

Llamar al diseño por su nombre

Lucila Fernández Uriarte

Profesora. Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI).

Los países dependientes se precipitarían en un torbellino sin fondo, si se dedicasen a copiar el estilo de vida y el surtido de productos de los países desarrollados sin buscar otra alternativa.

Guy Bonsiepe

El diseño industrial parece constituir, hoy día, una actividad que ha perdido su trascendencia. De una práctica comprometida con la transformación del hombre y del medio ambiente, ha pasado a ser en los países desarrollados una profesión técnica, pragmática, que gana su prestigio en el aumento de las ganancias de las empresas.

¿Qué ha sucedido para que un siglo de ensayo (el XIX), y otro de pleno desarrollo (el XX) con suficiente ideario acumulado, hayan desembocado en esta crisis? Y en Cuba, ¿cuál es en la actualidad la situación del diseño? ¿Por qué después de varias décadas de esfuerzo —los primeros intentos fueron en los años 60—, el diseño no es una realidad integrada a la industria, ni se ha logrado poner en manos de la población productos de calidad?

Al comenzar a esbozarse la historia del diseño industrial, durante el siglo XIX, dos problemáticas

señalaron el vacío que él debería llenar: una, la inadecuación de los objetos a la recién inaugurada producción industrial; otra, la necesidad de hacer más coherente y humano el ambiente, desde entonces profundamente afectado por el desastroso impacto industrial capitalista. De manera esquemática, podría decirse que estas dos preocupaciones han sido, hasta hoy, constantes en la práctica del diseño. Y tal vez ambas intenciones sirvan como hilo conductor que ayude a entender las bondades y el eclipse del diseño contemporáneo.

En general, la cultura del siglo XIX estuvo signada por una gran dualidad. De un lado, las tendencias adaptativas al nuevo mundo industrial —la filosofía positiva, los inventos y tecnologías, las ciencias naturales, etc.— y, del otro, las tendencias críticas con intenciones transformadoras (incluido el marxismo), que se extendieron desde el romanticismo; las tesis de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX; las revoluciones sociales de la década de los años 20, hasta el pensamiento crítico de la filosofía alemana de la primera mitad del siglo.

En el diseño ocurrió algo similar. Parte de los reformadores de las artes aplicadas —movimiento que se produjo a todo lo largo del siglo XIX— buscaron adaptar el objeto a la producción industrial y al mercado masivo. Objetos diseñados bajo este enfoque han resultado clásicos en la historia del diseño, como las célebres sillas Thonet. Por el contrario, la otra tendencia —representada por el poeta, pensador, diseñador y militante político William Morris— quiso volver a encontrar la armonía perdida entre el hombre y su ambiente, y realizó una crítica radical de la situación de la cultura bajo el capitalismo industrial, incluido el diseño.

Morris y el movimiento moderno

Al mismo tiempo no solo admito, sino que declaro y creo que es de gran importancia declarar que mientras continúe el sistema de competencia en la producción y el intercambio de los medios de vida, la degradación de las artes también continuará; y si ese sistema debe seguir eternamente, entonces el arte está condenado a muerte, y sin duda, morirá; dicho de otro modo, la civilización perecerá.

William Morris

Para Morris, el diseño era responsable ante la sociedad y el medio ambiente, y en él habría fuerzas para hacer al hombre mejor. Por este alcance de su pensamiento, su obra merece un análisis más detenido. Su estilo de pensamiento, calificado por él mismo como constructivo, le facilitó comprender las relaciones entre las diferentes esferas de la sociedad, lo cual le permitió una visión no asimilada, capaz de descubrir los hilos originales del malestar de la cultura contemporánea, que luego se ocultó tras la llamada cultura de masas. Por esta manera suya de pensar, en su obra se manifiesta una constante tensión entre arte y vida. Esta dicotomía había sido pensada con nitidez por la estética clásica alemana, en especial por Schiller, pero en Morris se convirtió en anhelo de superación y fusión real.

Anticipándose a las vanguardias artísticas del siglo XX, se cuestionó el concepto de arte al uso entonces, y lo redefinió en un sentido estético más general y funcionalmente integrado a la sociedad y a la vida. Arte era, para Morris, el trabajo creador, el placer de la vida, y bajo la palabra *arte* (como diseño) debería haber, según él, todo el aspecto del entorno físico del hombre:

En primer lugar, debo pedirles que extiendan la palabra «arte» más allá de las actividades que son obras de arte conscientes, para abarcar en ella no solo la pintura, la escultura y la arquitectura, sino las formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o —aún más— incluso a la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de nuestras carreteras

de todo tipo; en una palabra, que incluyan el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida.¹

Por haber sido el primer teórico del campo de la arquitectura y el diseño en apreciar esa tensión entre cultura y vida, Morris ha sido considerado, en la historia del diseño, como el ideólogo precursor del Movimiento moderno.

Y otra vez la palabra arte me lleva a plantear mi última exigencia, y es que el medio material que nos rodea sea agradable, generoso y bello; sé que es una exigencia amplia, pero les diré que si no puede ser satisfecha, si toda comunidad civilizada no puede proporcionar ese ambiente a todos sus miembros, prefiero que el mundo no continúe; la existencia del hombre habrá sido pura miseria.²

Racionalistas y constructivistas

En los inicios del siglo XX, durante la década de los 20, el diseño vivió su momento de definición en la naciente URSS y en la Alemania de la Bauhaus. Legado de estos orígenes ha sido un ideario en el que prima la intención transformadora, sin olvidar los rigores adaptativos.

Tanto para los constructivistas soviéticos como para los racionalistas alemanes, los objetos debían ser racionales en todos sus aspectos: uso, tecnología y producción. Estaba implícito que estos objetos, y el ambiente compartido por ellos —el interior, la arquitectura, la ciudad—, deberían ser capaces de mejorar la calidad humana.

En forma deliberada [el diseño] se concentró primariamente alrededor de aquello que ha llegado a constituir en la actualidad una labor de imperativa urgencia —impedir la esclavización de la humanidad por parte de la máquina, salvando de la anarquía mecánica el hogar y los artículos producidos en masa, y devolviéndoles finalidad, sentido y vida.³

Los conceptos de diseño ambiental y de estética de la vida cotidiana contenidos en el ideario de racionalistas y constructivistas, de amplia repercusión posterior, explican claramente esa intención transformadora. Significaron la expansión de los valores proyectuales de la arquitectura como espacio utilitario y estético en otras escalas, en un *hacia afuera*, arreglando el caos de la ciudad industrial, y en un *hacia adentro*, al dotar de rigor funcional y belleza el espacio y los objetos de la cotidianidad. Inmenso esfuerzo, tal vez el último momento ilustrado del siglo, en el que el entorno físico del hombre fue sometido a la crítica de la razón, para luego ser rehecho según los dictados del espíritu.

De estos inicios debe el diseño su prestigio como actividad con un valor espiritual y una importancia histórica. Puede decirse que nació como parte de la cultura moderna: «Nuestro principio rector sostuvo que el diseño no es asunto intelectual ni material, sino

sencillamente una parte integral de la sustancia de la vida, necesaria para todos en el seno de una sociedad civilizada».⁴

A pesar de estos comienzos, el decursar del siglo contempló el éxito de la línea adaptativa. Tal vez el diseño no pudo escapar a la proyección general de la sociedad industrial, que ha tendido a eliminar opciones críticas y a incluirlo todo en su pragmática. Para algunos, el Movimiento moderno en el diseño fracasó no ya en los años 80, cuando el posmodernismo se burló de él, sino mucho antes, al inicio de los 30, cuando los nazis, en Alemania, clausuraron la Bauhaus y en la URSS Stalin eliminó el movimiento constructivista. La historia posterior del diseño, no exenta de logros parciales, fue la de su pérdida de sustentación teórica e ideológica y la de su cada vez mayor aspiración a integrarse acriticamente a los dictámenes de la industria y del mercado:

En la época de los pioneros del *industrial design* no solo se proyecta y se sostiene una doctrina utópica, sino que también se actúa utópicamente, anticipando en la práctica una situación transformada y una nueva imagen social —al contrario de lo que sucede en la actualidad. Sin embargo, el fundado radicalismo de este pensamiento y esta praxis no pudieron imponerse en la realidad, ni ser efectivos bajo el signo de la razón figurativo-social y, en el mejor de los casos, han pasado a ser un alibi histórico de la praxis integrada del diseño.⁵

En la Alemania de la segunda posguerra, solamente vuelve a aparecer el espíritu crítico transformador en la famosa escuela de diseño de la localidad de Ulm, conocida como la Escuela de Ulm, continuadora de la línea racional y utópica de los años 20.

Pero en aquellos momentos del siglo, ya se había hecho tan hegemónico el apellido «industrial» del diseño, y las fuerzas de la economía industrial capitalista eran ya tan totalitarias, que los teóricos neo-racionalistas de Ulm, atrapados entre adaptación o crítica, solo se permiten apostar por la sobrevivencia del diseño integrado a la nueva sociedad opulenta, vaticinando así un difícil futuro, por la contradictoria unión de racionalidad y derroche que eso significaba.

La escuela de Ulm ha sido considerada por importantes críticos contemporáneos —por ejemplo, Dorfles—, como el único intento de la segunda mitad del siglo xx por encontrar un nuevo enfoque didáctico, dar respuesta a los problemas de comunicación masiva y buscar la coherencia del ambiente del neocapitalismo. La inauguración oficial de la Hochschule für Gestaltung (HfG) fue en 1955, después de un difícil período de gestación en la Alemania de la posguerra. Trece años más tarde fue clausurada por los propios docentes y estudiantes; no por razones financieras —como dijeron las autoridades—, sino por comprender que la asfixia

política les imposibilitaba llevar a cabo los objetivos iniciales de la escuela.

En verdad, lo que le tocó hacer al Movimiento posmoderno en la década de los 80 fue constatar el agotamiento y el cansancio de un diseño que había congelado su verdadera esencia y se había agotado en la reiteración de formas, funciones y técnicas.

La dimensión cubana

Las promesas sociales del diseño, a saber, la posibilidad de satisfacer las necesidades estéticas y culturales de los consumidores, no se cumplen: más aún, ellas se revelan en último análisis, como un instrumento encubridor de la praxis de la producción, que tiene por objeto el mantenimiento de las relaciones establecidas.

Gert Selle

En Cuba, el diseño —en el sentido en que hemos venido hablando— apareció primeramente de manera puntual en ejemplos aislados en los años 60 del siglo xx, y en instituciones docentes y profesionales, en los 70, para alcanzar su mayor desarrollo una década más tarde. Podría decirse que surgió al calor de las diversas modalidades de modernización que la Revolución aportó al país. Este inicio en Cuba, y también en otros países de América Latina, fue visto con muy buenos ojos por sobresalientes teóricos del Movimiento moderno que, al ver claudicar en Europa los ideales éticos y sociales del diseño, cifraron entonces sus esperanzas en otras latitudes. Según Guy Bonsiepe,

Su valor no es solamente para la periferia, si el diseño industrial consigue realizar los propósitos de este modelo proyectual que en algún punto tiene un valor general, esta profesión vieja tan solo de dos generaciones, pero ya en fase de senilidad, pudiera tal vez rehabilitarse sometándose al único criterio verdaderamente importante: el de incidir en lo social.⁶

El del diseño no es el único caso en que los intelectuales europeos quisieron ver en otras zonas del mundo el renacer de praxis ya exangües en el viejo continente. Nuestro aún balbuceante esfuerzo por instaurar esta práctica en el país, se cargó de una expectativa universal trascendente: devolverle al diseño su sentido social.

También teorías tercermundistas (de los años 60 y los 70) influyeron en el marco teórico que dio origen al diseño fuera de Europa. Los numerosos modelos en la periferia contenían un nuevo encargo para el diseño, esta vez de ganancia: el de contribuir a superar la dependencia y salir del subdesarrollo. Esta nueva misión para el diseño, no prevista ni siquiera por Morris, uno de los mayores defensores de su contenido social, es descrita también por Bonsiepe: «Descolonizar en todas

sus manifestaciones, económica, tecnológica, cultural, esa deberá ser la meta de la actividad proyectual en la periferia».⁷

Esta labor descolonizadora debería empezar por el propio diseño que, al insertarse en los países subdesarrollados, no debía ser un factor más de dependencia. Habría que repensar sus formas de enseñanza, sus intenciones y su práctica. Esta última no podría limitarse al embellecimiento de los productos, una práctica que en los países desarrollados solo sirve para defender el *status quo* e incidir en las desigualdades sociales:

Afirmar que los países dependientes se encontrarían en una posición ventajosa respecto a los países hoy industrializados, demuestra una dosis de ingenuo optimismo o de hipocresía. Realmente se pueden evitar errores en que han incurrido otros, pero para ello se requiere constatar que los países dependientes tengan la posibilidad real de poner en acción prácticamente, dentro de su proceso de industrialización, las experiencias acumuladas por los demás.

La distribución de los beneficios en los países dependientes es uno de los argumentos más determinantes. La mayoría de la población suele vivir al límite o por debajo de los límites existenciales. El diseñador industrial podría dedicarse a la proyección de productos que satisficieran las necesidades de esa masa marginada, teniendo presente, sin embargo, que no se puede curar una miseria de estas dimensiones solo con instrumentos tecnológicos. Es indispensable contar, al propio tiempo, con instrumentos políticos. El alcance de las medidas meramente técnicas se halla, como consecuencia limitado hasta tal punto que aquellas no son otra cosa que paliativos.⁸

Igualmente, el diseño debía apoyar la industrialización; pero sin repetir los errores ambientales ya cometidos en los países desarrollados y, por último, propiciar y adaptarse a los estilos tecnológicos propios. Estas tesis tuvieron una extensa repercusión en la práctica del diseño industrial en América Latina, y en Cuba. Si se revisan las premisas teóricas que sirvieron de fundamento a la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), creada en 1980, o las teorías sobre el papel del diseño en el país, desarrolladas por Iván Espín, promotor y fundador de las instituciones de diseño en Cuba, se puede constatar que «el problema que realmente tiene Cuba, y es un problema crucial, es el de salir del subdesarrollo, y sin diseño industrial no se puede salir del subdesarrollo».⁹

En nuestro caso, a esas expectativas se sumó la convicción de que el diseño también sería un instrumento decisivo en la creación del nuevo marco de vida que demandaba la construcción del socialismo. Se podría resumir, entonces, que el origen del diseño en Cuba estuvo gestado por un triple ideal: recuperar su sentido social, constituir un factor decisivo en la superación del subdesarrollo y contribuir significativamente a la construcción del socialismo. De

ahí los recursos que el Estado invirtió en la creación de las nuevas instituciones, y el entusiasmo de muchos de los profesionales que se dedicaron a impulsar esta tarea sin escatimar tiempo, ni esfuerzos.

Habría que subrayar que la inserción del diseño en nuestro país, no se debió a un antojo esteticista ni a una neocolonizada intención de emular con «el Primer mundo»; fue la consecuencia de una elaborada reflexión, comprometida con los beneficios que de su desarrollo podrían obtenerse para la sociedad en general.

A nadie ha de asombrar que los solidarios con nuestro tiempo —y con nuestra Revolución— entendamos que el diseño no debe ser un lujo, sino parte del derecho de todos a la calidad de la vida tal y como también lo son la cultura, el arte, la educación, la salud [...] Y que el diseño es al socialismo, más que necesario, imprescindible, ya no hay quien lo dude, asimismo está claro que, sin socialismo, el diseño jamás alcanzará su verdadero desarrollo ni su esencial dimensión humanista.¹⁰

Durante la década de los 80 se consolidó el ejercicio del diseño en el país. En 1980, se fundó la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), institución encargada de organizar la práctica proyectual, promover el diseño y realizar la evaluación de los productos. En 1984, se creó el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI). De 1982 a 1984 en Cuba residió la presidencia de la ALADI, «entidad que agrupa y representa a los diseñadores latinoamericanos que promueven la institucionalización del diseño industrial como una disciplina tecnológica necesaria para el desarrollo social, económico y cultural de la región».¹¹

Desde el punto de vista teórico, hay otro matiz importante respecto a las características de la práctica cubana del diseño. En el marco teórico de estas instituciones (ISDI y ONDI), se puede encontrar la influencia del núcleo más riguroso del Neoracionalismo, revitalizador, en los años 50, de las tesis del Movimiento moderno. Mientras en Europa triunfaba el posmodernismo, en Cuba, en franco defase histórico, se abría brecha una línea defensora de la racionalidad moderna. En consecuencia, la prioridad del valor de uso —«Para crear lo útil» fue el lema inicial del ISDI—; la racionalidad; el rechazo al formalismo; la relación priorizada del diseño con la ciencia, la técnica, la industria, y la orientación de la práctica proyectual hacia la solución de problemas ambientales y sociales, fueron premisas de la concepción del diseño de estas instituciones.

Las características pedagógicas del Instituto Superior de Diseño Industrial, por su resonancia posterior, merecen un aparte. El eclecticismo de sus orígenes, donde se fusionaron las más experimentales y avanzadas teorías de la enseñanza del diseño, junto a rasgos propios de la pedagogía cubana, desempeñó un importante papel como facilitador de lo universal en lo propio. La

intensidad de lo logrado ha marcado hasta nuestros días, con rasgos muy definidos de calidad, a los profesionales egresados.

Durante la década de los 80, se consolidaron otras prácticas proyectuales en diferentes escalas. Se ejecutaron planes urbanos y regionales, se continuó con la prefabricación en la arquitectura; todo, orientado a dar respuesta al desarrollo del país y a satisfacer las necesidades de la población. El diseño industrial también participó de esta intención transformadora, contribuyendo, desde su escala, al crecimiento de la infraestructura productiva y al bienestar de la población. Por citar algunos ejemplos, valdría la pena recordar lo aportado en medios de transporte (semi-remolques, camiones Taíno, *jeeps* Montuno, carrocerías, etc.), en maquinarias productivas (arados, cosechadoras, combinadas KTP), en el diseño de barcos, de muebles y uniformes escolares, y en equipamiento para hospitales, entre otros. Además se realizaron de manera experimental proyectos de interiores para la vivienda mínima masiva, y de ropa para uso cotidiano exenta de la tiranía de la moda, en diálogo con nuestro clima y cultura. «El concepto de moda solo puede ser aceptado por nosotros en el contexto de un diseño socialista, que implica la determinación de hábitos racionales de consumo en contraposición a la aceptación pasiva de la moda manejada por intereses ajenos a los nuestros».¹²

Durante esos años se trabajó con ahínco en el concepto de modo de vida. Concepto que interesaba al diseño, porque se entendía que el mundo de los objetos no es neutral ideológicamente: trasmite conductas, valores, y estructura una cotidianidad. De ahí el interés en concretar, a través del diseño, una tipología de objetos diferentes, capaces de instalar en la realidad física los nuevos significados sociales.

El socialismo tiene condiciones (y la imperiosa necesidad) excepcionalmente favorables (falta de competencia interna) para la eficacia del trabajo de promoción de productos. [...] Este aparato tiene que promover un modo de vida. Es a través de la promoción de un modo de vida que se promueven los muebles, la ropa, el calzado, etc.¹³

Estos proyectos no siempre alcanzaron su realización, ni estuvieron libres de defectos; sin embargo, valen como recuerdo de un diseño con intención transformadora, insertado en las diversas esferas sociales y productivas del país.

No obstante la fuerza desplegada en esos años, no todo fue un lecho de rosas; desde entonces, tuvo comienzo un drama, cuyo desenlace aún no se percibe: el de la integración del diseño a la industria. Poner de acuerdo estas dos caras de una misma medalla ha significado para el país la posibilidad de obtener una producción de calidad. Sin embargo, este acuerdo sigue

siendo, hasta nuestros días, una tierra de nadie. Durante los años 80 surgieron interesantes ensayos para lograr esta integración. Los Burós de Diseño, entonces creados, estaban destinados a agrupar a los profesionales en sectores de la industria y a propiciar la especialización y pertenencia necesarias, además de un conocimiento profundo de los procesos industriales y tecnológicos, sin los cuales el diseñador, en nuestras sociedades carentes de una amplia cultura industrial, se convierte en un objeto de lujo inoperante.

A pesar de los juicios críticos que la distancia permite sobre su falta de flexibilidad, su gigantismo y su intolerancia a la diversidad, quienes vivimos la experiencia del diseño en los 80 recordamos con nostalgia su carácter épico, y nos preguntamos: ¿fue el modelo de diseño en cuestión lo equivocado, o fue la industria, que no respondió? Tal vez fue poco el tiempo para el logro de mejores resultados; ya que el año de la primera graduación en Diseño, de nivel superior —1989—, coincidió con el inicio de la depresión económica y productiva del país. Esto sería, en lo adelante, un *handicap* grande para el diseño, que, como se sabe, necesita de la industria para hacerse realidad.

El diseño en el Período especial

A partir de 1990, se inició el Período especial. El país se abocó a la supervivencia; y así mismo el diseño. Las instituciones de las que dependió en el período anterior van a continuar su promoción y la formación de diseñadores, pero ahora frente a una difícil encrucijada: cómo hacerlo sobrevivir, si este aún no se había insertado en la industria, ni había obtenido un reconocimiento público, ni se había hecho sentir, con su calidad, en el entorno físico o en el consumo de la población. Varias intenciones del modelo moderno y tercermundista parecen claudicar con estos cambios. Al menos dos significativas: la intención de insertar el diseño en la industria, clave para salir del subdesarrollo, y la aspiración de crear un marco físico de calidad para la vida cotidiana.

Sin embargo, a pesar de las difíciles circunstancias de arrancada, a lo largo de la década de los 90 la práctica del diseño ganó en ejecutoria y profesionalidad. Ya suman cerca de seiscientos los graduados de nivel superior. Pero su labor se ha centrado fundamentalmente (en parte como consecuencia de la dependencia de lo que la economía privilegia) en temáticas estrechas, restringidas al mundo de la identidad de empresa, promoción de productos y diseño de interiores para hoteles, tiendas, exposiciones, etc.

La teoría anterior que dio origen al diseño en el país, ahora dejada un poco de lado, es sustituida en

popularidad por técnicas como el *marketing* y el gerenciamiento. En esta pérdida de fundamentación teórica, la triple utopía de modernidad, independencia económica y socialismo de los inicios, amenaza con convertirse en una zona opaca y agónica, de la que no se habla.

Al peligro de este pragmatismo estrecho se suma una relación acrítica con las nuevas circunstancias —economía de mercado, globalización y *keistib* que nos rodea por todos lados. Se corre el riesgo de repetir entre nosotros actitudes que han desvirtuado significativamente los contenidos del diseño en los países desarrollados.

Diseño y globalización

Por ser una realidad que signa el futuro, la globalización merece una atención más detallada en cuanto a su repercusión en el diseño. El primer problema que considerar sería cómo la globalización puede poner en crisis las intenciones iniciales del diseño en el país. La estrategia de producir con calidad competitiva y acorde con nuestro modo de vida, puede ser olvidada al calor de la posibilidad de comprar productos y bienes de consumo baratos en el mercado internacional. Si esto sucediera, ¿qué queda entonces de la importancia social y económica del diseño? ¿No se convertiría en una especie de desempleado que tendría que reformular su propia utilidad?

Un segundo problema consiste en la pérdida de identidad que la globalización puede acarrear. Cuando las sillas sean de un plástico universal, la ropa de Taiwán, el cuadro un Van Gogh impreso en China, y el hotel igual al de cualquier parte del mundo, ¿cómo seremos?, ¿cómo influirá esto en la frágil e íntima relación entre nosotros y «nuestro» medio? Y si se llegara a este dislocado solipsismo, ¿qué quedaría de las intenciones iniciales del diseño, en el sentido de crear valores de identidad?

La globalización no es solo lo que interconecta, sino también los mensajes ganados por la llamada cultura de masas, que ha merecido innumerables calificativos tales como banal, alienante, manipuladora, etc.

La globalización tiene su núcleo en el intercambio internacional de bienes de consumo relacionados con un modelo de vida. No es por tanto un fenómeno puramente económico; posee un componente sociocultural predominante. [...] En síntesis, coexisten hoy día dos dimensiones de la vida en sociedad —la cultural y la masiva—, articuladas, pero heterogéneas. El diseño puede servir a ambas, aunque el manejo de recursos más importante se localice en el mercado globalizado. Hay que

estar consciente de sus peculiaridades para actuar congruentemente y no acentuar el proceso de mutación de la primera en la segunda.¹⁴

Frente a esa posible avalancha de lo feo y lo inútil, pero «gustado por todos», al diseño cubano le cabría, tal vez, retrotraerse en el tiempo e iniciar una cruzada crítica, similar a la ya transitada por su historia, cuando se alzaron las primeras voces defendiéndolo frente a los horrores de la balbuciente producción industrial de la célebre exposición del Cristal Palace de Londres, en 1852. Para asegurar la continuidad ideológica de nuestro diseño con su legado, haría falta un segundo momento reflexivo, que recogiera no solo los logros actuales —que también demandan reconocimiento—, sino, muy en especial, que volviera a meditar sobre sus orígenes. De esta manera, se consolidarían las bases teóricas para un ejercicio del diseño enraizado no solo en lo posible y oportuno, sino también en lo deseado.

En esta segunda fundamentación también podría ser de utilidad el análisis de varias zonas teóricas del diseño contemporáneo. Por ejemplo, urge realizar un balance de la polémica entre modernidad y posmodernismo. Al respecto, habría que hacer una primera distinción de Perogrullo sobre si se analizan las tendencias o si la referencia es a los procesos históricos. Si lo primero, cabría recordar que el Movimiento moderno fue un proyecto trunco, y que cuando el posmoderno lo ataca, está blandiendo lanzas contra su caricatura. Por otro lado, no habría que temer las posibles influencias del posmodernismo, ya que la historia de nuestra cultura ha estado nutrida de apropiaciones bien asimiladas. Las condiciones posmodernas —de existir realmente y no ser solo una nueva modalidad de la modernidad— ameritarían un estudio detallado, por lo que aportan de novedades tecnológicas y sociales, y porque caracterizan un mundo en el que necesariamente el diseño tendría que insertarse.

También sería recomendable, aunque sea tarde (estas teorías tuvieron su auge en los años 70), reconsiderar las tesis de Diseño alternativo, surgidas para perpetuar los valores éticos y sociales del Movimiento moderno; pero más suaves y flexibles en sus planteamientos y más focalizadas en las condiciones económicas y culturales propias de cada práctica:

Tétesis: la utilización deliberada e intencional de los procesos de la naturaleza y la sociedad con el fin de obtener determinados resultados. La tétesis del diseño debería reflejar el momento y las condiciones que lo hicieron surgir y debe encajar de manera general en el orden socioeconómico donde va a operar.¹⁵

Surgido hace más de tres décadas, el Diseño alternativo ha sentado pauta por ser diferente al habitual del mercado, para los países desarrollados. Sin embargo, su práctica ha carecido del apoyo económico adecuado; tampoco los recintos habituales del diseño le han

prestado atención, más preocupados en hacer objetos de calidad y novedad que en resolver las verdaderas necesidades. Según Víctor Papanek,

mucho del más reciente diseño ha satisfecho solamente caprichos y deseos superfluos, mientras las verdaderas necesidades del hombre han sido a menudo dejadas de lado por el diseñador. Las necesidades económicas, psicológicas, espirituales, técnicas e intelectuales del ser humano, usualmente son más difíciles y menos rentables que los «gustos» cuidadosamente manipulados por la moda momentánea.¹⁶

En otras ocasiones, el propio Diseño alternativo ha sido culpable del rechazo, al proponer soluciones que perpetúan imágenes de pobreza inadmisibles. No obstante las anteriores limitaciones, sus tesis ofrecen un cúmulo de enseñanzas de creatividad para un diseño que, como el nuestro, tendrá que debatirse entre carestía e «invento» durante algunos años más. Inclusive el gesto del Diseño alternativo de desbloquear la aceptación de lo hegemónico como lo único razonable, puede poner al diseño cubano en vías de encontrar una conceptualización propia.

Por último, en vez de solucionar la expectativa al respecto, otorgándole al diseño cubano la etiqueta de ecológico (cualidad que todavía esta lejos de alcanzar) sería más efectivo conocer con profundidad las tesis del diseño comprometido con un mundo sostenible; en amplio y matizado desarrollo por el mundo en estos momentos y aún por estudiar entre nosotros. De esta manera, lo ecológico ingresaría en los contenidos internos de nuestro proyectar con igual fuerza de la que ha tenido hasta ahora el valor de uso. Como ha explicado Paul Burall,

la principal clave para un mundo verde es la palabra sustentabilidad. Los diseñadores tienen, por tanto, un papel crucial que desempeñar en el logro de un orden económico y social más sostenible. La complejidad e importancia del papel del diseñador se ilumina a partir de un segundo principio, el del ambiente visto en relación con la sustentabilidad. Esto significa la necesidad de un enfoque holístico de las soluciones. No vale considerar, desde el punto de vista verde, una parte del proceso si la totalidad sigue dañando innecesariamente. Los diseñadores deben poder asegurar que esto no pase, aportando soluciones a aspectos de la problemática ambiental que no acrecienten o aumenten los otros. Este concepto es esencial para los diseñadores, quienes a menudo tienen una influencia decisiva sobre cada fase de la vida de un producto.¹⁷

Volviendo a las ideas iniciales de este artículo, ¿cómo se han equilibrado a lo largo de la práctica del diseño en Cuba, las dos líneas constitutivas de su propia condición: la adaptativa y la transformadora?

Parecería que sin haber llegado a probarse la validez del modelo moderno, lleno de intenciones transformadoras, se comienza a imponer (condicionado en parte por las nuevas circunstancias económicas) otra

manera de entender y hacer el diseño, en la que prima casi exclusivamente lo adaptativo, y que, solapadamente, amenaza con constituirse en su fundamento. Se corre el riesgo de que lo circunstancial se convierta en filosofía del hacer, lo cual significaría el aniquilamiento de sus intenciones de partida.

Las anteriores reflexiones sobre el sentido del diseño, en el mundo y en Cuba, han tenido la intención de nombrar para no olvidar su esencia, no reducible al embellecimiento de los objetos, ni a hacerlos más útiles o vendibles, sino definida, desde sus orígenes y a lo largo del siglo XX, como una práctica comprometida con la transformación racional y humana del entorno físico. De perder el diseño estas intenciones, tan firmemente enraizadas en nuestro país, nos encontraríamos frente a otro quehacer, al que indudablemente habría que llamar por otro nombre.

Notas

1. William Morris, *Arte y sociedad industrial*, Arte y Literatura, La Habana, 1985, p. 43.
2. *Ibidem*, p. 150.
3. Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, Editorial Islas, Buenos Aires, 1954, p. 33.
4. *Ibidem*, p. 33.
5. Gert Selle, *Ideología y utopía del diseño*, Editorial H. Blume, Madrid, 1990, p. 128.
6. Guy Bonsiepe, *Teoría y práctica del diseño industrial*, ISDI, La Habana, 1984, p. 108.
7. *Ibidem*, p. 69.
8. *Ibidem*.
9. Iván Espín, *Diseño y socialismo*, ISDI, La Habana, 1982, p. 37.
10. María Victoria Caignet y Gonzalo Córdoba, «Palabras», *Catálogo de la exposición Diseño industrial*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1991.
11. Iván Espín, *ob. cit.*, p. 37.
12. *Ibidem*, p. 45.
13. *Ibidem*, p. 39.
14. Véase Norberto Chaves, *Globalización, identidad y estilos de vida* (mesa redonda), Sexto Encuentro de Diseño, La Habana, junio de 2000.
15. Víctor Papanek, *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change*, Batan Edition, Nueva York, p. 34. [Traducción de la autora].
16. *Ibidem*, p. 32.
17. Paul Burall, *Green Design*, Design Council, Londres, 1991, pp. 15-6. [Traducción de la autora].