

Para qué y por qué se diseña

For what and why we design

Lucila Fernández Uriarte^{1*} <https://orcid.org/0000-0003-1263-3481>

Santiago Pujol Bonani^{2**} <https://orcid.org/0000-0002-9888-1867>

¹Instituto Superior de Diseño, Universidad de La Habana, Cuba.

²Diseñador Informacional Autónomo, La Habana, Cuba.

*Autor para la correspondencia: lucila@cubarte.cult.cu

** Autor para la correspondencia: spujol@cubarte.cult.cu

RESUMEN

Pareciera que actualmente el diseño industrial es una actividad que ha perdido su trascendencia. Si bien hasta hace un tiempo fue una práctica comprometida con la transformación del hombre y del medio ambiente, en los países desarrollados ha pasado a ser una profesión técnica, pragmática, que gana prestigio en el incremento de las ganancias de las empresas. El presente ensayo tiene como objetivo reflexionar en torno a lo que ha ocurrido para que un siglo de ensayo en el campo del diseño, como lo fue el XIX, y otro como el XX de pleno desarrollo con suficiente ideario acumulado además, haya desembocado en tan incomprensible crisis actual. Igualmente, se impone analizar la situación del diseño cubano, una realidad no integrada a la industria, que no ha logrado proponer productos de calidad a la población, a pesar de varias décadas de esfuerzo. Para intentar comprender lo sucedido con el diseño en el mundo y también en nuestro país, un poco de análisis histórico se hace necesario.

Para qué y por qué se diseña

Palabras clave: diseño; desarrollo; modernidad; industria; funcionalidad.

ABSTRACT

It seems that industrial design is currently an activity that has lost its importance. Although until some time ago it was a practice committed to the transformation of man and the environment, in developed countries it has become a technical, pragmatic profession that gains prestige by increasing company profits. The purpose of this essay is to reflect on what has happened so that a century of testing in the field of design, such as the 19th century, and another such as the 20th of full development with accumulated ideology, has also led to such an incomprehensible current crisis. Likewise, it is necessary to analyze the situation of Cuban design, a reality not integrated into the industry, which has not been able to offer quality products to the population, despite several decades of effort. To try to understand what happened to design in the world and also in our country, a bit of historical analysis is necessary.

Keywords: design; development; modernity; industry; functionality.

Enviado: 20/11/2021

Aceptado: 22/12/2021

Introducción

Parecería que actualmente el diseño industrial es una actividad que ha perdido su trascendencia. Si bien hasta hace un tiempo fue una práctica comprometida con la transformación del hombre y del medio ambiente, en los países desarrollados ha pasado a ser una profesión técnica, pragmática, que gana prestigio en el incremento de las ganancias de las empresas.

Para qué y por qué se diseña

¿Qué es lo que ha sucedido, para que un siglo de ensayo (el XIX) y otro de pleno desarrollo (el XX) con suficiente ideario acumulado además, haya desembocado en tan incomprensible 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 '60) el diseño no es una realidad integrada a la industria, ni se ha logrado poner productos de calidad en manos de la población?

Para intentar comprender lo sucedido con el diseño en el mundo. y también en nuestro país, un poco de análisis histórico se hace necesario.

Desarrollo

Al comenzar a esbozarse la historia del diseño industrial durante el siglo XIX, dos problemáticas señalaron el vacío que él debía llenar: 1) la inadecuación de los objetos a la recién inaugurada producción industrial, y 2) la necesidad de hacer más coherente y humano el ambiente desde entonces profundamente afectado por el desastroso impacto industrial capitalista. Esquemáticamente, podría decirse que ambas preocupaciones han sido constantes de la práctica del diseño hasta hoy, y tal vez sirvan como hilo conductor que ayude a comprender las bondades y el eclipse del diseño contemporáneo.

Valdría la pena recordar que, 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 extendidas desde el romanticismo (incluido el marxismo), las tesis de las vanguardias artísticas de principio de siglo XX, las revoluciones sociales de la década del veinte hasta el pensamiento crítico de la filosofía alemana de la primera mitad del siglo. Sin dudas, la anterior sinopsis resulta un poco maniquea, pero interesa resaltar los grandes rasgos.

En el diseño ocurrió algo similar. Parte de los reformadores de las artes aplicadas, movimiento que se dio a todo lo largo del siglo pasado, buscaron adaptar el objeto a la producción industrial y al mercado masivo. Objetos diseñados bajo este enfoque han

Para qué y por qué se diseña

resultado clásicos de la historia del diseño como las célebre 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. Con ella se realizó una crítica radical a la situación de la cultura bajo el capitalismo industrial, incluido el diseño.

Para Morris (1985), el diseño era responsable ante la sociedad y el medio ambiente, y en él estarían las fuerzas para hacer mejor al hombre. Por este alcance ideológico 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 que 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. Dicotomía que ha sido pensada con nitidez por la estética clásica alemana, en especial por Schiller, pero que en Morris (1985) 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, redefiniéndolo en un sentido estético más general y funcionalmente integrado a la sociedad y a la vida. Para Morris (1985), arte era el trabajo creador, el placer de la vida y bajo la palabra arte (*sic* diseño) debería haber, según él, todo el aspecto del entorno físico del hombre.

Por haber sido el primer teórico del campo de la arquitectura y el diseño en ver esa tensión entre cultura y vida, Morris (1985) ha sido considerado en la historia del diseño como el ideólogo precursor del Movimiento Moderno.

En los inicios del siglo XX, durante la década del veinte, el diseño vivió su momento de definición en la entonces naciente URSS y en la Alemania de la Bauhaus. Estos orígenes legaron un ideario en el que prima la intención transformadora, sin olvidar por eso los rigores adaptativos.

Tanto para los constructivistas soviéticos como para los racionalistas alemanes, los objetos debían ser racionales en todos sus aspectos de uso, de tecnología y de producción.

Para qué y por qué se diseña

En sus intenciones 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.

Los conceptos de diseño ambiental y de estética de la vida cotidiana, presentes en el ideario de racionalistas y constructivistas y de amplia repercusión posterior, explican con claridad esa intención transformadora. Estos conceptos significaron la expansión de los valores proyectuales de la arquitectura como espacio utilitario y estético en otras escalas: hacia afuera arreglando el caos de la ciudad industrial, y hacia adentro dotando de rigor funcional y belleza el espacio y los objetos de la cotidianidad. Inmenso esfuerzo este, 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 con una importancia histórica. Puede decirse que el diseño nació como parte de la cultura moderna. Sin embargo, 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.

Sin embargo para algunos, el Movimiento Moderno en el diseño fracasó, no cuando en los '80 el Postmodernismo se burló de él, sino al inicio de los años '30, cuando los nazis en Alemania clausuraron la Bauhaus y Stalin en la URSS 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.

Sólo regresa el espíritu crítico transformador en la Alemania de la segunda posguerra, en la famosa Hochschule für Gestaltung, escuela de diseño de la localidad de Ulm (conocida como la Escuela de Ulm), que fue continuadora de la línea racional y utópica de los años '20.

Para qué y por qué se diseña

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 tan totalitarias, que los teóricos neo racionalista de Ulm, atrapados entre adaptación o crítica sólo apostaron por la sobrevivencia del diseño integrado a la nueva sociedad opulenta. De esta manera se vaticinaba un difícil futuro por la contradictoria unión de racionalidad y derroche que eso significaba.

La escuela de Ulm fue 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, responder a los problemas de comunicación masiva y buscar la coherencia del ambiente del neo-capitalismo. La inauguración oficial de la HfG fue en 1955 después de un difícil periodo de gestación en la Alemania de la postguerra, trece años más tarde fue clausurada por los propios docentes y estudiantes; pero no por razones financieras como dijeron las autoridades, sino por comprender que la asfixia política le imposibilitaba llevar a cabo los objetivos iniciales de la escuela. Así, el Movimiento Postmoderno en la década de los '80 constató el agotamiento y el cansancio de un diseño que había congelado su verdadera esencia y que se había agotado en la reiteración de formas, funciones y técnicas.

Apuntes para comprender el sentido del diseño cubano

En el sentido en que hemos venido hablando, el diseño en Cuba apareció de manera puntual en ejemplos aislados en los años '60, y como instituciones docentes y profesionales en los '70. Pero fue en los '80 cuando alcanzó su mayor desarrollo. Podría decirse que surgió al calor de las diversas modalidades de modernización que la Revolución del 59 aportó al país.

Este inicio del diseño en Cuba (y también en otros países de América Latina) fue bien visto por sobresalientes teóricos del Movimiento Moderno, quienes cifraron sus esperanzas en otras latitudes, al ver claudicar en Europa los ideales éticos y sociales del diseño. Sobre la incorporación del diseño en nuestros países, Gui Bonsiepe (1978) refirió que

Para qué y por qué se diseña

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 de tan solo dos generaciones, pero ya en fase de senilidad, pudiera tal vez rehabilitarse sometiéndose al único criterio verdaderamente importante: el de incidir en lo social.

Puede asegurarse, además, que no fue el del diseño 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.

Así, 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 '70), influyeron en el marco teórico que dio origen al diseño fuera de Europa. Los numerosos modelos de Diseño en la Periferia contenían un nuevo encargo para el diseño, esta vez de ganancia para nosotros: contribuir a superar la dependencia y salir del subdesarrollo.

Esta nueva misión para el diseño que no fue prevista ni siquiera por Morris (1985), uno de los mayores defensores de su contenido social, es así descrita también por Bonsiepe (1978):

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 industrializados sin buscar otra alternativa... Descolonizar en todas sus manifestaciones, económica, tecnológica, cultural, esa deberá ser la meta de la actividad proyectual en la periferia.

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 solamente al embellecimiento de los productos, práctica esta que en los países desarrollados sólo servía para defender el *status quo* e incidir en las desigualdades sociales. Igualmente, el diseño debía apoyar la industrialización, sin repetir los errores

Para qué y por qué se diseña

ambientales ya cometidos en los países desarrollados, y por último debería propiciar y adaptarse a los estilos tecnológicos.

Estas tesis tuvieron una extensa repercusión en la práctica del diseño industrial en América Latina y en Cuba. Esto se puede constatar al revisar las premisas teóricas que fundamentaron a la Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI), creada en 1980, o las teorías sobre el papel a jugar por el diseño en el país, desarrolladas por Iván Espín, promotor y fundador de las instituciones de diseño en Cuba, para quien: "...el problema que realmente tiene Cuba, y es un problema crucial, es el problema de salir del subdesarrollo y sin diseño industrial no se puede salir del subdesarrollo" (1989). A estas 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: 1) recuperar su sentido social, 2) ser un factor decisivo en la superación del subdesarrollo y 3) 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 profesionales dedicados a impulsar esta tarea sin escatimar tiempo ni esfuerzos.

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

Durante la década de los '80 se consolidó el ejercicio del diseño en Cuba. 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). Desde 1982 a 1984 en Cuba residió la presidencia de la ALADI.

Desde el punto de vista teórico hay otro matiz importante que añadir respecto a las características de nuestra práctica del diseño. En el marco teórico de estas instituciones

Para qué y por qué se diseña

(ISDI y ONDI), se podía encontrar la influencia del núcleo más riguroso del Neo racionalismo, revitalizador en los años '50 de las tesis del Movimiento Moderno (la ya citada Escuela de Ulm). Así, mientras en Europa triunfaba el Postmodernismo, aquí en franco desfasaje 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 del 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 didácticas de Instituto Superior de Diseño Industrial, por su resonancia posterior, merecen un aparte en este análisis. El eclecticismo de sus orígenes -donde se fusionaron las más experimentales y avanzadas teorías de la enseñanza del diseño junto a rasgos de la pedagogía cubana-, jugó un importante papel como facilitador de lo ‘universal’ en lo propio. La intensidad de lo logrado ha marcado a los profesionales egresados hasta nuestros días, con rasgos muy definidos de calidad.

Durante esta década de los '80, también se consolidaron otras prácticas proyectuales en diferentes escalas, se ejecutaron planes urbanos y regionales, se continuó con la prefabricación en la arquitectura. Todo esto orientado a responder al desarrollo del país y 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 por el diseño en medios de transporte (semi-remolques, camión “Taíno”, jeep “Montuno”, carrocerías, etc.), en maquinarias productivas (arados, cosechadoras, combinadas... por citar sólo algunas), en el diseño de barcos, en muebles y uniformes escolares y en equipamiento para hospitales, entre otros. Además, de manera experimental se realizaron proyectos de interiores para la vivienda mínima masiva y de ropa para el uso cotidiano exenta de la tiranía de la moda, en diálogo con nuestro clima y cultura.

Además, durante estos años se trabajó con ahínco en el concepto de modo de vida. Este concepto interesaba al diseño porque se entendía que el mundo de los objetos no era

Para qué y por qué se diseña

neutral ideológicamente, sino que trasmitía conductas, valores y estructuraba una cotidianidad. De ahí el interés en concretar a través del diseño una tipología de objetos diferentes, capaces de instalar los nuevos significados sociales en la realidad física.

No ha sido la intención hacer un recuento del quehacer del diseño en esa década, por lo que la anterior relación obviamente es incompleta. Tampoco se está ajeno a que estos proyectos no siempre alcanzaron su realización ni estuvieron libres de defectos, sin embargo ellos valen como recuerdo de un diseño con una intención transformadora, insertado en las diversas esferas sociales y productivas del país.

No obstante la fuerza desplegada por el diseño en estos años, tuvo comienzo un drama cuyo desencalle aún no se percibe: el de la integración del diseño con 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 de interés de todos, sigue siendo hasta nuestros días una tierra de nadie. No obstante, durante los '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 así 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 ya cierta distancia permite sobre su falta de flexibilidad, su gigantismo y su intolerancia a la diversidad, los que vivimos la experiencia del diseño en los '80 recordamos con nostalgia su carácter épico y nos preguntamos si fue el modelo de diseño equivocado, o si fue la industria la que no respondió, o si tal vez fue escaso el tiempo para el lograr mejores resultados, ya que 1989, año de los primeros graduados de diseño de nivel superior, coincidió con el inicio de la depresión económica y productiva del país. Esto sería en lo adelante un hándicap grande para el diseño, que como se sabe necesita de la industria para hacerse realidad.

A partir de 1990 inició el periodo especial. El país se abocó a la sobrevivencia, y también lo hicieron las instituciones y el diseño. Las instituciones de las que dependió el diseño en el periodo anterior, continuaron su labor promocional del diseño y la formación de diseñadores, pero ahora frente a una difícil encrucijada: cómo hacer sobrevivir el diseño,

Para qué y por qué se diseña

si éste aún no se había insertado en la industria, ni gozaba de un reconocimiento público, ni se había hecho sentir con su calidad en el entorno físico o en el consumo de la población.

Además, varias intenciones del modelo moderno y tercermundista parecían claudicar con estos cambios, en especial las más significativas: la de insertar el diseño en la industria, clave para salir del subdesarrollo, y la aspiración de crear con el diseño 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 en el país ganó en ejecutoria y profesionalidad. Ya suman cerca de seiscientos los graduados en diseño de nivel superior. Pero su labor se ha centrado (en parte consecuencia de la dependencia de lo que la economía privilegia) fundamentalmente 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 originó el 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.

En el presente, al peligro de esta pragmática estrecha se suma el de una relación acrítica con las nuevas circunstancias (economía de mercado, globalización y kitsch que nos rodea por todos lados), corriéndose el riesgo de repetir entre nosotros actitudes que han desvirtuado significativamente los contenidos del diseño en los países desarrollados.

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 a considerar sería el de cómo la globalización puede poner en crisis las intenciones iniciales del surgimiento del diseño en el país, pues la estrategia de producir con calidad competitiva y acorde a nuestro modo de vida, puede ser olvidada al calor de la posibilidad de comprar en el mercado internacional productos y bienes de consumos baratos. Si esto sucediera, ¿qué

Para qué y por qué se diseña

queda entonces de la importancia social y económica del diseño? Se convertiría este en una especie de desempleado que tendría que reformular su propia utilidad.

Un segundo problema sería el de 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 quedará de las intenciones iniciales del diseño de crear valores de identidad?

Cabría recordar que la globalización no es sólo lo que interconecta, sino también el mensaje para los que están ganados por la llamada cultura de masas, que ha merecido innumerables calificativos como banal, alienante, manipuladora, etc. Frente a esa posible avalancha de lo feo y lo inútil pero “gustado por todos”, a nuestro diseño 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 defendiendo al diseño frente a los horrores de la balbuciente producción industrial de la célebre exposición del Cristal Palace de Londres en 1852.

También, parecería que para asegurar la continuidad ideológica de nuestro diseño con su legado, haría falta un segundo momento reflexivo que recogiera no sólo 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 sólo en lo posible y oportuno, sino también en lo deseado.

En esta segunda fundamentación teórica, 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 Postmodernismo. Al respecto habría que hacer una primera distinción sobre si se analizan las tendencias, o si la referencia es a los procesos históricos. Si se trata de lo primero, cabría recordar que el Movimiento Moderno fue un proyecto trunco y que cuando el postmoderno lo ataca, está blandiendo lanzas contra su caricatura. Por otro lado, no habría que temer las posibles influencias del Postmodernismo, ya que la historia de nuestra cultura ha estado nutrida de apropiaciones

Para qué y por qué se diseña

y han salido bien. Las condiciones postmodernas de existir ameritarían un estudio detallado, porque caracterizan un mundo plagado de novedades sociales y tecnológicas 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 flexibles en sus planteamientos, y más focalizadas en las condiciones económicas y culturales propias de cada práctica.

Surgido hace ya más de tres décadas, el Diseño Alternativo ha sentado pauta de un diseño diferente al habitual de mercado y 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. 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. Incluso, 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 la etiqueta de ecológico (cualidad que todavía está lejos de alcanzar nuestro diseño), sería más efectivo conocer profundamente las tesis del diseño comprometido con un mundo sostenible, en amplio y matizado desarrollo en estos momentos a nivel internacional, y aún por estudiarse entre nosotros. De esta manera, lo ecológico ingresaría a los contenidos internos de nuestros proyectos con igual fuerza a la que hasta ahora ha tenido el valor de uso.

Conclusiones

Antes de terminar, convendría volver a las ideas iniciales de este ensayo, y preguntarnos cómo se han equilibrado a lo largo de la práctica del diseño en Cuba las líneas adaptativa y transformadora, constitutivas de su condición.

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 en constituirse en su fundamento. Esto se enfrenta al riesgo de que lo circunstancial se convierta en filosofía del hacer, lo que 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, sin reducirlo al embellecimiento de los objetos ni a hacerlos más útiles o vendibles; sino que se ha definido desde sus orígenes y a 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 sus orígenes en nuestro país, nos encontraríamos frente a otro quehacer, al que indudablemente habría que llamar por otro nombre.

Referencias

Bonsiepe, G. (1978). *Teoría y Práctica del Diseño Industrial. Elementos para una manualística crítica*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.

Espín, I. (1989). *Síntesis sobre la importancia del diseño industrial para Cuba. Colección Escritos*. La Habana: Oficina Nacional de Diseño Industrial.

Morris, W. (1985). *Arte y Sociedad Industrial*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Para qué y por qué se diseña

Conflicto de interés

Los autores no refieren.

Contribuciones de los autores

Conceptualización: Lucila Fernández y Uriarte y Santiago Pujol Bonani.

Investigación: Lucila Fernández y Uriarte y Santiago Pujol Bonani.

Redacción- borrador original: Lucila Fernández y Uriarte y Santiago Pujol Bonani.

Redacción – revisión y edición: Lucila Fernández y Uriarte y Santiago Pujol Bonani.