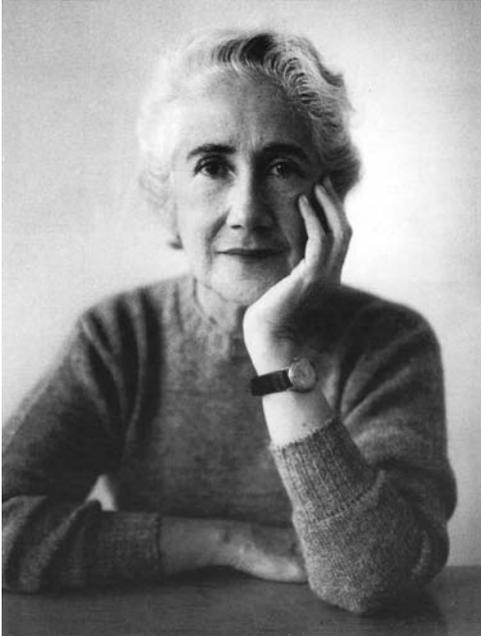
La industria nacional y el arte popular

La industria mexicana, no obstante, estaba en pañales. La labor de los diseñadores industriales se veía obstaculizada pues los empresarios recurrían al plagio fácil de modelos extranjeros creyéndolo más económico. La mayor parte de las veces, se le hacían “ligeras correcciones” para adecuarlos a la capacidad instalada y los materiales nacionales existentes, que deformaban el diseño original, tanto en funciones como en apariencia. Clarita lo expresó de este modo:

La incipiente industria mexicana se ha preocupado hasta ahora excepcionalmente del buen diseño [...] no ha hecho otra cosa que producir objetos que resultan repulsivos por su falta de respeto a la función y el material de la forma. Todavía es corriente el objeto inútil y vulgarmente ornamentado. Así por el momento nos mantenemos todavía en la pasiva resignación a lo feo industrial (Porset, 1949a, p. 174).

Clarita pensaba que el arte popular mexicano, que “tan sabiamente ha sabido integrar lo bello a lo útil”, debería propiciar una reflexión que sirviera ante las nuevas condicionantes de la tecnología industrial. Ella comentaba:

Todo lo que es complejidad innecesaria no hace más que confundir, oscureciendo el significado preciso –y precioso– de la forma. Por ello es que la simplicidad resulta ser la virtud principal de nuestro diseño, y que podemos considerarla como sustancia del tipo especial de la belleza de hoy [...] la forma debe aparecer desprovista de todo



Clara Porset Dumas (1895-1981). (Salinas, Oscar. *Una vida inquieta, una obra sin igual*, UNAM, México, 2001, p. 50).



Figura 1: Silla en madera laminada, Tapio Wirkkala, 1957. Fuente: Aav, Marianne *et al.* (2002). *Tapio Wirkkala, eye, hand and thought*. Helsinki: Museum of Art and Design, p. 253.



Figura 2: Banco Butterfly, Sori Yanagi, 1956. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 327.

lo que no sea esencial, magnífica en su pura desnudez, por eso es que en el diseño actual ninguna solución es buena mientras quede otra que sea más simple y más directa (Porset, 1949a, p. 174).

Siguiendo la premisa de Adolf Loos –“cuanto más se cultiva un pueblo más desaparece el ornamento”– Clarita pensaba que el espíritu contemporáneo se caracterizaba por estar en una posición de percibir y apreciar la belleza austera desprovista de las sensaciones del ornamento gratuito.

Clara Porset supo encontrar un grupo de entusiastas fabricantes que coincidían con su postura:

[...] ellas son industrias clarividentes, las que saben del ascenso social y cultural del pueblo mexicano, que ha de hacer cada vez más calificadas sus demandas. Las que saben, en una palabra, que es un negocio el llevar a la industria el arte (Porset, 1952).

Clarita predicó con el ejemplo, realizando mobiliario de madera y metal para una de esas empresas: las Industrias Ruiz Galindo (IRGSA). Esta empresa mexicana productora de muebles de oficina, que fue la más importante de la época, ofreció a la diseñadora el primer contrato por regalías en México.

La integración del diseño

El concepto moderno de diseño se completa a partir de la Modernidad como una actividad integral desarrollada desde diferentes ámbitos: lo urbano, lo arquitectónico, lo objetual y la comunicación gráfica. Así, se habla de un diseño como una familia formada por el compromiso de la creación de un ambiente artificial humano e integral con una actitud mental abierta ante la vida y el medio.

De esta manera, el diseño es una disciplina de la configuración y construcción del entorno humano con problemáticas propias que van “desde una cuchara hasta la ciudad”, como atinadamente lo describió Ernesto Nathan Rogers (1965) en la *Nueva Carta de Atenas* en 1952. El objeto de diseño puede ser una ciudad o un pueblo, un edificio o una vivienda, un vehículo o una herramienta, cualquier otro objeto, un libro, un anuncio o un escenario.

Después de la guerra, el momento en México no podía ser más propicio para la fusión, ya que se estaban realizando importantes proyectos arquitectónicos de vivienda popular, desarrollos turísticos, instalaciones empresariales, etc., que necesitaban de elementos prefabricados y nuevos equipos estandarizados que se integraran a ellos. A principios de los 50 comienza a existir una preocupación por el problema de los espacios habitables. La aglomeración asfixiante de objetos de todo tipo para los cuales no fue pensada hace que la vivienda de la población urbana anule la presencia de sus habitantes, y llegue a ser, cuando mucho, primariamente humana.

La llamada “segunda modernidad” en México se caracteriza por una gran producción gubernamental en los sectores habitacional, hospitalario, escolar y deportivo, un desarrollo de la infraestructura turística y una reactivación del comercio con una nueva imagen urbana y arquitectónica que necesitaba de un equipamiento acorde con este desarrollo.

El diseño industrial cobra especial importancia en la producción de muebles, objetos y artefactos que complementan las edificaciones. La comunicación gráfica, como imagen institucional o empresarial, se requiere más clara y expedita. Sin embargo, el fabricante de estos objetos y mensajes ignora por completo el nuevo contexto urbanístico y arquitectónico que se está desarrollando. El ambiente artificial creado por el hombre comienza así a ser reformulado críticamente en una nueva “cultura del habitar”.

Al proyectar las consecuencias de esta acción interactuante con el medio, la arquitectura adquiría nuevas y trascendentales dimensiones: dejó de ser un ejercicio formalista y aislado y se convirtió en un “arte vivo”, relacionado con la vida de los hombres. Se da especial importancia al espacio interior en su doble faceta formal y social de modo integral. El flujo de la información se genera en el interior y no únicamente del exterior. El mueble y los equipos adecuados son correlativos en la interpretación de la arquitectura y el diseño industrial, de igual manera que el urbanismo lo es a la arquitectura.

El diseño del mobiliario habitacional

Clarita expresó su participación como diseñadora de los interiores de 108 departamentos del Centro Urbano “Presidente Alemán”:

Al diseñar los muebles mantuve siempre el propósito de que pudieran manufacturarse a un costo muy bajo, y busqué hacerlos resistentes, cómodos y agradables a la vista, tanto como fuese compatible con la intención de darles un costo reducido de fabricación. He querido llevar a ello la misma escala pequeña de los espacios en que iban a ser colocados para conseguir la unidad orgánica del conjunto, y darles, así mismo, la mayor ligereza posible para hacerlos flexibles de acomodamiento y uso (Porset, 1950, p. 119).

Ella proyectó una serie de unidades modulares para guardar cosas –ropa, vajilla, libros– pues sabía, por la limitación del espacio, que los *closets* resultan insuficientes para el número de habitantes de estos departamentos. Por su modulación se prestan a una variedad de combinaciones. Además, diseñó mesas de comer cuyas cubiertas plegables son fácilmente expandibles; mesas auxiliares de doble altura; bancos convertibles en mesas bajas para reunirse en grupo; sofás cama, de acción diurna y nocturna; sillas y sillones con diferentes alturas e inclinaciones de asiento y respaldo según las funciones de comer, conversar, leer o descansar. Todos estos muebles estaban ubicados dentro del espacio ordenados lógicamente. Lo manifestó con estas palabras: “He colocado los muebles de acuerdo con la función del área que ocupan, buscando utilizar el espacio al máximo y permitir libertad de circulación” (Porset, 1950, p. 120).

El mobiliario diseñado por Clarita fue parte integral de los espacios de arquitectos renombrados de aquella época, como Mario Pani, Enrique Yáñez, Luis Barragán, Juan Sordo Madaleno y Max Cetto, pues compartían un lenguaje plástico común: la pasión por el arte popular.

El butaque

Por un lado, Clarita se sentía atraída por la herencia de los muebles populares mexicanos, y por otro, trataba de aplicar los principios del diseño industrial de la segunda modernidad de la posguerra. Clarita predicó con el ejemplo: logró diseñar una serie de butaques de distintos tamaños, en los que experimentó compaginar las líneas tradicionales del mueble popular con la sencillez del estilo internacional y el principio “menos es más”. Tal vez, por un principio económico, el mueble popular mexicano prescinde de ciertos efectos superfluos del mobiliario llamado “culto” y esa es una particularidad que sorprendía constantemente a Clarita.

El butaque es una adaptación de la silla de caderas del mobiliario español y la silla Savonarola de origen italiano, los que a su vez tienen ciertas influencias de algunas piezas del mobiliario hindú y chino. Algunos autores creen que el butaque tiene reminiscencias de la silla femenina de montar de origen mudéjar, llamada “jamuga” o “de tijera” (Castelló, 1985, p. 111). El butaque es un asiento muy popular en México en regiones cálidas como Veracruz, el istmo de Tehuantepec, Guerrero, Campeche y Yucatán, y en otras más templadas como Jalisco.

La idea parte de una estructura de madera (cedro, aguacatillo, caobilla y segrillo) con costados formados por dos piezas unidas en forma de “X” (recuerdan el origen de la silla plegable de tijera) en la cual se coloca una superficie en tensión a manera de asiento-respaldo continuo que puede ser de cuero o de un tejido de fibras naturales (tule, palma, mimbre o bejuco) aunque en los butaques de Tehuantepec se usan tiras transversales de madera para formar el respaldo-asiento. Los de Veracruz desde principios de siglo pasado se elaboran con bejuco tejido en “ojo de perdiz” que los hacen más frescos (Fig. 3). Los butaques de Yucatán llevan forro de vaqueta o piel de venado y a veces decoran el copete con recortes sinuosos. A los butaques de Campeche se acostumbraba enriquecerlos con marquetería en los bordes y sobre el copete (Fig. 4). En las haciendas de Jalisco se usaron prolíficamente los butaques estilo sureño, pero mucho más sencillos y con gruesos brazos que recuerdan el mobiliario español.

En especial, destacan los butaques que Barragán utilizó de modo recurrente en sus obras desde 1940, de tal suerte que mucha gente cree que son diseño del propio arquitecto (Buendía, 1996, p. 229). El butaque denominado “Miguelito” fue diseñado por Clarita y utilizado por primera vez en la primera casa de Barragán ubicada en la calle General Francisco Ramírez de la Ciudad de México (Figs. 5a y 5b).

La tradicional vaqueta de cuero presenta ciertas ventajas de resistencia y aislamiento. Pero aunque el cuero tiene cierta flexibilidad, al cabo del tiempo pierde esa flexibilidad y se deforma. Clarita experimentó con diferentes materiales elásticos, algunos tejidos naturales como la palma, el yute y el ixtle, ya sea tejiéndolos sobre la propia estructura o en forma de cintas entrelazadas (Figs. 6 y 7).

El trabajo de Clarita consistió, por un lado, en refinar las líneas del butaque sin perder el concepto de su estética original, por otro, en mejorar las características ergonómicas del confort propio de un asiento y resolver la estructura, los materiales y procesos que plantea el soportar el peso del cuerpo y transmitir esas cargas al piso.

La morfología del butaque hace que asiento y respaldo compartan una sola curva continua. Pero la morfología de la espalda, las nalgas y muslos son diferentes entre sí, de tal manera que una curva regular como la del butaque tradicional no es compatible con el soporte requerido por el cuerpo. Se necesita una curvatura para la región lumbar y otra para la parte de los omóplatos. Una para las nalgas y otra para los muslos. Al cabo de un tiempo de estar



Figura 3: Butaque de Veracruz con bejuco tejido. Fuente: Castillo de Yturbide (1969). *El Mueble Popular*. *Revista Artes de México*, 18, año XVI, p. 80.



Figura 4: Butaque de Campeche taraceado. Fuente: De Ovando, Carlos (1969). *La Taracea Mexicana*. *Revista Artes de México*, 18, año XVI, p. 73.

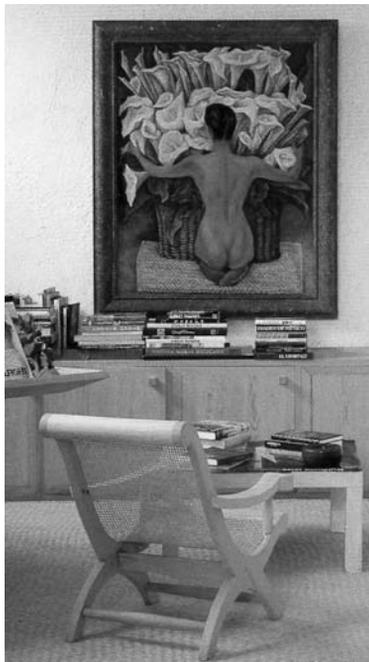


Figura 5a: Estudio de la casa Gálvez de Luis Barragán. En primer plano el sillón "Miguelito", al fondo el famoso cuadro de Diego Rivera "Nieves". Fuente: Buendía Júlbez, José María *et al.* (1996). *Luis Barragán*. México: Reverte Ediciones, p. 162.



Figura 5b: Sillón Miguelito, ca. 1955-1956, madera de sabino, tejido de bejuco, diseñado por Clarita Porset. (Salinas, Oscar. *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*, Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, México, 2006, p. 129)



Figuras 6 y 7: Clarita experimentó con diferentes materiales elásticos, algunos tejidos naturales como la palma, el yute y el itxle para el asiento y respaldo. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*. México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, pp. 91 y 124.



Figura 8: Serie de butaques de distintos tamaños. Clara Porset. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida*. México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, p. 83.

sentados en un butaque mal diseñado sentimos ligeras molestias en las corvas, las nalgas y la espalda. Clarita ensayó con diferentes perfiles de los butaques, cóncavas en unas partes y convexas en otras, según la peculiar anatomía del hombre, sin perder la continuidad característica del mueble (Fig. 8).

Por otra parte, la presión que ejerce el peso del cuerpo sobre el asiento hace que sean necesarios materiales resistentes y con cierta flexibilidad para amoldarse al propio cuerpo, y al mismo tiempo estos materiales tienen que ser lo suficientemente frescos para no permitir el sobrecalentamiento del cuerpo.

El butaque no fue la única experiencia. Clarita desarrolló un singular sillón tomando como modelo una pieza prehispánica Totonaca del siglo V o VI de nuestra era. Recreándose en ella diseñó un sillón para el arquitecto Enrique Yáñez.

Influencias y coincidencias con el mobiliario europeo

Existen muebles semejantes en la Europa del siglo XIX. Karl Friederich Schinkel diseñó en 1829 para Federico Guillermo III un sillón con brazos tapizado en cuero con una estructura de madera de caoba para el castillo de Monbijou. Es impresionante el parecido formal con la silla de caderas que procede de un dibujo del lienzo de Tlaxcala.

Ya en el siglo XX, el danés Hans Wegner diseñó en 1949 el sillón plegable modelo PP-512 con un tejido de bejuco trenzado en asiento y respaldo (Fig. 9). Jørgen Høj (en colaboración con Poul Kjærholm) diseñó un sillón en forma de tijera en 1952 basado en una silla nativa africana –algunos autores como Wills (1985, p. 21) dicen que procede de Grecia–.

Otros diseñadores, como el italiano Franco Albini, trataron de tensar una lona, a la manera de las velas de los barcos, practicando ojillos en las orillas del textil y, a través de una cuerda, la unía a la estructura. Tal es el caso de la mecedora modelo PS16 diseñada en 1956 (Fig. 10).

Tal vez la influencia más fuerte se dio con los muebles orgánicos de los diseñadores escandinavos Alvar Aalto y Bruno Mathsson, que ya a mediados de los 30 tejieron bandas de lona para el soporte del asiento y del respaldo en los modelos N° 46 y N° 406 y los sillones Pernilla y Eva, respectivamente. Jens Risom diseñó un sillón de perfil curvado a manera de bumerán que recuerda un diseño similar de Clarita con cintas entretejidas en asiento y respaldo (Fig. 11).

Fuera de la influencia de los muebles mexicanos, Clarita también incursionó con el mobiliario hecho de estructura de alambón y fibras naturales (muy de moda en esa época), tratando de aprovechar la elasticidad del hierro y la comodidad de la fibra. Curiosamente, Bruno Munari (1968, p. 116) registra una silla muy parecida en el inventario de sillas de uno de sus primeros libros. ¿Simple coincidencia? ¿Acaso Munari conoció la silla que Clarita presentó en el *Design for Modern Furniture* del Museo de Arte Moderno de Nueva York –que apareció en el catálogo de 1948– y la reprodujo en su libro? (Fig. 12).

Tenemos también otras curiosas coincidencias entre el mobiliario de estructura de alambón con asiento y respaldo tapizados que Clarita diseñó y algunos muebles de la época, en particular el sillón Electra, que diseñaron los italianos Ludovico Barviano di Belgiojoso y Enrico Peresutti en 1953.



Figura 9: Sillón plegable modelo PP-512 con un tejido de bejuco trenzado en asiento y respaldo. Hans Wegner. 1949. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 272.

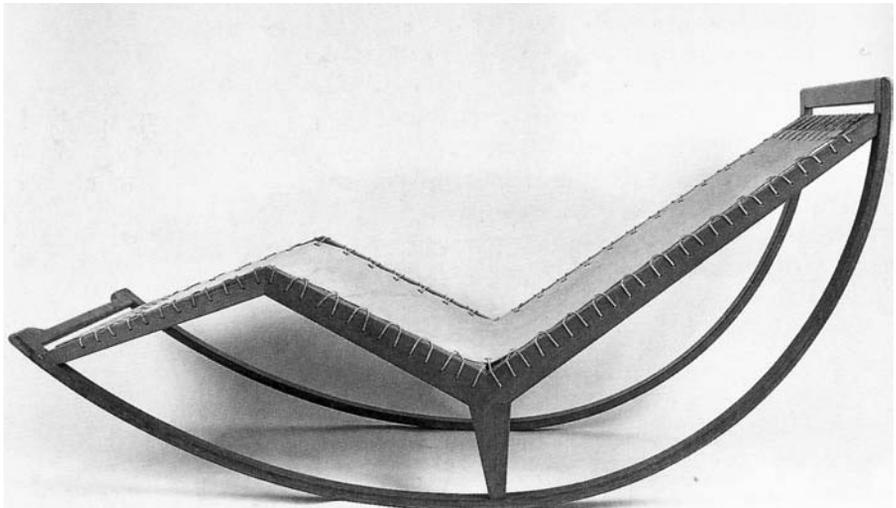


Figura 10: Mecedora modelo PS16 diseñada en 1956 por Franco Albini. Fuente: Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln: Taschen, p. 356.



Figura 11: Silla diseñada por Clarita Porset. Fuente: Salinas, Oscar (2006). *Inventando un México moderno. El diseño de Clara Porset. La obra de una vida.* México: Museo Franz Meyer/Difusión Cultural UNAM, p. 94.

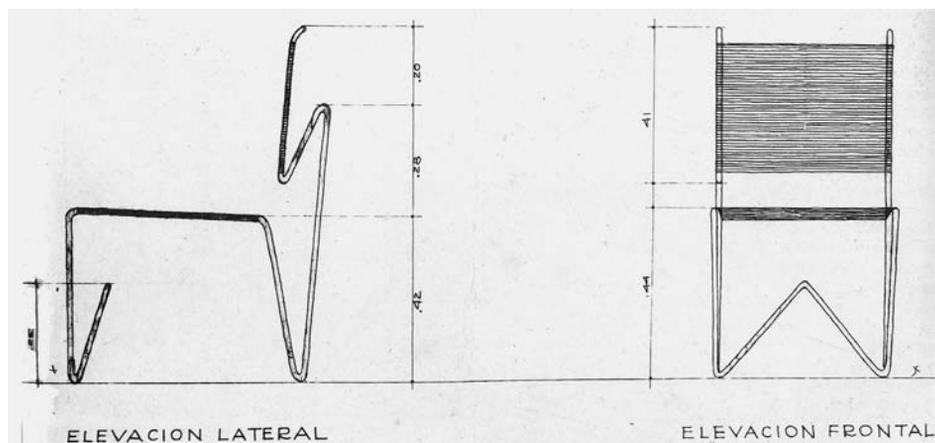


Figura 12: Bruno Munari. Munari, Bruno (1968), *El Arte como oficio*. Barcelona: Labor. Registra en un esquema de una silla muy parecida a la de Clarita Porset (Foto de Oscar Salinas).

Conclusiones

Como hemos visto, la confluencia de diversos factores de la segunda modernidad definió las características propias del diseño industrial en su accidentado inicio en Latinoamérica, pero fueron personajes como Clarita Porset los decisivos para este nacimiento.

La obra de Clarita se enmarca dentro del propio contexto que le tocó vivir: ser contemporáneo con su época sin renunciar a las influencias más notables de nuestro pasado. Es por eso que a través de su obra podemos constatar los matices e influencias que dominaban al mundo de aquel entonces. Una época rica en pasiones y búsquedas, que fueron el terreno fértil para el diseño contemporáneo en México.

Como decía Octavio Paz refiriéndose a lo mexicano “no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología” (Paz, 1970, p. 10). Pero México es un fragmento de una historia del diseño más vasta. El carácter del diseño mexicano no cumple una función distinta a la de los otros pueblos y sociedades. La mexicanidad no es sino otro ejemplar, una variación más, de esa cambiante idéntica criatura plural producto del mestizaje. El tema de la identidad del diseño mexicano es un afluyente que desemboca en la reflexión sobre la suerte del diseño en América Latina. Esta reflexión deberá ser una recuperación de nuestra verdadera historia, desde los intentos primigenios hasta los últimos logros, construida por nosotros mismos, desde adentro. El diseñador debe tener una noción sólida del papel del diseño en la sociedad en que vive y pretende trabajar, como también de las formas en que ese papel se ha desarrollado y cambiado a lo largo de los últimos cien años. Así podrá comprender cómo se ha transformado el diseño en una actividad de orden cultural y no solo de orden utilitario o comercial.

Aunque llegamos tarde al banquete de la Modernidad, cuando los últimos comensales salían hartos del festín y nos decían que ya no intentáramos llegar a la utopía, hubo voces que nos indicaron que el camino del diseño en Latinoamérica tendría que ser otro ¿Seremos al fin capaces de pensar por nuestra cuenta? ¿Podemos construir un modelo de desarrollo que sea nuestra versión de la Modernidad?

NOTAS

1 Mexican curious es una expresión popular que puede traducirse del inglés como “curiosidades mexicanas” y se aplica a aquella artesanía producida con el fin de ser comercializada como souvenir turístico. Comporta un tipo de representación estereotipada de la mexicanidad y de la cultura indígena originaria y por extensión designa también de manera un poco despectiva a aspectos culturales folklóricos y asociados a una construcción kitsch de lo mexicano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arvatov, B. (1973). *Arte y producción*. Madrid, España: Alberto Corazón Editor.
- Buendía Júlbez, J. M. et al. (1996). *Luis Barragán*. México DF, México: Reverte Ediciones.
- Castelló Iturbide, T. (1985). Mueble Popular. En *El mueble mexicano. Historia, evolución e influencias*. México DF, México: Fomento Cultural Banamex A. C.
- Orozco, J. C. (1984). *Autobiografía*. México DF, México: Ediciones Era.
- Paz, O. (1970). *Posdata*. México DF, México: Siglo XXI.

- Porset, C. (julio, 1949a). ¿Qué es el diseño? *Revista Arquitectura*, 28.
- -----(octubre, 1949b). Expresión y utilidad de los objetos de uso diario. *Revista Arquitectura*, 29, 225.
- -----(octubre, 1950). El Centro Urbano "Presidente Alemán" y el espacio interior para vivir. *Revista Arquitectura*, 32, 119.
- -----(1952). Catálogo oficial de "El Arte en la vida diaria. Exposición de objetos de Buen Diseño hechos en México". México DF, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Rogers, E. N. (1965). *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Salinas Flores, O. et al. (2007). *El diseño de Clara Porset: inventando un México moderno*. México DF, México: Museo Franz Mayer.
- Wills, G., Baroni, D. y Chiarelli, B. (1985). *El mueble: historia, diseño, tipos y estilos*. Barcelona, España: Grijalbo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aav, M. et al. (2002). *Tapio Wirkkala, eye, hand and thought*. Helsinki, Finlandia: Museum of Art and Design.
- Bermúdez, J. R. (2005). *Clara Porset, Diseño y cultura*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Carballo, E. (2011). Los años cincuenta íntimos. *Revista de la Universidad de México*, 91, 28, septiembre.
- De Ovando, C. (1969). La Taracea Mexicana. *Revista Artes de México*, 18, año XVI.
- Fiell, Charlotte & Peter (1997). *1000 chairs*. Köln, Alemania: Taschen.
- Munari, B. (1968). *El Arte como oficio*. Barcelona, España: Labor.
- Salinas Flores, O. (2001). *Clara Porset, una vida inquieta, una obra singular*. México DF, México: UNAM.

Gabriel Simón Sol

Diseñador Industrial mexicano egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México, con Maestría en Teoría del Diseño en la misma universidad. Miembro fundador del Colegio de Diseñadores Industriales y Gráficos de México A. C. (CODIGRAM). Profesor universitario en la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Iberoamericana y Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. En esta última es Profesor Investigador Titular "C", Tiempo Completo en el Departamento de Teoría y Análisis.

Impartió cursos a nivel licenciatura y posgrado en su especialidad en diversas instituciones de Latinoamérica: La Habana, Cuba; Concepción y Santiago de Chile; San Juan y Mendoza en Argentina; y en universidades nacionales en San Luis Potosí, Colima y Ciudad Juárez.

Ha escrito 18 artículos publicados en diversas revistas y periódicos. Participó en la edición de siete libros colectivos y tres individuales. Ha presentado diversos trabajos y conferencias en eventos especializados.

Fue invitado como jurado de diversos concursos de diseño del mueble, como Dimueble en Guadalajara y el Sal o Design en Bento Gonçalves en Brasil. Mercedor de distintos premios, entre los que destacan los premios Nacionales a la Exportación de 1974 y 1996 por su trabajo en las empresas Dix Furniture y Segusino respectivamente.

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco
Calzada Del Hueso 1100
Colonia Villa Quietud. Coyoacán
México DF. México
CP 04960

simoonsol@hotmail.com