



Superficie*

110.922 km²

Población*

11.260.000 habitantes

Idioma*

Español [oficial]

P.B.I. [año 2003]*

US\$ 48,32 miles de millones

Ingreso per Cápita [año 2003]*

US\$ 4.273,6

Ciudades principales

Capital: Ciudad de la Habana. [Santiago de Cuba, Camagüey]

Integración bloques [entre otros]

ONU, ALBA, OMC.

Exportaciones

Azúcar, frutas y tabaco, pescados y mariscos, ron.

Participación en los ingresos o consumo

No se registran datos.

Índice de desigualdad

No se registran datos.

*Sader, E.; Jinkings, I., AA.VV:
*Enciclopedia Contemporánea da América
Latina e do Caribe*, Laboratório de
Políticas Públicas, Editorial Boitempo,
São Paulo, 2006, p. 371.

Cuba

Diseño industrial

Lucila Fernández Uriarte

Diseño gráfico

José "Pepe" Menéndez

Diseño industrial

Lucila Fernández Uriarte

En Cuba la conciencia moderna apareció temprano. Ya en los años veinte y treinta del siglo XX, la plástica cubana, la arquitectura y la música se orientaban hacia una concepción contemporánea. Sin embargo, con la industria sucedió lo contrario. El desarrollo productivo fue inhibido por el Tratado de Reciprocidad con los EE.UU.; así, se llegó a la mitad del siglo XX con un casi nulo desarrollo industrial del tipo que demanda el ejercicio del diseño.

Este desfase entre una amplia y desarrollada conciencia moderna y la exigua capacidad industrial cuando se inicie la práctica del diseño será causa (entre otras) de constantes desencuentros entre el pensamiento y la práctica industrial.

La conciencia de la contemporaneidad asumida en Cuba se caracterizó además por un rasgo que merece la pena subrayarse, su contextualización nacional (rasgo éste que compartirá con otros países latinoamericanos), lo que implicará su inserción en problemas sociales y su atención a cualidades estéticas propias. Durante la segunda mitad del pasado siglo, estas características acompañaron a la cultura cubana, incluido el diseño.

Transformaciones revolucionarias

Durante la década del '60, como consecuencia de las transformaciones revolucionarias, se llevaron a cabo profundos cambios estructurales en el país que significaron la centralización estatal de la economía, la industria, la cultura y la política; a la vez que se iniciaron planes masivos para la satisfacción de las urgentes necesidades básicas de la población, tales como educación, salud, recreación y vivienda.

La campaña de alfabetización, la creación del Instituto del Libro, innumerables exposiciones y congresos nacionales e internacionales, la creación del Instituto de Arte e Industria Cinematográfica, el Consejo Nacional de Cultura y las Escuelas de Arte son algunos testimonios de esta intensidad y del carácter fundacional de esos años.

En las exposiciones, en el cartel, en la portada de libros o en los muebles e interiores de las instituciones creadas, en los nuevos productos para el consumo básico nacional estuvo presente el diseño.

Asimismo, al comienzo de los sesenta se establecieron las bases para un desarrollo industrial independiente acorde con el ideario antiimperialista y desarrollista. Se creó el Ministerio de Industria, que estaba dirigido por el comandante Ernesto "Che" Guevara, y posteriormente el Ministerio de la Industria Ligeras. El mismo "Che" en varios artículos, documentos y conferencias afirmó explícito que veía el desarrollo de la industria nacional como medio de propiciar objetos con calidad y diseño para toda la población.[1]

Clara Porset,[2] cubana pero que ya radicaba en México a inicios de los sesenta, era un claro ejemplo de una intelectual perteneciente a esta modernidad que se cristalizó en una vanguardia política y culturalmente revolucionaria.

A inicios de la década del '60, Porset se ofreció para ayudar al desarrollo del diseño en Cuba, adonde viajó con este propósito. Una vez aquí, fue comisionada por la dirección del gobierno para realizar el proyecto de mobiliario de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos y posteriormente ejecutó el proyecto de mobiliario de la Escuela Nacional de Arte de Cubanacán en La Habana. No obstante la importancia de estas dos obras, el inicio de las gestiones bajo la iniciativa del "Che" Guevara para la fundación de la primera Escuela de Diseño en Cuba en 1963 fue el proyecto que más la atrajo y motivó, y que, sin embargo, al fin no llevaría a cabo.

[1] Entre los documentos y discursos en los que el "Che" hace referencia al diseño se encuentran: "Reunión anual de producción", 27 de agosto de 1961; "Tareas industriales de la revolución", 10 de mayo de 1962; "Reunión bimestral", 9 de mayo de 1964; "Orientaciones para el Ministerio de la Industria para 1964" (1963).

[2] Clara Porset (Cuba, 1895 - México, 1977) realizó estudios profesionales de diseño en EE.UU. y París. En México desarrolló la mayor parte de su vida profesional y fundó la disciplina de diseño de la UNAM. Para ampliar sobre su vida véase: Salinas, Oscar, "Clara y la Revolución Cubana", en *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*, UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, México D.F., 2001.

[3] Salinas, Oscar, *op. cit.*, pp. 58-61.

[4] María Victoria Cagnet (Cuba, 1927) realizó estudios profesionales de diseño en París, de 1952 a 1956. Desde 1959 trabajó juntamente con Gonzalo Córdoba (Argentina, 1924), radicado en Cuba. Ambos se destacaron por sus diseños de interiores y muebles. Ambos recibieron el Premio Nacional de Diseño en el 2003.

[5] Fernández, L., entrevista a María Victoria Cagnet, La Habana, 2006, s.e.

[6] Fernández, L., entrevista a Gonzalo Córdoba, La Habana, 2006, s.e.

[7] *ibidem*.

[8] Médico, devenido ceramista, propietario y director del taller desde 1949.

A ciencia cierta, hasta hoy en día no se saben las razones que motivaron la interrupción de dicho proyecto. Clara Porset volvió a México, donde desarrolló un amplio programa de práctica y enseñanza del diseño, y al fin de sus días se lamentó de no haber integrado más ampliamente la historia del diseño en Cuba.[3]

También al inicio de la década del '60 se creó el Departamento de Muebles de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de la Construcción (MICONS), dirigido por Antonio Quintana. Fue la institución que desde su creación hasta 1971 desarrolló proyectos de diseño de muebles e interiores para las numerosas nuevas instalaciones (hospitales, viviendas, playas públicas, centros recreacionales).

Gonzalo Córdoba y María Victoria Cagnet fueron, entre otros, los encargados de realizar estos proyectos.[4] Rasgos distintivos de la labor de Cagnet y Córdoba fueron: su carácter integral, ya que arquitectos y diseñadores trabajaban en equipos (los planos de los muebles iban junto con los planos del edificio); y que los muebles se realizaban con materiales exclusivamente nacionales. A ellos se integraban obras de pintores nacionales de reconocido prestigio como René Portocarrero o Amelia Peláez (en el Ministerio existía también un Departamento de Artes Plásticas).[5]

Los conceptos rectores del diseño de esos muebles e interiores fueron siempre lo cubano y lo contemporáneo. *"No se busca la identidad, sino que se trabaja en diálogo con lo local, con el clima, con nuestros materiales."*[6]

En este marco se destacó el plan Camagüey (1963) de diseño de muebles e interiores para 4000 viviendas económicas, los que fueron concebidos a partir de la triple visión de contemporaneidad, cubanía y modularidad. El material básico fue el tablero de madera prensada producido en Cuba con un diseño económico, combinable y duradero, que según palabras del propio Córdoba *"debería cumplir la expectativa de llevar la cultura del diseño a la población"*. [7]

En esta misma década, participando de similares conceptos de diseño se puede mencionar a la fábrica de cerámica de Santiago de las Vegas, también conocida como el Taller de Rodríguez de la Cruz, por el nombre de su propietario y director.[8] A fin de obtener vajillas para los recién instalados centros recreacionales, playas y hoteles, se encomendó a la fábrica que incrementara su producción utilitaria e industrial. Para satisfacer esta demanda la fábrica aumentó el rubro de productos, desarrolló su propia tecnología y encontró un nuevo concepto de di-



Butaca Guamá. 1961. Diseño: Gonzalo Córdoba.
Dirección de Arquitectura, MICONS. [164]

seño totalmente contemporáneo, surgido de la propia práctica. Exponente de esta evolución fue la vajilla que se produjo para el restaurante La Faralla, compuesta por una tipología de piezas basada en la tradición alfarera local, con un alto valor de uso, simplicidad y polifuncionalidad. “*La cerámica seriada funcional de Santiago de las Vegas se acerca a las mejores ideas del concepto moderno de vajilla: función múltiple a partir de tres o cuatro tipos, con una racionalidad industrial, lo que redundará en economía productiva y libertad de uso.*”[9]

Durante esta década se sucedieron, en céntricas zonas urbanas, importantísimas exposiciones de gran escala y fuerte presencia, y que portaban mensajes revolucionarios. La primera de ellas fue la de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos), en 1963, relacionada con el Congreso Internacional de Arquitectos, que dejó inaugurado el Pabellón Cuba en La Rampa (sitio de exposiciones hasta nuestros días). Luego se sucedieron, entre otras, el Salón de Mayo en 1967 y la exposición del Tercer Mundo en 1968, todas realizadas en equipo, que incluyeron fotógrafos, arquitectos, diseñadores gráficos, artistas plásticos y músicos. La excepcional calidad y acendrada actualidad las hicieron antecedentes de las “instalaciones” que más tarde se convertirían en un formato priorizado del arte de la segunda mitad del siglo XX.[10] En este sentido, es necesario mencionar las escenografías de los Festivales de la Canción en Varadero llevados a cabo en esos años y las remodelaciones de interiores, como la ejecutada en la funeraria de La Rampa, convertida en Salón Cultural.[11]

A fines de la década se realizaron con el mismo formato dos exposiciones en el exterior: en 1967 el Pabellón de Cuba para la Feria Internacional de Montreal, Canadá, y en 1970 el Pabellón de Cuba en Osaka, Japón. Sobre el primero de ellos la crítica de la época vertió las siguientes alabanzas: excepcional unidad entre el exterior y el interior, sorprendente dinamismo en sus espacios y una gran actualidad de sus formas y vocabulario.[12]

Las necesidades de la vida cotidiana, los niveles y tipo de consumo de la población recibieron en esta década una temprana atención. En 1962 se creó en el Ministerio de Industria la Oficina de Estudios y Desarrollo de Productos, que fue la encargada de llevar a cabo los primeros estudios del consumo básico y masivo de la población, a la vez que “el diseño” de alguno de estos productos.[13] Dicha oficina posteriormente se convirtió en un departamento similar en la Industria Ligera (1965-1971). Entre los estudios que se desarrollaron pueden mencionarse: la investigación y diseño de juguetes didácticos; estudios para envases de fósforos y para marcas de refrescos; la elaboración de campañas para el mantenimiento de electrodomésticos; estudios sobre los envases de productos de medicina; estudios sobre los hábitos de uso y mantenimiento de la olla de presión; la investigación y diseño de un campamento transportable para las escuelas en el campo, entre otros (estos estudios sobre consumos básicos de la población, de excepcional importancia como fundamentos del diseño, fueron continuados en la década del ‘70 en el Instituto Cubano de Investigación y Orientación de la Demanda Interna (ICIODI).

En este mismo sentido de atención a la demanda y al consumo de la población, se creó a inicios de la década del ‘60 la Industria Nacional Productora de Utensilios Domésticos (INPUD). En ésta, desde su creación y en adelante se producen artículos básicos de consumo para la población. Algunos han funcionado hasta la actualidad, como la olla de presión (tomada del modelo *Universal*, norteamericano, de la década del ‘50); la cafetera *Moka Express* de estilo art déco (técnicos italianos participaron en la creación de la línea de producción) o las cocinas a kerosén y gas (copia de modelos de Philips y de un modelo checo). Todos estos objetos son

[9] María Elena Jubrías, “La cerámica cubana contemporánea, el taller de Santiago de las Vegas”, tesis (doctorado), Academia de Ciencias de Cuba, Ciudad de La Habana, 1990.

[10] Sobre la calidad de estas exposiciones ver: Lippard, Luci R., *Get the message. A decade of art for social changes*, E.P. Dutton, Nueva York, 1984.

[11] Proyecto de las exposiciones: Fernando Pérez y Raúl Oliva; escenografía: Roberto Gottardi; y remodelación: Joaquín Rayo y Mario Coyula.

[12] S. Baroni y V. Garatti con un equipo de especialistas; entre ellos: Raúl Martínez, diseñador gráfico; Mario García Joya, fotógrafo; Sandú Darié, escultor; Pablo Armando Fernández, poeta; Juan Blanco, músico.

[13] Creado a instancias del “Che”, su primer director (1962-1971) fue Antonio Berriz, publicista y sociólogo.

verdaderos íconos de la cotidianidad cubana. En la fabricación de estos productos no existía una actividad de diseño propiamente dicha, pero sí inteligencia práctica para adaptar los modelos ya existentes a las posibilidades nacionales y para crear las condiciones tecnológicas de su producción masiva.

Copiar y recrear será una característica de la industria local, modo que confrontó tempranamente con el quehacer de arquitectos y diseñadores que intentaron con éxito o sin él imponer el diseño. Esta controversia continúa hasta la actualidad.

La construcción del socialismo

Durante la década del '70 el país se aprestó a organizar sus fuerzas para la construcción del socialismo: se crearon innumerables instituciones, se fortalecieron las relaciones con la URSS, la economía cubana se integró a la Comisión de Ayuda Mutua Económica (CAME) y comenzaron los primeros planes quinquenales, característicos de una economía planificada.

En 1970, a instancias de Iván Espín,[14] se creó la primera escuela de nivel superior de diseño en el país: la Escuela de Diseño Informacional e Industrial (EDII), que dependía de la Industria Ligera. Espín recién había concluido una beca de la UNESCO en diversos países de Europa, donde había estudiado el diseño y su pedagogía. La Escuela tenía como objetivo formar a los diseñadores que harían falta para el desarrollo de productos de la Industria Ligera y en general para satisfacer los requerimientos económicos y sociales del país. Otro objetivo implícito era poner el diseño cubano a tono con el mundo, o sea, con las teorías y las prácticas del diseño contemporáneo. Se impartían dos carreras: diseño industrial (productos de uso y consumo) y diseño informacional (productos de información y comunicación). El propósito fundamental de ambas carreras era metodológico, es decir, dotar al alumno de instrumentos para analizar y resolver todo tipo de problemas de diseño. De ahí que la mayoría de los contenidos eran comunes; la división en carreras se había establecido con un carácter operativo pero siempre se mantenía el concepto de diseño como una unidad.[15]

El énfasis en lo metodológico estaba dado por un fuerte conjunto de materias teóricas: semiología, matemática, teoría de la cultura, psicología, sociología.[16] Este proceso de aprender a pensar era lo esencial de la enseñanza de la Escuela. “*Se partía de Piaget, de aprender aprehendiendo, del método estructuralista se derivaba que el diseño era visto como un sistema y además siempre contextualizado, las asignaturas teóricas tributaban directa e inmediatamente a las de proyecto.*”[17] A pesar de su corta existencia (1970 a 1978) y al escaso número de alumnos y egresados, éstos tuvieron posteriormente importantes roles dentro de la cultura nacional, ya fuera en el cine, la fotografía o en el diseño y su enseñanza. Entre los proyectos realizados por la escuela merecen citarse el estudio del sistema de símbolos para la vivienda popular cubana, las maneras de vestir del cubano de la calle, los proyectos de muebles para viviendas y círculos infantiles, para juguetes y envases y varios otros diseños informacionales.

La escuela resultó muy distante de la demanda de proyectos concretos de la Industria Ligera, lo que generó fuertes contradicciones entre ambas instituciones. Finalmente, la escuela pasó a depender del Ministerio de Cultura. La EDII fue sin embargo un hito significativo en el desarrollo de la enseñanza del diseño y el germen de instituciones futuras.

En 1972 apareció el libro *El Diseño Ambiental en la Era de la Industrialización*, de Roberto Segre y Fernando Salinas, editado en la Universidad de La Habana.[18] Este trabajo sintetizó parte de la práctica que ya se venía realizando (las exposicio-

[14] Iván Espín (Santiago de Cuba, 1935 - Barcelona, 2002), arquitecto y diseñador industrial, realizó estudios de arquitectura en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, EE.UU. Profesor de arquitectura en la Universidad de La Habana. Fundador y promotor de las instituciones del diseño en Cuba y de su ideario. Presidente de la ALADI (1982-1984 y 1989-1991).

[15] Espín, I., “Plan de estudios de la escuela de alto nivel de diseño industrial”, Ministerio de la Industria Ligera, La Habana, 1970.

[16] Integrantes del claustro, entre otros: los arquitectos Oscar Ruiz de la Tejera, Lourdes Martí, Olga Astorquiza, Ana Vega; los diseñadores gráficos Félix Beltrán, Humberto Peña, Esteban Ayala, Raúl Martínez; y pintores como Jorge Alberto Carol, la diseñadora de vestuario María Elena Molinet, el escritor Edmundo Desnoes y el cineasta Tomás Gutiérrez Alea.

[17] Fernández, L., entrevista a Oscar Ruiz de la Tejera, La Habana, 2006, s.e.

[18] Segre, Roberto y Salinas, Fernando, *El diseño ambiental en la era de la industrialización*, Universidad de La Habana, La Habana, 1972.

nes de los años sesenta, la planificación territorial, el paisajismo, la gráfica urbana) y sentó las bases teóricas del proceso proyectual. En el texto se perfiló claramente el ejercicio del diseño de una manera sistémica y relacional; se proponía la unidad de las diferentes escalas,[19] desde el objeto al territorio, y la inclusión en esos espacios integralmente proyectados, ya fuera una creación de plástica, fotografía, cine o música. Estos espacios presentes en las ciudades y en cada contenedor de la vida cotidiana ejercieron una función educativa estética sobre la población.[20] Desde esta perspectiva se pueden mencionar los trabajos de reanimación urbana llevados a cabo en la Ciudad de La Habana, las gráficas urbanas de las principales avenidas de la capital, los espacios de las nuevas escuelas vocacionales de todo el país o los vestíbulos de los hospitales.[21]

En 1968 se había fundado EXPOICAP como una dependencia del Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (ICAP) con el objetivo de difundir la imagen de la Revolución Cubana en el exterior. Durante la década del '70, en este departamento se desarrolló un amplio plan de diseño de exposiciones.

El equipo dirigido por Luis Lápidus[22] fue el encargado de llevarlas a cabo. Para este fin Lápidus diseñó sistemas modulares mono-material (cartón corrugado), con gran versatilidad para presentar la información, considerable facilidad para el montaje y de gran ligereza para el traslado. Entre 1970 y 1981 se realizaron dos o más exposiciones por año, que se exportaban a cerca de 50 países en más de 200 versiones diferentes. "Estos sistemas poseen una expresión plástica que se aparta de lo convencional y que junto a su aspecto estructural evocan la idea de dinamismo y efimeridad que se encuentra en gran parte de la conceptualización actual del diseño." [23]

Si la década del '60 se caracterizó por la efervescencia en la formación de la industria nacional, los setenta se identificarán por el desarrollo y producción de innumerables productos en diversos renglones de la economía y la industria.

Si bien en la década anterior el sector automotor del Ministerio de la Industria Sidero Mecánica (SIME) ya había desarrollado y fabricado cañeras y alzadoras combinadas para la zafra (con diseños realizados por ingenieros cubanos y soviéticos), además de semi-remolques y carrocerías especiales, incluido el ómnibus *Girón* (con carrocería e interior de diseño cubano; motor y chasis GAZ 3, soviético) que resolvió el problema del transporte escolar y obrero durante muchos años, fue a fines de la década del '70 que tomó fuerza la idea de desarrollar la industria automotriz en el país. El punto culminante de este intento fue el diseño y la producción con un alto porcentaje de componentes cubanos del camión *Taíno*, llevado a cabo por ingenieros mecánicos del SIME entre 1978 y 1980. En 1983, cerca de cien camiones *Taíno* circulaban en el país.[24] También en el SIME se rediseñó y se fabricó el jeep *Gurgel* de la VW brasileña (conocido como jeep *Montuno*), adecuando su carrocería a las características climatológicas del país y a las posibilidades de la industria del plástico. La falta de respaldo económico y la imposibilidad de negociar estos productos en el mercado internacional impidieron continuar con la producción.

En 1971 se fundó el Instituto Cubano de la Investigación y Orientación de la Demanda Interna (ICIODI), continuador del Departamento de Investigación de la Demanda de la Industria Ligera, con un departamento de diseño y una dirección de equipamiento para la vivienda. Entre 1971 y 1981 se proyectaron muebles para las viviendas y especialmente mobiliario escolar, que sirvieron para satisfacer la demanda de las escuelas que se creaban para la escolarización masiva y para los círculos infantiles (proyectados por José Torres, padre e hijo). La simplicidad formal y la economía estructural de estos muebles se correspondían con su masividad y bajo costo.

[19] El tema de la unidad de las diversas escalas del diseño ha sido un paradigma del movimiento moderno (sea en diseño, arquitectura o urbanismo) desde los años veinte del siglo pasado. La HfG Ulm y en especial Tomás Maldonado ponen en primer plano este concepto. Véase *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Giulio Einaudi Editore, Milán, 1970. [N. de la Ed.: existe la versión en español: Maldonado, Tomás. *Ambiente humano e ideología*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972].

[20] Navarro, Raúl, *El diseño ambiental en Cuba*, tesis (doctorado), Instituto Superior de Arte, La Habana, 2002.

[21] Organizado por el Ministerio de Cultura se realizó en 1978 el encuentro sobre diseño ambiental. Entre sus comisiones se destacaron Diseño ambiental y Participación popular, Definición del diseño ambiental y Perspectivas de su desarrollo.

[22] Luis Lápidus (1935-1995, Cuba), arquitecto. Entre sus obras más destacadas se encuentran el Pabellón Cubano en la Feria Internacional de Osaka y el Jardín Botánico Nacional. Profesor de la Facultad de Arquitectura y crítico y teórico de la arquitectura y el diseño contemporáneos.

[23] Lápidus, L., "Exposiciones de cartón corrugado", en *Materiales sobre propaganda*, N° 20, La Habana, 1979, pp. 24-25.

[24] Fernández, L., entrevista a Jesús Milián, jefe del Departamento de Control de la Calidad (1970-1983), Ministerio de la Industria Sidero Mecánica, La Habana, 2006, s.e.



Proyecto EXPOICAP. 1975. Luis Lápidus. Dibujo: Sergio Ferro. ICAP. [165]

[25] Celia Sánchez Manduley, secretaria del Consejo de Estado.

[26] Fernández, L., entrevista a Gonzalo Córdoba, La Habana, 2006, s.e.

[27] En ocasiones anteriores Maldonado, Bonsiepe, Kelm y Soloviev habían sido invitados a impartir asesorías y conferencias. Por ejemplo en 1972, por el Ministerio de la Construcción.

La Empresa de Producciones Varias (EMPROVA), creada en 1974 a instancias de Celia Sánchez Manduley,[25] fue la continuadora del departamento del MICONS. María Victoria Caignet y Gonzalo Córdoba estuvieron al frente del departamento de diseño. La empresa concentró la producción de 22 talleres para la fabricación de muebles de madera, malaca (caña), plásticos y de paneles de *plywood* (madera terciada), además de lámparas, vajillas de cerámica y estampados textiles para la ambientación de los interiores. En el diseño se continuó el concepto de modernidad referida a lo local, fuera en materiales, clima o hábitos de vida, pero en ese momento el alcance y el monto del trabajo eran muy superiores: se realizó el diseño integral y la fabricación por la empresa (muebles e interiores) de decenas de hoteles, algunos de ellos de más de trescientas habitaciones (*"más de seis mil planos de muebles"*, diría Córdoba). Entre los proyectos (de equipamiento, muebles y diseño interior) se destaca el Palacio de las Convenciones de La Habana (1979) y los muebles para un "Ambiente Joven". Este fue un proyecto para equipar la vivienda económica, en esta ocasión con el diseño de los muebles conformado por piezas sueltas combinables, nómadas (fueron producidos por la propia empresa y vendidos en las tiendas del país). Sobre este último proyecto el mismo Córdoba diría: *"La economía no es miseria, sino lo simple, sin despojar a la gente de lo necesario y bello"*. [26]

La creciente importancia social y política que se le quiere otorgar al diseño se evidencia en 1979 en el ciclo de conferencias organizadas por el Ministerio de Cultura con el título "La importancia del diseño para el desarrollo económico, político y cultural". Los conferencistas fueron: Yuri Soloviev, entonces presidente del ICSID, Martin Kelm y Wolfgang Schmid y Tomás Maldonado, profesor de la Universidad de Bolonia y director de la revista *Casabella*. [27]

En esta década aparecen las primeras reflexiones sobre el diseño, ya sea implícitas en la práctica o en textos, se lleva a cabo una experiencia sobre su enseñanza, se amplía el ámbito de su ejercicio y el diseño (aunque siempre de una manera conflictiva) se acerca a la producción industrial.

Institucionalización del diseño

Durante los años ochenta, el país se desarrolló dentro de una economía centralizada, en la que se sucedieron dos planes quinquenales, y se vivió una etapa de relativa estabilidad económica y de inversiones industriales. Se crearon

116



Muebles para vivienda económica. Ambiente joven. 1978. Diseño: Gonzalo Córdoba. EMPROVA. [166]



Cultura de la vida cotidiana. Década del '60. Diseño: Gonzalo Córdoba y María Victoria Caignet. [167]

instituciones de relevante importancia para el diseño, se definieron sus funciones, su especificidad y la práctica profesional.

Dentro de este panorama tienen especial relevancia los planteamientos con respecto al diseño de Iván Espín. En su opinión, el diseño debería servir para lograr productos exportables, aptos para competir internacionalmente, a la vez capaces de satisfacer la demanda interna, además de ser portadores de "un modo de vida nuevo". Similares ideas estaban también expresadas en los documentos de la Asociación Latinoamericana del Diseño (ALADI), organización que entre sus objetivos declaró prioritariamente la necesidad de promover el diseño industrial como disciplina tecnológica para el desarrollo social, económico y cultural de la región, y como vía para propiciar la ruptura de la dependencia externa. A partir del Segundo Congreso de la ALADI, celebrado en La Habana en 1982, le correspondió a Cuba la presidencia durante dos años. En ese ideario es absolutamente actual el planteamiento de Espín acerca del subdesarrollo y la dependencia tecnológica: "Hoy resulta abundantemente claro que el camino de ruptura de la dependencia económica, tecnológica y cultural (...) pasa necesariamente por la creación de la capacidad nacional de producción de tecnologías propias". [28] Ideas que prefiguran el rol principal de la tecnología como factor de dominación y dependencia en la economía globalizada del siglo XXI. Para Espín, el diseño no era un servicio que se brinda a una empresa o industria, sino un factor social y económicamente activo que, en la síntesis de las cualidades formales y técnicas de los productos, implicaba valores y decisiones para la sociedad. Entre ellos, regir toda la vida útil del producto, interpretar y conformar la demanda y la necesidad de la población, y llevar la ciencia y la tecnología a la industria. [29]

En julio de 1980, a instancias de Espín se creó la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), adscrita a la Junta Central de Planificación, de la que fue director hasta 1988. Los objetivos de su creación fueron contribuir a la efectividad de la producción industrial y a elevar el nivel del diseño y la calidad de los productos. Entre sus funciones principales se contaban elaborar los lineamientos del diseño del país, evaluar los productos y promocionar el diseño y el desarrollo de productos.

A inicios de los años ochenta se incrementó el número de industrias. Dadas las funciones asignadas a la ONDI, y considerando el crecimiento industrial de la década del '70, la tarea a asumir se perfiló como ambiciosa y difícil. Por ejemplo,

[28] Espín, Iván, Ponencia para el Tercer Congreso de la ALADI, Brasil, 1989.

[29] Espín, Iván, "Cinco preguntas sobre diseño industrial", entrevista en el diario *Granma*, La Habana, 1985.



Visita de Tomás Maldonado a La Habana en 1979.
En la foto además Iván Espín, Lourdes Martí, Gonzalo
Córdoba, Olga Astorquiza y Yuri Soloviev. [168]

[30] Cuadot, Felicitas, "Estudio sobre las capacidades estatales de diseño", documento de ONDI, La Habana, 1983.

[31] El *Tren Bus*: Jorge Hernández Fonseca; Adrián Fernández; Wilfredo Pomares. *Bulldozer* y cargador: Adrián Fernández y Luis Suárez.

118

[32] En esos proyectos participaron alumnos del ISDI: Manolo Fundora, Diango Hernández, Pedro García Espinosa, Carlos Pomar, Miguel Guerrero; y Héctor Costa y Armando García, ambos graduados de Halle, Alemania.

[33] Lourdes Martí, rectora del ISDI de 1984 a 1988, había sido fundadora de los grupos de diseño de los sesenta y profesora de la EDII.

[34] En el desarrollo de estas ideas pedagógicas habría que mencionar a Jesús Sánchez (vicerrector docente durante estos años), que elaboró una pedagogía de síntesis entre la realidad social, la industria y la exigencia de la enseñanza superior del país, lo que se plasmó en los planes de estudio de dicha institución. Sánchez fue también el creador de la publicación *Cuaderno*, que compiló las diferentes perspectivas teóricas de los especialistas extranjeros que pasaron por el Instituto.

un estudio llevado a cabo en 1983 por la propia ONDI con el fin de evaluar la capacidad estatal de diseño (estudio denominado "Estructura del Diseño en Cuba") conllevó el trabajo de consulta a cerca de cien instituciones (centros productivos, ministerios, industrias, etc.) con el fin de conocer, controlar y utilizar el potencial de diseño del país.[30]

El departamento de desarrollo de productos de la ONDI llevó a cabo una intensa labor a través de los *Buró Ramales de Diseño* (especie de oficinas de diseño ubicadas en los sectores más importantes de la industria), que estaban conformadas por el personal de la propia ONDI así como por técnicos y especialistas de los sectores industriales respectivos. Este trabajo en cooperación tuvo como resultado interesantes proyectos de muebles en tableros de bagazo, calzado para enfermeras, vajillas de cerámicas, entre otros (llevados a la producción por la Industria Ligera, la industria del calzado y la fábrica de cerámica de la Isla de la Juventud). Pero entre sus proyectos de mayor relevancia se encuentran los realizados a partir de 1987 bajo la dirección de los ingenieros mecánicos Jorge H. Fonseca y Wilfredo Pomares, en coordinación con el Departamento de Mecanización del Ministerio de la Construcción y la Industria Automotriz. Desde mediados de la década y hasta principios de los noventa se diseñaron productos tecnológicamente complejos, como el tren bus para la ciudad de La Habana; un *bulldozer* y un cargador frontal,[31] diseños que dignificaron el trabajo del diseñador industrial y el ingeniero mecánico, que fueron resueltos con prioridad en el rendimiento y en el valor de uso. (El *Tren Bus* fue producido por el SIME y una versión muy modificada circula aún hoy por las calles de La Habana; el cargador frontal y el *bulldozer* fueron producidos en series cortas por el Departamento de Mecanización del Ministerio de la Construcción). Otros diseños de similar utilidad y enfoque fueron llevados a cabo por el departamento hasta inicios de los noventa: un tren bus interprovincial de dos pisos, contenedores urbanos de basura, bombas de gasolina, sistemas de pulidores de piso, equipos médicos, camillas para transporte de politraumatizados, serie de niveles para la construcción (de burbujas), cocinas de alcohol y kerosén, en su mayoría fueron llevados a la producción por el Departamento de Mecanización ya citado, por el SIME o por el Centro de Investigaciones Médicas y Quirúrgicas (CIMEQ). Estos proyectos, que eran realizados en equipo por especialistas de la ONDI y de la industria, contaban además en ocasiones con la participación de alumnos y graduados del Instituto Superior de Diseño.[32]

Una preocupación de la ONDI fue la constante actualización en función de la eficiencia; de allí que durante estos años se invitara a participar en asesoría y cursos a profesionales extranjeros del diseño como a Gui Bonsiepe, Federico Hess, Eduardo Barroso, Joachim Heinemann, Luigi Bandini Butti, Rómulo Polo y Teta Kannel.

Entre las prioridades de la ONDI se encontraba la creación de un sistema de enseñanza (media, superior y de postgrado) para la formación de especialistas de las ramas de diseño industrial e informacional. Con este fin se creó en 1984 el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), continuador en alguna medida de la experiencia de la EDII pero ahora a otra escala y con otras características.[33] El ISDI tenía cerca de trescientos alumnos, distribuidos en las facultades de industrial e informacional. Industrial, a su vez, se subdividió en los departamentos de maquinaria y productos, cerámica, vestuario y calzado y, posteriormente, muebles. El rasgo dominante de su enfoque ideológico y docente (al igual que la ONDI en esos momentos) fue insertar el diseño en la industria y transformar la actividad productiva del país.[34]

“Para crear lo útil” era el lema del instituto. Con el objetivo de llevar adelante esta tarea contaba con un equipamiento amplio de talleres, que le permitían apoyar los proyectos de cada uno de los departamentos y donde se podían producir prototipos complejos. Entre los talleres se destacaron el de maquinado y conformado de metales, carpintería, soldadura, pintura y terminaciones en general, el taller de minimáquinas, herramientas para modelado y maquetas, y los de confecciones y cerámica.[35]

Los fundadores del ISDI, provenientes en su mayoría de la Facultad de Arquitectura y en particular del Departamento de Diseño Básico, se apoyaron en las tesis racionalistas del Bauhaus y de la HfG Ulm,[36] lo que se manifestó, en la enseñanza del Ciclo Básico, en las cualidades formales de los productos y en la conceptualización y metodología a seguir. De particular relevancia en este sentido resultó el libro *Teoría y Práctica del Diseño Industrial*, de Gui Bonsiepe,[37] específicamente impreso por el Ministerio de Enseñanza Superior para el ISDI. También fue relevante el método de evaluación de productos de los Institutos de Calidad de la República Federal Alemana, introducido por Chup Friemert y utilizado en los departamentos de productos y maquinarias.[38]

Otros especialistas que se destacaron por su larga estancia en el ISDI fueron Lubomil Luvenov (Bulgaria), Enzo Grivarelo y Carlos Kohler (Argentina), K. Heinerman, Brigitte Wolf y Chup Friemert (Alemania), Luis Rodríguez y Gabriel Simón (México), Gerardo y Estela Bavio (Uruguay).

En el departamento de productos y maquinarias, con la anterior conceptualización y metodología se llevaron al nivel de prototipo, para su inserción en la INPUD y en la Industria Ligera, utensilios, productos (ollas de presión, cocinas, cafeteras), equipamientos de módulos integrales de cocina, y modelos de refrigeradores y congeladores, entre otros. Los criterios rectores de su pedagogía eran la posibilidad real de su producción en el país y la necesidad de la población. El departamento de cerámica, por su parte, tenía como objetivo ubicar a los alumnos en el contexto productivo, aplicado a los aspectos de diseños de productos o sistemas de productos factibles de ser introducidos en la industria. Las áreas que se pretendieron abarcar fueron muy extensas (incluidas cerámica refractaria, neo-cerámica, componentes para equipos de laboratorios, aisladores, etc.), pero aquellas que más se trabajaron fueron las de vajillas y utensilios para la alimentación, objetos

[35] Fernández, L., entrevista a Hugo Milián, profesor del ISDI, jefe del departamento de diseño industrial y conformador de los talleres de dicho instituto, La Habana, 2006, s.e.

[36] “Disímiles experiencias internacionales teóricas y pedagógicas han influido en el desarrollo de esta disciplina en Cuba, no sólo la siempre actual tradición de la Bauhaus; sino también la de Ulm (...)”. López, Elmer, “Sobre el diseño básico en Cuba”, en *Arquitectura y Urbanismo*, Nº 1 y 2, La Habana, 1983.

[37] “Tanto en sus conceptos teóricos como en sus propuestas metodológicas prácticas, el libro de Bonsiepe tuvo para todos nosotros un carácter fundacional”, Hugo Milián, *op. cit.*

[38] Chup Friemert: diseñador industrial, profesor de la Universidad de Hamburgo, asesor por largo tiempo en el ISDI, en el Departamento de Productos y Maquinarias y en el desarrollo de la disciplina de historia del diseño.



Transbordador para pacientes politraumatizados. 1988-1992. Diseño: A. Fernández, W. Pomares. MININT-ONDI. [169]



Bulldozer BRC | 140. 1989. Diseño: L. Suárez, A. Fernández, R. Lastra, C. Pomar. MICONS-ONDI. Premio de Diseño. VIII Feria de La Habana. 1990. [170]

[39] José Espinosa, arquitecto y ceramista. Profesor y rector del ISDI (1987-1990), su dirección se caracterizó por una amplia relación con la industria, la firma de convenios internacionales de cooperación y el desarrollo de la especialidad de cerámica.

[40] En este sentido fue relevante la labor de María Elena Molinet (1919, Cuba), graduada en la Academia Nacional de Bellas Artes. Diseñadora escénica (teatro, cine y danza) y de vestuario, fundadora de la Escuela de Arte y profesora de la EDII y del ISDI. Entre sus escritos se encuentra *La piel prohibida* y, en proceso de publicación, *La imagen del hombre*.

[41] Sánchez, J. y Milián, H., *Coloquio sobre la enseñanza del diseño*, La Habana, febrero 1988.

utilitarios-decorativos, pavimentos, revestimientos y elementos constructivos, y muebles y accesorios de cerámica sanitaria. El departamento contó con un amplio y bien equipado taller que cubría todo el extenso proceso de producción de cerámica en pasta roja y blanca, y que permitía la producción de prototipos con una gran diversidad de cualidades.

En 1987, en cooperación con el taller de cerámica del Bauhaus de Dessau se desarrolló la vajilla *Tezoro* con el propósito de introducirla en la producción de la mayor fábrica de cerámica del país, la de la Isla de la Juventud. El diseño realizado en equipo bajo la dirección de José Espinosa,[39] y con la participación de Lourdes León, Lyllan Hoyos y Edilio López, “técnico de la propia fábrica”, tuvo entre sus objetivos variar los prototipos de la vajilla de dicha fábrica en el sentido de adaptarlos a los hábitos de la población. La vajilla mereció la medalla “Gutes Design” (1987) y sus resultados fueron exhibidos en exposiciones de Berlín y La Habana; en Cuba fue galardonada con el Premio Anual de Diseño de la ONDI en 1989. La vajilla fue producida por la Fábrica de la Isla de la Juventud.

En el departamento de vestuario se concretó una elaboración teórica muy particular: éste era visto como parte del diseño industrial, con el acento puesto lejos de la moda e insertado en lo funcional, lo cotidiano y lo propio.[40] Además, se consideraba el vestuario en toda su complejidad, aspecto sintetizado en un concepto rector de dicha disciplina: la imagen del hombre.

A pesar de las claras intenciones de insertarse en la industria y del incremento paulatino de algunos logros, hacia el final de la década se hacían las siguientes reflexiones en cuanto a las características de aquella: “*Limitado conocimiento del contenido de la actividad del diseño que le es afín; en la mayoría de los casos el diseño se concibe como pura forma y a veces innecesaria cosmética; limitado interés y en ocasiones rechazo al desarrollo de los nuevos productos (...)*”.[41]

Respecto del desencuentro entre el diseño (como profesión) y la industria habría que añadir otras razones: la confrontación entre la racionalidad de los proyectos y la irracionalidad de una industria carente de cultura industrial (de manejos, organización, tiempo, rigores, etc.); la excesiva centralización de la economía socialista y su falta de iniciativa para aceptar lo nuevo, lo que dificultó la inserción de los proyectos, y en general la no sistematicidad en las inversiones de apoyo para la realización industrial. También habría que recordar que la profesión

tezoro



Logotipo. Tezoro. 1987. [171]

Vajilla Tezoro. 1988. Diseño: Equipo del ISDI. Dir. José Espinosa. Fábrica de cerámica de la Isla de la Juventud. ONDI/ISDI. Premio Anual de Diseño 1989. [172]

estaba en ciernes; los mismos que formaban a los alumnos se recalificaban como diseñadores y no poseían en su mayoría un amplio conocimiento de la realidad industrial. El tiempo disponible fue poco, la labor fue ambiciosa y hubo demasiada diversificación de los contenidos.

La fuerza abarcadora de estas dos instituciones, ISDI y ONDI, acaparó casi toda la actividad del diseño en el período y es difícil ponderar la importancia de otras instituciones y trabajos relevantes, como la creación del Centro Nacional de Envases y Embalaje, además del trabajo de la EMPROVA, que continúa en estos años.

La labor del ISDI y de la ONDI estuvo limitada por la crisis económica de los noventa, que frustró parte de su ideario; de cualquier modo, en la actualidad continúan su actividad. La obra realizada (teórica, pedagógica y práctica) fue decisiva para instaurar y caracterizar el diseño en el país.

Los años noventa

La disolución de la Unión Soviética y de los países socialistas de Europa del Este significó una severa crisis económica nacional, que afectó planes de desarrollo industrial y los niveles de vida de la población. También los ideales socialistas de igualdad y prosperidad se vieron comprometidos. Los primeros años fueron de parálisis económica, de gran dificultad y escasez. Posteriormente, se orientaron las inversiones hacia el sector del turismo.

En 1994 se creó el Ministerio del Turismo y vinculadas a éste ocho cadenas hoteleras comenzaron a prestar servicios para el turismo internacional. Se desarrollaron inversiones en los hoteles de la capital, lo que generó una amplia demanda de diseño de muebles y equipamiento. El Hotel Meliá Cohíba (categoría cinco estrellas y uno de los de mayor capacidad de la ciudad) fue una de las primeras experiencias. El proyecto arquitectónico presentado por la empresa española era la copia de una conocida instalación turística en Tokio. La labor de los arquitectos y diseñadores cubanos se centró en conferirle una identidad: para ello se evocó la cultura alrededor del tabaco (de ahí su nombre) y a través de un amplio trabajo en equipo se diseñaron interiores, señalética, textiles e incluso la imagen e identidad corporativa.^[42]

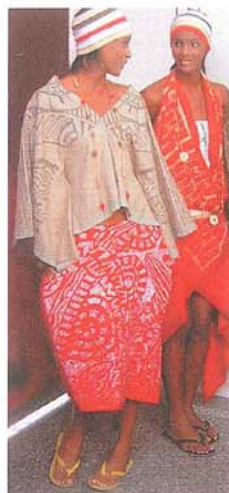
Desde la década del '80 se ha desarrollado una amplia conciencia del valor patrimonial de la ciudad de La Habana: de la labor se han encargado el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), dirigido por

[42] Proyectistas principales: Raúl González Romero, Rómulo Fernández; diseño de mobiliario, Olegario Lamí, Agnes Font y Miguel Díaz; señalética, Marcial Dacal; y diseño de textiles, Carmen Gómez y Mayté Duménico.

121



Ropa de playa "Anteylla". 1991.
Diseño: Danae Hernández. [173]



Piezas de la colección "Arteylla"
(derivada de Anteylla). 1998. Diseño:
Carlos Alonso y Danae Hernández. [174]

[43] Hotel Santa Isabel: Lourdes Gómez; Telégrafo: Miguel Díaz; Hotel Vedado: María Eugenia Fornés.

[44] Diseños iniciados por Sergio Peña (profesor del ISDI) y posteriormente continuados por Ariane Álvarez (ONDI).

[45] Ernesto Oroza, miembro de *Ordo Amoris*, desarrolló la investigación sobre la creación popular en los objetos, decoraciones gráficas y arquitectura, recopilada en el libro: *Objets Reinventés. La Création Populaire à Cuba*, Ed. Alternative, París, 2002.

122



Objeto de inventiva popular. 1999. [175]



Monitor de parámetros fisiológicos modulares. 1994. Diseño: S. Peña y P. García Espinosa. ICID-ONDI. Premio Anual de Diseño 1995. [176]

Isabel Rigol, y la Oficina del Historiador de La Habana, encabezada por Eusebio Leal. La mayoría de los hoteles rehabilitados están en zonas de valor histórico. Por eso, los proyectos apelan en general a la "cita" histórica; en ocasiones, como una reedición idéntica de lo colonial (Hotel Santa Isabel), y en otras, como una versión postmoderna (Hotel Telégrafo). En este sentido, se destaca en la remodelación del Hotel Vedado[43] la recuperación del mueble orgánico norteamericano y el estilo de los interiores de los cincuenta.

A pesar de la crisis de la industria, continuaron existiendo sectores priorizados en las inversiones, por ejemplo los llamados polos de desarrollo científico. En 1995, el Instituto Cubano de Investigación Digital (ICID) solicitó al ISDI sus servicios para la conformación de equipos electromédicos. Aunque la demanda se predeterminó como una intervención superficial, se logró un resultado de calidad a través del trabajo coordinado entre el personal médico, técnicos informáticos y diseñadores. Fue una experiencia lograda del diseño como catalizador de la innovación científica.[44]

La claudicación de los ideales de calidad de vida para la población y la imposibilidad de la inserción del diseño en la industria en crisis hicieron que un grupo de diseñadores construyeran un discurso crítico. El grupo *Ordo Amoris* llevó a cabo en estos años varias exposiciones, en las cuales, con fino humor y agudeza, presentaron la realidad del entorno cotidiano cubano. Así, la exposición *Agua con Azúcar* (bebida popular para cuando no hay otra cosa que tomar) contenía un sinnúmero de objetos refuncionalizados, inventados, creados popularmente para hacer más confortables y humanos los hogares.[45]

A inicios de la década, con el colapso en el transporte urbano (por falta de combustible y de parque automotor), la bicicleta se convirtió en el transporte de todos. En el ISDI y en la ONDI se desarrollaron proyectos disímiles de bicicletas: en sistemas, de carga, para dos personas; para discapacitados, etc.

En este período se destacó una práctica profesional del diseño enmarcada en conocimientos y habilidades comunes pero sin una industria que la acogiera o demandara. Los enfoques de diseño dependieron de las temáticas y enfoques personales asumidos (ya no de un ideario compartido), así como el diseño se caracterizó por la amplitud de acentos y contenidos, fuera el valor histórico de un mobiliario, la rigurosa racionalidad de un equipo o un vestuario altamente original.

En perspectiva

La historia analizada se ha mostrado llena de esfuerzo y tensión por afirmar el diseño en el país. En ella se han sucedido logros, búsquedas y fracasos, y tal vez los resultados no se ajustaron a las expectativas. Pero el esfuerzo de muchos y la dedicación de las instituciones a lo largo de estos años logró conformar ciertos ejes históricos, que evidenciaron una manera propia, original:

- Lo moderno contextualizado, totalmente contemporáneo en su concepto, que buscó llevar la cultura del diseño y la cultura visual en general a la vida cotidiana.
- El diseño “espontáneo”, que desarrolló urgentes productos de consumo básico y de alta necesidad, unido a la industria, a la inventiva personal o al pequeño taller.
- El concepto de diseño ambiental en distintas escalas, en el que diversos especialistas se aunaron para el logro de espacios (efímeros o permanentes).
- Un ideario y una práctica del diseño, en el que se fundieron las ideas latinoamericanas de desarrollo independiente y el enfoque socialista, y de cuyas instituciones surgió la práctica profesional del diseño en el país.

Bibliografía seleccionada

- Bonsiepe, Gui, *Teoría y práctica del diseño industrial*, editado por el Ministerio de Enseñanza Superior para el ISDI. [N. de la Ed.: Bonsiepe, G., *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978].
- Maldonado, Tomás, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Giulio Einaudi Editore, Milán, 1970. [Existe la versión en español: Maldonado Tomás, *Ambiente humano e ideología*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1972].
- Lippard, Lucy R., *Get the message. A decade of art for social changes*, E.P. Dutton, Nueva York, 1984.
- Salinas Flores, Oscar, *Clara Porset. Una vida inquieta, una obra sin igual*, UNAM, Facultad de Arquitectura, Centro de Investigaciones de Diseño Industrial, México D.F., 2001.
- Segre, Roberto y Salinas, Fernando, *El diseño ambiental en la era de la industrialización*, Universidad de La Habana, La Habana, 1972.

Documentos

- Ariet, María del Carmen, *Documentos sobre Diseño y Calidad de Productos del Comandante Che Guevara*, Centro Che Guevara, La Habana, 2006.
- Cuadot, Felicita, “Estudios de las capacidades estatales del diseño en Cuba”, documentos ONDI, La Habana, 1983.
- Espín, Iván, “Diseño y Tecnología en Latinoamérica”, ponencia para el Tercer Congreso de la Asociación Cubana de Diseño Industrial, Brasil, 1984.
- Espín, Iván, Ponencia para el Segundo Congreso de ALADI, La Habana, 1982.
- Espín, Iván, “Plan de Estudios de la Escuela de Diseño Industrial”, La Industria Ligera, La Habana, 1970.
- Lápidus, L., “Exposiciones de Cartón Corrugado”, en *Materiales sobre propaganda*, N° 2, La Habana, 1979.
- López, E., “Sobre el Diseño Básico en Cuba”, en *Arquitectura y Urbanismo*, N° 1 y 2, La Habana, 1983.
- ONDI-Dirección de Evaluación de Diseño, 15° Aniversario. Resumen del Segmento Histórico, La Habana, 1995.
- Sánchez, J. y Milián, H., “Sobre la formación de diseñadores industriales en Cuba”, ponencia de ALADI, La Habana, 1989.

Diseño gráfico

José "Pepe" Menéndez

En la última década de lo que se conoce en la historia de Cuba como la "República" (1902-1958) se acumularon serias contradicciones socio-económicas, que desembocaron en un alzamiento armado y la posterior toma del poder por los guerrilleros en enero de 1959.

En el campo de la comunicación social se habían impuesto, desde la década anterior, las agencias de publicidad al estilo norteamericano, que llegaron a ser más de treinta, y que actuaron tanto sobre los medios impresos como sobre la programación casi íntegra de la televisión, iniciada en Cuba justo en la mitad del siglo. McCann Erickson, Guastella, Siboney, Mestre-Conill y OTPLA eran algunas de las agencias principales. Existían además dos destacados departamentos de publicidad *in house*: los de las compañías de cosméticos Crusellas y Sabatés.

La Habana contaba con una industria gráfica moderna y eficiente. Se alcanzaba gran calidad en las impresiones litográficas; había varias máquinas rotativas, de huecograbado y *offset*, y decenas de pequeños talleres de impresión tipográfica.

De 1950 a 1958: la era de las agencias publicitarias

Las agencias publicitarias, las empresas editoriales y los grandes consorcios de medios de comunicación norteamericanos acostumbraban a ensayar en Cuba sus nuevas técnicas y tecnologías. La isla sirvió también como plataforma para el lanzamiento de productos y mensajes hacia el mercado latinoamericano, todo lo cual explica en parte el desarrollo de la publicidad y de la industria gráfica cubanas en esta década. El lenguaje fotográfico había alcanzado un claro predominio, con los aportes destacados de dos estudios: el de Busnego, que fue líder durante años, y el estudio Korda, que aportó la renovación.

Existía un gremio organizado de profesionales de la comunicación, con sus anuarios, clubes y premios. La Escuela Profesional de Publicidad se fundó en 1954. No fue, sin embargo, una época de grandes figuras individuales, como lo habían sido Valls, Massaguer, Blanco y García Cabrera en décadas anteriores. No obstante, cabe mencionar a Enrique Céspedes, Luis Martínez Pedro, Mario Masvidal y Carlos Ruiz.

En el ámbito de los productos de consumo, Cuba contaba con una rica tradición de nombres y marcas. De igual modo, envases, etiquetas y embalajes habían recorrido un fructífero camino desde el siglo XIX, en primer lugar en los habanos, pero también en cigarrillos, ron y cervezas. Estos productos, sus nombres y lemas comerciales fueron expresiones de identidad cultural (por ejemplo, del humor criollo: "Ron Matusalén. Hoy alegre, mañana bien"). Los habanos, que constituyen un verdadero patrimonio de las artes visuales cubanas, contaban en sus envases con una imaginería cuyas representaciones del paisaje natural y humano valorizaban la cultura criolla.

El mercado de las publicaciones era bastante despajeado. Había, por un lado, múltiples revistas y diarios (sobre todo en la capital del país) y por el otro, una industria del libro de poco desarrollo. Escasas eran también las campañas de comunicación no comerciales o de bien público; la producción de carteles estaba circunscrita a la promoción cinematográfica (especialidad en la cual se destacó el diseñador e impresor Eladio Rivadulla, pionero en Cuba del cartel serigráfico desde la década anterior) y a un proselitismo político maniqueo.

De 1959 a 1964: cambio de paradigma

La revolución fue una transformación profunda de la sociedad en todos sus ámbitos, en un proceso continuo, pero no lineal. La comunicación social estuvo desde luego afectada por estos cambios, que dieron una perspectiva radicalmente diferente al diseño gráfico. Fue esta una época de fundación: surgieron nuevos emisores de la comunicación, cambiaron los mensajes y los receptores dejaron de ser potenciales consumidores para convertirse en destinatarios de mensajes políticos, sociales, educativos y culturales.

De la sociedad anterior, la nueva heredó un sector profesional bien entrenado en la publicidad. Muchos continuaron trabajando en sus puestos hasta que los dueños de las agencias las abandonaron y partieron del país. Con las posteriores nacionalizaciones, los diseñadores pasaron a ser empleados del Estado. Los que se quedaron en Cuba y protagonizaron el relevo de paradigma que se operó en el diseño gráfico cubano eran casi todos menores de 30 años y participaban en mayor o menor medida del ideario que la revolución propuso.

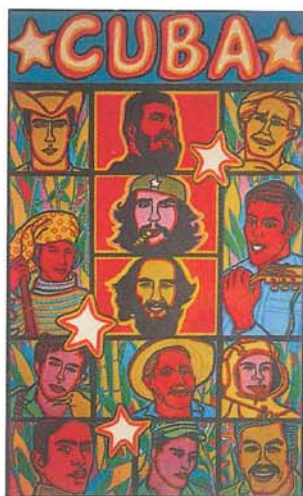
En la confrontación ideológica de los primeros años la publicidad fue tildada de perniciosa y en 1961 fueron definitivamente suprimidos por el gobierno los espacios publicitarios en radio, televisión y prensa. Hubo también prejuicios estéticos, fuertes debates, pero en general el diseño logró imponer su libertad expresiva y primó el respeto a sus creadores.

Los dos principales conglomerados de diseñadores que surgieron en estos años fueron el *Consolidado de Publicidad* (en 1960) y la agencia *Intercomunicaciones* (en 1961). El primero atendió los contratos de publicidad que existieron hasta inicios de 1962 y luego la promoción de bienes y servicios, mientras la segunda se ocupó de los encargos de comunicación de las entidades del gobierno (ministerios, empresas, etc.). *Intercomunicaciones* (con creadores como Guillermo Menéndez, Tony Évora, Joaquín Segovia y Silvio Gaytón en la primera etapa, más Olivio Martínez, José Papiol, René Mederos, Ernesto Padrón y Faustino Pérez –entre otros– en un segundo momento) terminaría fundiéndose en 1967 con un grupo de diseñadores que atendía la gráfica propagandística del gobierno, en la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR).

Los nuevos contextos en que se desarrollaba el diseño gráfico y los contenidos que debía comunicar necesitaron formas diferentes de las que primaban



Cartel para un festival de música. 1967.
Serigrafía. Diseño: Alfredo Rostgaard.
[177]



Cartel para una exposición de Cuba
en Francia. 1969. Serigrafía.
Diseño: Raúl Martínez. CNC. [178]

[1] Entiendo por "publicidad" aquella comunicación que promociona productos y servicios con fines comerciales. Su objetivo es vender. La "propaganda", en cambio, apunta a promover ideas, y su finalidad es convencer. La diferencia entre ambas no radica en el emisor sino en el efecto que buscan: la primera desea "mover" al individuo hacia el consumo; la segunda persigue influir en el ideario del receptor para motivar en él una acción que puede ser política o social de muy diverso género.

hasta entonces. Por un tiempo, sin embargo, se produjeron superposiciones de contenidos y formas antagónicas. La publicidad –adaptándose a los nuevos tiempos– intentó mostrar una vocación más nacionalista en el posicionamiento de los productos, mientras la propaganda no encontraba todavía su propio lenguaje. Los cambios no surgieron por dictamen sino por necesidades intrínsecas de ese momento histórico.[1]

En 1959 se fundaron dos instituciones culturales muy importantes en la historia de la gráfica cubana: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas. En el ICAIC, el primer equipo de diseñadores estuvo integrado por Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs, Raúl Oliva y Holbein López, con Eladio Rivadulla como impresor serigráfico de carteles. En años siguientes, trabajaron con sistematicidad en esta oficina –entre otros– René Azcuy, Antonio Pérez "Ñiko", Antonio Fernández Reboiro, Luis Vega y Julio Eloy Mesa. La diversidad de estilos entre ellos es notable, como lo es también la intensidad de la producción. En ocasiones llegaron a diseñar un cartel semanal cada uno. Tal demanda continua de soluciones los dotó de una capacidad resolutive muy eficiente, cuyos mejores frutos han sido ampliamente elogiados y premiados. Los carteles del ICAIC tuvieron en común desde mediados de los años sesenta un mismo formato (52 x 76 cm) y una misma técnica (serigrafía), más un grupo de creadores prolíficos (Bachs, Azcuy, "Ñiko" y Reboiro los principales), lo que contribuyó a su consideración como un cuerpo coherente de gráfica promocional mantenida a lo largo de varias décadas.

La Casa de las Américas, por su parte, creó en 1960 la revista de igual nombre, en la que trabajó Umberto Peña con gran creatividad desde 1965 hasta finales de los años ochenta. Umberto Peña permaneció vinculado a la Casa por más de veinte años, en una relación creador-entidad que puede considerarse como una de las más fructíferas en la historia del diseño cubano, tal vez sólo comparable con la de Eduardo Muñoz Bachs y sus carteles para el ICAIC. Peña aportó a la Casa de las Américas, con la gran cantidad de soportes diseñados y la coherencia entre ellos, un "rostro" institucional en el que los colores planos saturados, las tipografías *sans serif*, las viñetas extraídas de grabados antiguos y el círculo como forma geométrica reiterada constituyeron los ejes visuales más consistentes, aunque no estrictamente sistémicos.



Cartel para una obra teatral. 1967. Offset. Diseño: Héctor Villaverde. CNC. [179]



Cartel para un largometraje cubano. 1977. Serigrafía. Diseño: René Azcuy. ICAIC. [180]

Por otra parte, con forma y contenidos que se consideraron renovadores en Cuba, salió a la calle en 1959 el primer número de *Lunes de Revolución*, suplemento del diario *Revolución*. En ciertos casos, la experimentación que llevó a cabo el equipo de realizadores en la relación tipografía-fotografía-ilustración puede considerarse precursora del cartelismo cubano posterior, cuya madurez expresiva se produjo hacia mediados de los años sesenta. Sus diseñadores principales fueron Jacques Brouté (francés residente en Cuba, en la primera etapa), Tony Évora (segunda etapa) y Raúl Martínez (tercera etapa). La publicación dejó de existir en 1961.

El cartel adquiere por estos años un rol preponderante como medio de divulgación. La vida de los cubanos se hizo muy intensa en las calles, en los sitios públicos; había mucho intercambio social por motivos laborales, estudiantiles, recreativos o de preparación militar. En tales circunstancias el cartel, al estar siempre presente, sirvió de eficaz comunicador, con independencia de su mayor o menor calidad. No habiendo madurado aún un estilo gráfico o formas de hacer particulares en el diseño cubano, algunos de los más significativos carteles que pueden mencionarse de esta primera etapa lo son más por la coyuntura en que surgieron que por una calidad notable. *“Es bueno recordar que la eficacia comunicativa de tales objetos visuales fue más un resultado de la significación social del hecho que interpretaban y transmitían, que de los valores intrínsecos de su concepción y plasmación como obra gráfica.”* (Bermúdez, J., 2000, p. 89) Tales son los casos de los diseños para la Campaña de Alfabetización de 1961 y los carteles de movilización y alerta que se hicieron en el contexto de la Crisis de Octubre (o Crisis de los Misiles) de 1962.

En 1961 se creó el Consejo Nacional de Cultura (CNC). Algunos de sus diseñadores en los años iniciales fueron: Rolando y Pedro de Oraá, José Manuel Villa, Umberto Peña, Raúl Martínez, Héctor Villaverde, César Mazola, Rafael Zarza, Ricardo Reymena y Juan Boza. Su objeto social era la promoción de eventos e instituciones culturales, y se ocuparon también del diseño de revistas. Junto al ICAIC, el equipo del CNC se puso en pocos años a la vanguardia del cartel cubano, pero a diferencia de aquél no mantuvo la misma estabilidad de autores, formatos y técnica de reproducción.

Cierra esta etapa con una clara intención renovadora. Las propuestas visuales iban madurando en una generación numéricamente grande, joven y con ansias de realización, que creaba dentro de una realidad social en transformación y se atrevía a lo nuevo, adaptando sus creaciones a circunstancias muy exigentes: por un lado las limitaciones económicas extremas de un país bloqueado y el desenfado utópico por el otro.

De 1965 a 1975: maduración de un modo de hacer

Una caracterización del contexto en que se conformó una nueva gráfica en Cuba pasa por considerar que: a) la dinámica de transformación del país producía una demanda constante de comunicación visual, y b) los diseñadores estaban nucleados alrededor de instituciones que les propiciaban una ejercitación sistemática, con mucha libertad expresiva.

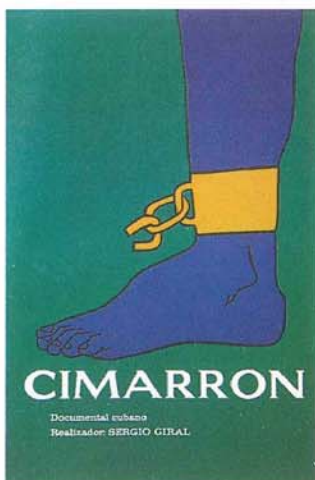
Dicho en términos de mercado, existió un clímax en que se equilibraron demanda y oferta. Se puede decir que duró unos diez años y es considerado por muchos especialistas como la etapa más fértil en la historia del diseño gráfico cubano.

La “demanda” se expresó, por ejemplo, en una eclosión editorial. La industria gráfica llegó a alcanzar en su momento máximo cifras anuales de 700 títulos y 50 millones de ejemplares impresos, en un país con una población de alrededor de siete millones de habitantes. Había decrecido el número de periódicos pero

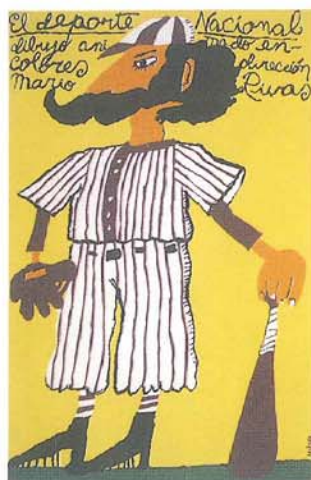
proliferaron las revistas, y las nuevas editoriales crearon una variada gama de colecciones de libros. La producción de carteles se disparó tremendamente: la mayor parte se concentró, en términos de cifras, en tres entidades: ICAIC, COR y CNC, es decir cine, propaganda política y cartel de promoción cultural no cinematográfica. A modo de ejemplo, vale decir que cuando en 1979 el ICAIC celebró sus 20 años, organizó una muestra con el contundente título de "1000 carteles cubanos de cine" (curiosamente, los años más representados fueron los finales del decenio '65-'75: 1974, con 171 piezas y 1975, con 125 piezas; en cuanto a los autores, de Eduardo Muñoz Bachs fueron seleccionados 284 carteles). Ante la ausencia de publicidad, aumentaron las campañas de bien público, en las que tomaron mucha fuerza nuevos soportes como las vallas urbanas y los laminarios (impresos con fines didácticos, de mayor tamaño que los carteles y con más texto, destinados a las áreas internas de los centros laborales).

Aunque Cuba fue durante muchos años un país aislado (el vecino más cercano ha sido su adversario enconado, mientras sus diferentes aliados han estado siempre a miles de kilómetros) y el cambio que operó en estos años tuvo bases endógenas, no deben ignorarse las influencias externas. En 1964 viajó a Cuba Tadeusz Jodlowski, profesor de la Academia Superior de Bellas Artes de Varsovia, para impartir un curso a los diseñadores del CNC. Este primer encuentro directo con la escuela polaca de diseño –tan diferente de los códigos estéticos norteamericanos, en boga en Cuba desde los años cincuenta– fue útil para los jóvenes creadores. Tuvo además continuidad en las posteriores estadias de César Mazola (en 1965), de Héctor Villaverde (en 1966) y de Rolando de Oraá (en 1967) en Polonia, para estudiar durante seis meses bajo la tutoría de Henryk Tomaszewski, en una época en que dicha nación tuvo un desarrollo muy notable en el diseño gráfico. Otros antecedentes comparables con esta superación profesional fuera de la isla serían los estudios de artes y diseño de Félix Beltrán en los EE.UU. muy al inicio de la década, y la carrera de nivel superior de Esteban Ayala en la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig, Alemania (entre 1962 y 1966).

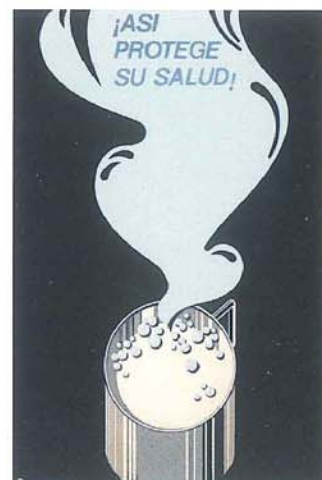
En 1969 llegaron a La Habana los diseñadores gráficos polacos Wiktor Gorka, Waldemar Swierzy y Bronislaw Zelek. Otras visitas de resonancia en el gremio del diseño gráfico cubano en años posteriores fueron las de Shigeo Fukuda en 1970 y 1987 (en esta última, con una exposición de sus carteles en el Instituto Superior



Cartel para un documental cubano. 1967. Serigrafía. Diseño: Alfredo Rostgaard. ICAIC. [181]



Cartel para un dibujo animado cubano. 1982. Serigrafía. Diseño: Eduardo Muñoz Bachs. ICAIC. [182]



Cartel de bien público. Década del 70. Offset. Diseño: no identificado, firmado "Hery". Editora de Propaganda. [183]

de Arte), de Albert Kapr en 1983 (dos años después se publicó en Cuba su libro *101 reglas para el diseño de libros*), de Jorge Frascara y Gui Bonsiepe en repetidas ocasiones entre los años ochenta y noventa, y, más recientemente, de Joan Costa, Norberto Chaves, Rubén Fontana, Alain Le Quernec e Isidro Ferrer. Particularmente la figura del japonés tuvo un gran impacto en los diseñadores cubanos, a los que de cierta forma deslumbró con el ingenio de sus creaciones y su carisma personal. Más que seguidores de su estilo de diseño, la presencia de Fukuda en Cuba dejó como huella una noción ensanchada de la comunicación visual, donde lo lúdico juega un papel determinante. Frascara, Bonsiepe, Costa, Chaves y Fontana han sido referentes claves en el ideario del Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI, fundado en 1984), no sólo con sus charlas para estudiantes y docentes, sino también a través de sus libros.

Debe entenderse que a partir de los primeros años sesenta los viajes de cubanos al exterior fueron escasos, como los de extranjeros a la isla. Las “zonas de contacto” entre el diseño cubano y el mundo estuvieron reducidas durante muchos años, sobre todo en las décadas del ‘60 y ‘70: los ejemplos que se mencionan, más algunas revistas y libros internacionales que se recibían, quedan como excepciones de un estado de incomunicación con el mundo.

El primer intento de una revista cubana de diseño se produjo en 1970, cuando la COR editó *Diseño*. Su existencia se limitó a tres números en ese mismo año. En 1973 la misma entidad sacó a la luz *Materiales de Propaganda* (luego *Propaganda*), publicación que ha perdurado hasta años recientes, aunque con mucha irregularidad en su frecuencia de aparición.

En 1962 surgió *Cuba*, una revista concebida para mostrar al mundo la realidad del país. Esta publicación (cuya antecesora directa se llamó *INRA*) desarrolló un perfil editorial muy visual y dinámico para su época y entorno, para lo que sumó el talento de diseñadores y fotógrafos. Inicialmente la Dirección de Diseño y Fotografía la ocupó José Gómez Fresquet “Frémez”, al que siguió Rafael Morante; de 1967 hasta 1977 lo hizo Héctor Villaverde. Contó además, durante muchos años, con los aportes de Roberto Guerrero y de varios otros diseñadores, como Luis Gómez y Jorge Chinique. En el equipo de fotógrafos estuvieron Alberto Díaz “Korda” y Raúl Corrales en la primera etapa, y José A. Figueroa, Iván Cañas, el suizo Luc Chessex, Enrique de la Uz, Luis Castañeda y Nicolás Delgado en la década de los años setenta.

Junto a *Cuba*, las revistas más notables de este período fueron *La Gaceta de Cuba* (surgida en 1962, con diseño de Tony Évora); *Pueblo y Cultura*, *Revolution and Culture* y *Revolución y Cultura* (desde 1963, revistas diferentes pero emparentadas entre sí, en las que participaron por períodos Héctor Villaverde y José Gómez Fresquet, “Frémez”); y *Tricontinental* (surgida en 1967, con diseño de Alfredo Rostgaard).

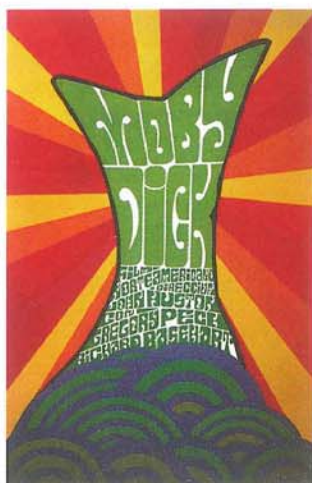
A mediados de la década el cartel cubano empezó a suscitar interés en Europa y en algunas otras plazas importantes de las artes visuales en el mundo. A través de artículos en revistas y de exposiciones se fue dando a conocer una realidad social particular y un modo de reflejarla a través del diseño, todo lo cual atrajo atención y fue elogiado. Algunas de las exposiciones más importantes de esta etapa fueron: 1968: Ewan Phillips Gallery, Londres; 1969: Museum of Modern Art, Estocolmo; 1971: Stedelijk Museum, Amsterdam; Musée d’Art et d’Industrie, París; Library of Congress (Film Section), Washington, todas con el título de *Carteles cubanos*.

Sin dudas fue el cartel el género más representativo del auge de la gráfica cubana de esta época; tanto, que opacó otros logros que permanecen hasta hoy poco abordados. Dos extremos opuestos –por su escala– serían el diseño para espacios expositivos o de gráfica urbana y el diseño de estampillas de correo.

[2] Este cálculo se debe a Lincoln Cushing, en su libro *¡Revolución! Cuban Poster Art*, 2003, p. 13.



Serie Año Internacional de la Educación. 1970. Diseño: Guillermo Menéndez. Empresa de Correos de Cuba. [184]



Cartel para un largometraje norteamericano. 1968. Serigrafía. Diseño: Antonio Fernández Reboiro. ICAIC. [185]



Cartel político. 1968. Serigrafía. Diseño: Helena Serrano. OSPAAAL. [186]

En el cambio de década se produjeron varias experiencias de interés en diseños de grandes espacios. Para los pabellones de Cuba en las Exposiciones Mundiales de Montreal '67 y Osaka '70 trabajó el diseñador Félix Beltrán, formando parte de equipos dirigidos por arquitectos (en el primer caso, los italianos residentes en Cuba Sergio Varoni y Vittorio Garatti; en el segundo, Luis Lápídis). Otra exposición que adquirió coherencia y expresividad superiores gracias al diseño gráfico fue la muestra internacional de arte *Del Tercer Mundo* (La Habana, 1968), concebida, en cuanto a diseño, por José Gómez Fresquet "Frémez". También se recuerdan las supergráficas que colmaron las fachadas del edificio del ICAIC en celebración de la fiesta nacional del 1 de enero, sobre todo las de los años 1969, diseñada por Antonio Fernández Reboiro, y 1970, diseñada por Alfredo Rostgaard.

En el diseño de estampillas se produjo una evolución paralela a la cartelística y al diseño editorial de estos años. Los códigos predominantes transitaron de una figuración realista a una conceptualización visual más efectiva. Varios diseñadores se especializaron en este tipo de trabajo y lograron algunas series en las cuales las pretensiones de belleza que solían primar y la funcionalidad requerida del sello no dificultaron el buen diseño: por el contrario, encontraron en él un aliado. Sin embargo, un creador que trabajaba en otra entidad demostró la mayor maestría para estas minúsculas piezas de comunicación. A Guillermo Menéndez se deben algunos de los más logrados sellos de correo cubanos, como los de las series "Año Internacional de la Educación" (1970) y "XX Aniversario del Triunfo de la Revolución" (1979).

Los niveles de calidad promedio que se alcanzaron en el diseño de sellos durante las décadas del '60 y del '70 no fueron alcanzados en años siguientes y se impuso de nuevo el modelo de representación con pretensiones de hiperrealismo, tanto en los temas de fauna y naturaleza, como en los conmemorativos y de deportes, en ocasiones con un bajo nivel de realización en los dibujos.

En 1966 surgió la Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina (OSPAAAL), la entidad que junto al ICAIC y el DOR puede ser considerada la otra gran productora de carteles, más por su singularidad y calidad que por la cifra –relativamente menor– de sus títulos (alrededor de 340 en 40 años; vale apuntar que la producción histórica del ICAIC está estimada entre 2500 y 3000 carteles; la del DOR se calcula entre 6000 y 8000). [2] Los carteles de la

OSPAAAL estaban destinados a transmitir mensajes políticos de solidaridad, fundamentalmente con procesos de descolonización / reivindicación social / antiimperialismo en diversos países del Tercer Mundo. Inicialmente se hicieron circular doblados e insertados dentro de la revista *Tricontinental* (cuya tirada llegó a ser de 50.000 ejemplares). Usaban un formato pequeño y un lenguaje gráfico asimilable por individuos de culturas e idiomas diferentes, que privilegiaba la imagen sobre el texto. La principal figura de la cartelística de la OSPAAAL fue Alfredo Rostgaard. También se destacaron Lázaro Abreu, Olivio Martínez, Rafael Morante, Jesús Forjans, Faustino Pérez, Berta Abelenda y René Mederos.

La creación del Instituto Cubano del Libro (ICL) dio pie a la remodelación de las editoriales y sus perfiles gráficos. En las editoriales Letras Cubanas y Arte y Literatura trabajaron entre otros Raúl Martínez, José Manuel Villa, Cecilia Guerra, Carlos Rubido y Luis Vega; en Ciencias Sociales lo hicieron Roberto Casanueva y Francisco Masvidal. Ellos llevaron el diseño de libros dentro del ICL a un nivel cualitativo alto. En otras instituciones Raúl Martínez y Tony Évora (Ediciones R), Fayad Jamís (Ediciones Unión) y Umberto Peña (Casa de las Américas) fueron los más destacados en esta época. El libro había dejado de ser un objeto elitista para quedar al alcance de cualquier ciudadano, respaldado esto por una política de precios subvencionados estatalmente, a fin de promover la lectura y por ende el enriquecimiento cultural. Los diseños cubanos de libros de esta etapa mostraban poca inhibición para subvertir la forma tradicional que, en cuanto a diagramación, formatos y usos de la tipografía, se tenía por correcta hasta entonces. En las cubiertas, por ejemplo, había más búsquedas expresivas que disciplina tipográfica.

Libros sobre diseño no han existido muchos en Cuba en el medio siglo que se analiza. El prolífico Félix Beltrán publicó *Desde el diseño*, en 1970, *Letragrafía* (Editorial Pueblo y Educación), en 1973, y *Acerca del diseño* (Ediciones Unión), en 1975. En años siguientes aparecieron *El libro su diseño*, del creador Roberto Casanueva (Editorial Oriente, 1989), *El cartel cubano de cine* (Editorial Letras Cubanas, 1996) y *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*, del estudioso del diseño Jorge Bermúdez (Letras Cubanas, 2000), primer estudio profundo sobre este tema particular.

Las zafras azucareras, principal acontecimiento económico del país hasta hace pocos años, estuvieron acompañadas habitualmente de numerosos impresos cuyo propósito era estimular la conciencia laboral de los trabajadores. La campaña propagandística alrededor de la zafra de 1970, en la cual el gobierno se propuso una meta nunca antes alcanzada, tuvo dimensión nacional, con equipos de diseño localizados en cada provincia. Fue concebida una serie de vallas y carteles que anunciaban cada etapa superada. A diferencia de la profusión de imágenes figurativas (obreros, sembrados de caña, maquinarias y herramientas) con que se había comunicado la movilización hacia las zafras de años anteriores, en ésta Olivio Martínez elaboró unas imágenes tipográficas muy coloridas que expresaban la euforia nacional alrededor de este magno empeño productivo. Su concepción seriada resultó de mucho interés.

De este crucial hecho económico y político de la revolución cubana quedó otro cartel que expresaba no la euforia con que se inició la zafra sino la consternación con que terminó, al no haberse cumplido la meta propuesta. *Revés en Victoria* (COR, 1970) es un notable ejemplo de economía de medios, que logra visualizar sintética y sugerentemente una frase del momento. Su autora fue Eufemia Álvarez, una de las varias mujeres que se destacaron en la gráfica cubana en estos años sin que se las mencione con la frecuencia y justeza que merecen. Su cartel obtuvo uno



131



Sistema vallas para la zafra. 1970. Diseño: O. Martínez. DOR. [187] Portada de un libro. 1962. Diseño: T. Évora. Ediciones R. [188]

de los cinco premios en el Salón Nacional de Carteles de 1970, junto a piezas tan notables como “Besos robados” (de René Azcuay), “Viva el XVII Aniversario del 26 de julio” (de Félix Beltrán), “¿Quién le teme a Virginia Woolf?” (de Rolando de Oraá) y “Moler toda la caña y sacarle el máximo” (de Antonio Pérez, “Ñiko”).

La COR había organizado el primer Salón un año antes, centrado solamente en la producción de carteles. Fue inaugurado con una gran exposición, para la que se seleccionaron y quedaron expuestos trabajos de 70 diseñadores. Cinco diseños –que con el tiempo han pasado a ser considerados antológicos– fueron premiados: “Cuba en Grenoble” (de Raúl Martínez), “Todos a la Plaza con Fidel” (de Antonio Pérez, “Ñiko”), “Décimo aniversario del ICAIC” (de Alfredo Rostgaard), “Clik” (de Félix Beltrán) y “Décimo aniversario del triunfo de la rebelión” (del equipo integrado por Faustino Pérez, Ernesto Padrón y José Papiol). Un conteo de los premiados en las primeras diez ediciones de estos Salones Nacionales de Carteles (luego renombrados Salón Nacional de la Propaganda Gráfica “26 de julio”) arroja otros datos de interés: los 40 premios otorgados fueron a manos de 26 diseñadores, es decir que existía una calidad repartida; tres fueron ganados por mujeres; el balance temático es de 21 carteles políticos, 12 culturales y 7 sociales. Se evidencia también la distribución geográfica de la actividad de diseño en Cuba por esos años, al recibirse y premiarse trabajos de varias provincias, destacándose los realizados para Matanzas y Santiago de Cuba.

En 1970 se publicó el libro *The Art of Revolution* (McGraw-Hill Book), de Susan Sontag y Dugald Stermer. Significó un espaldarazo internacional para la gráfica cubana, especialmente por el ensayo de Sontag y por la espléndida selección de carteles, desplegados en un libro de gran formato. La repercusión internacional de la gráfica cubana era ya un hecho al inicio de la década del '70. Se habían obtenido los primeros lauros: un cartel de Esteban Ayala en la República Democrática Alemana, 1964; libros de Santiago Armada “Chago”, Eduardo Muñoz Bachs, José Manuel Villa, Esteban Ayala y Félix Beltrán en Ferias del Libro IBA de Leipzig, entre 1965 y 1971; el cartel “Harakiri”, de Antonio Fernández Reboiro en Sri Lanka, 1965; y finalmente el conjunto de carteles presentado por Cuba, que recibió primer premio en el Concurso Internacional de Carteles de Cine, en el Festival Internacional de Cine de Cannes, en 1974.

Se alcanzaba así el momento de máximo esplendor, la consolidación de un modo de hacer en función de una coyuntura social muy particular. La generación que la había llevado a cabo estaba en su plena madurez. No había, sin embargo, un relevo a la vista. Los primeros intentos de fundar una escuela de diseño, la Escuela de Diseño Industrial e Informacional, dentro del Ministerio de la Industria Ligera en 1969, no habían tenido continuidad ni arraigo.

De 1976 a 1989: estancamiento y retroceso

En este período se producen cambios importantes en la estructura político-administrativa y de gobierno, que guardan relación con la incorporación del país al bloque económico de los países socialistas.

Una variedad de factores condicionaron la crisis del diseño gráfico cubano que se hizo evidente en este período:

- se saturó el código visual creado en los años sesenta y no llegó a tiempo la necesaria renovación tanto visual-expresiva como humana, es decir de profesionales con similar o mejor nivel que sus antecesores;
- las relaciones laborales entre los diseñadores y profesionales afines y sus superiores se hicieron más rígidas, y se impuso un estilo burocrático de encargo / aprobación de diseños;

- hacia el final de los años ochenta comenzó a conocerse en Cuba la tecnología digital, avance al que no todos los diseñadores entonces activos pudieron incorporarse –con lo cual quedó marginado un sector de profesionales maduros respecto de los jóvenes que entraban al gremio–, y que por otro lado hizo posible que personas con poca preparación específica en comunicación visual accedieran a trabajos de diseño, en detrimento de la calidad resultante.

Hubo conciencia bastante generalizada de la crisis (al menos entre los diseñadores y especialistas en el tema), pero no soluciones. Al parecer las instituciones no reaccionaron ante las señales: en 1978 la revista *Revolución y Cultura* publicó una serie de artículos-encuestas que debatían las encrucijadas a que se enfrentaba la cartelística nacional desde hacía algunos años. De Raúl Martínez es esta afirmación: “Quizás nos hemos dormido en los laureles; los artistas que los elaboramos [los carteles] y los organismos y funcionarios que se encargaron con entusiasmo de pedírnoslos y difundirlos a la vez”. [3] Todavía diez años después, en un informe redactado por profesionales de la comunicación y puesto a debate en las instituciones vinculadas directamente con esta actividad, se repite que “(...) el diseño gráfico ha presentado en la última década una baja sustancial en lo cualitativo y cuantitativo. Los factores fundamentales que inciden (...) son [selecciono algunos]: la inexistencia de una política institucional de promoción al diseño gráfico; la limitación profesional y cultural de las personas que dirigen en las instituciones; la deficiente calificación de numerosas personas que trabajan como diseñadores; la necesaria renovación de diseñadores que deben promover los centros docentes especializados”. [4]

La Sección de Diseño de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), dirigida por Héctor Villaverde y Alfredo Rostgaard, organizó los Encuentros de Diseño Gráfico (el primero tuvo lugar en 1979, el segundo en 1985), en un intento por tomar la iniciativa y debatir públicamente los asuntos de la profesión, pero dándoles la palabra a los creadores. Sintomáticamente, el cartel del primer encuentro, debido a Francisco Masvidal, muestra los entonces habituales instrumentos del diseñador: cuchilla de cortar, pincel, rotulador de tinta y lápiz, con forma de proyectiles.

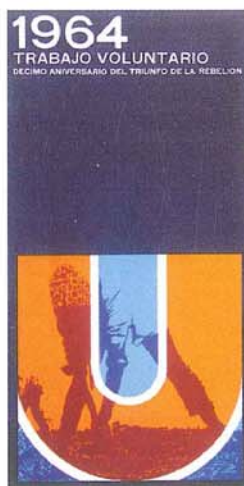
Por esos años, algunos diseñadores notables salieron definitivamente del país, bien por divergencias con el sistema político vigente en Cuba, bien en búsqueda de mejoras económicas (por ejemplo Antonio Fernández Reboiro y Félix Beltrán;

[3] Veigas, J., “El cartel cubano. Se abre la encuesta”, *Revolución y Cultura*, N° 71, La Habana, 1978. p. 79.

[4] Se trata de un documento de trabajo, no oficial ni publicado, pero de interés aquí para los elementos que expone.



Cartel para una obra teatral. 1967. Offset. Diseño: Rolando de Oraá. CNC. [189]



De la serie de diez carteles celebrando 10 años de la Revolución. 1969. Diseño: F. Pérez, E. Padrón y J. Papiol. COR. [190]



Cartel para un largometraje japonés. 1964. Serigrafía. Diseño: Antonio Fernández Reboiro. ICAIC. [191]



Ministerio de la Construcción. Década del 60. Diseño: Félix Beltrán. [192] XIV Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. 1996. Diseño: Omar López. ISDI. [193]

mucho antes ya lo había hecho Tony Évora) y otros dejaron sus puestos de trabajo (Umberto Peña, Eduardo Muñoz Bachs, René Azcuy). Cuando en 1980 se fundó la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), el diseño gráfico cubano ya estaba en franca crisis. La ONDI puso entre sus prioridades la formación de diseñadores y fundó el Instituto Politécnico para el Diseño Industrial (en 1983) y el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI, en 1984): ésta es la primera –y hasta el momento única– universidad de diseño en Cuba, de donde salieron los primeros veintinueve egresados en 1989, nueve de ellos como diseñadores informacionales.

La base del claustro inicial de profesores del ISDI eran arquitectos. Antonio Cuan Chang, formado como docente en Diseño Básico en la escuela de arquitectura, encabezó la facultad de Diseño Informacional desde su fundación hasta 1993. Las dos grandes excepciones a esta tendencia fueron Esteban Ayala y el profesor chileno Hugo Rivera.

Los arquitectos habían alcanzado cierto éxito en la gráfica cubana desde los años setenta, en especial en la creación de logotipos. En una época en que se hicieron frecuentes los concursos abiertos para crear la identificación de eventos e instituciones, los arquitectos probaron ser muy certeros.

Salidos de concursos públicos o no, algunos logotipos de gran visibilidad se han mantenido hasta hoy por su pregnancia y eficiencia, como son los casos de Helados Coppelia (de Guillermo Menéndez, 1964), Ministerio de la Construcción y Parque Lenin (ambos de Félix Beltrán, años setenta), Ministerio de la Pesca (René Azcuy, años setenta), Aerolínea Cubana de Aviación (de Juan Antonio Gómez, "Tito", años setenta) y Asociación Cubana de Artesanos Artistas (Antonio Cuan Chang, 1980).

El crecimiento de la industria ligera experimentado en la década del '70 motivó un desarrollo del diseño de envases (o empaques). En particular para el sector de los productos alimentarios fueron creados sistemas completos de marcas, etiquetas, envases y embalajes, desde una oficina que se llamó Centro de Diseño de Envases y Divulgación. Ésta atendió también los habanos y su promoción en el extranjero. De aquel equipo pueden mencionarse los nombres de Luis Rolando Potts, Antonio Goicochea, Santiago Pujol y Carlos Espinosa Vega, representantes los tres primeros de la poco numerosa generación intermedia, que siguió a los iniciadores de los años sesenta.

Entre 1977 y 1978, con motivo de la celebración en Cuba del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, tomó mucha fuerza en La Habana el tema de las gráficas urbanas. Formando parte de equipos multidisciplinarios junto a arquitectos, urbanistas e ingenieros, el diseñador Darío Mora concibió unas gráficas que aprovechaban los nombres de las calles donde se intervino, magnificándolos y multiplicándolos en muros y en fachadas laterales de edificios, con colores vivos sobre fondos predominantemente blancos. Estas ambientaciones les dieron una impactante personalidad visual a zonas de gran circulación de la ciudad.

En 1983 se fundó el Taller de Serigrafía René Portocarrero, especializado en reproducción de obras de arte pero donde se imprimieron también muchos carteles para pintores y cantautores jóvenes. El más consistente de los diseñadores que han estado vinculados a este taller fue, y sigue siendo, Eduardo Marín, de la tercera generación de estudiantes del Instituto de Diseño.

En el Instituto Nacional del Turismo –INTUR (anteriormente Instituto Nacional de la Industria Turística –INIT), se diseñaron varias series de carteles para promover destinos turísticos particulares o elementos de la flora y la fauna del país. Fueron producidos en la segunda mitad de la década del '70, y estaban destinados al turismo internacional, sobre todo a los países socialistas, pero resul-

taron muy atractivos también para los cubanos, que los adquirieron y usaron en la decoración de sus hogares. Predominaba en ellos un dibujo geometrizado, con un intenso colorido, rematado casi siempre por líneas negras. El lenguaje gráfico era inocente y sencilla la composición. Sus autores fueron Jorge Hernández, Armando Alonso, Arnoldo Jordi, Raymundo García, Enrique Vidán y Francisco Yanes Mayán.

Una de las revistas que consolidó una visualidad muy coherente, apoyada en el uso de la fuente *Avant Garde* cuando el diseño editorial privilegiaba las tipografías suizas, fue *Mar y Pesca*, bajo la dirección artística de Jacques Brouté. Otras revistas que surgieron o se destacaron en estos años fueron *Opina* (diseñada por Arístides Pumariaga), *El Caimán Barbudo* (por la que han pasado varios diseñadores en casi cuatro decenios de vida) y *Juventud Técnica* (en la década de los años ochenta, con una dinámica visual muy atractiva para los jóvenes, basada en la ilustración; diseñada por Carlos Alberto Masvidal).

De 1990 a 2000: la crisis y una nueva oportunidad

A la crisis que el diseño gráfico venía afrontando por años se le sobreimpuso una mucho mayor: la crisis en la economía nacional producto del derrumbe del socialismo en Europa, que tuvo consecuencias devastadoras en la creación, reproducción y circulación de productos y mensajes visuales.

Como parte del desajuste que sufrió el sistema de la comunicación a inicios de los años noventa, muchos diseñadores se independizaron de las oficinas o agencias de diseño, en un contexto social también tendiente a una menor centralización.

Lo anterior no debe verse como contradictorio con el hecho de que además proliferaron las agencias de publicidad (llegaron a contarse hasta quince) para atender las necesidades de comunicación en sistemas de identidad corporativa y publicidad primaria del sector empresarial emergente, vinculado sobre todo al turismo internacional y al surgimiento de empresas de capital mixto cubano-foráneo, principales alternativas del gobierno para salir de la crisis. De modo que este período experimentó como novedad la coexistencia relativamente armónica de diseñadores independientes con equipos institucionales y agencias de publicidad, o la situación de un mismo individuo desempeñando ambas modalidades a la vez.

Los niveles de conceptualización y visualización que se alcanzaron en el sector comercial/empresarial en esta etapa fueron bajos, sobre todo en términos de discurso publicitario, pues debió afrontarse el prolongado vacío de más de 30 años. No había experiencia ni en los creativos ni en los directivos de las agencias, y mucho menos entre los empresarios. La publicidad retornó tímidamente; para el ciudadano común se hizo ver en los centros comerciales y en algunas vallas de carretera. La política del Estado cubano siguió siendo menguar la incidencia social de este tipo de mensaje en la vida cotidiana.

Otra de las consecuencias de la crisis económica fue la pérdida de soportes urbanos para la gráfica. Decreció considerablemente el número de vallas y se fueron deteriorando (hasta ser retirados por completo en años recientes) los llamados "paragüitas del ICAIC", peculiares estructuras metálicas que en los años setenta habían sido ubicadas en decenas de puntos de la capital para portar ocho carteles de cine a la vez.

Las vallas de propaganda política abandonaron el rol dinamizador del entorno urbano que una vez tuvieron. En esta etapa su gráfica fue pobre, con excesivo énfasis en textos discursivos y la reiteración poco original de banderas, rostros de héroes y líderes. El cartel político, por su parte, casi desapareció.



Cartel para concierto. Carlos Varela en el Teatro Carlos Marx. 1990. Serigrafía. Diseño: Eduardo Marín. Taller René Portocarrero. [194]

En contraposición a lo anterior, se produjo a inicios de la década un fenómeno mediático surgido desde otro costado de la estructura política del país: las campañas políticas de la Unión de Jóvenes Comunistas, diseñadas por un equipo de jóvenes profesionales con la colaboración de estudiantes del ISDI. En sus propósitos de movilización esta organización no privilegió el cartel. Se apoyó en otros soportes (*t-shirts*, cintas para la cabeza, pegatinas, volantes y pintadas en los muros) y recurrió a la visualización de sus contenidos por tipografía más que por íconos. Aunque se les señalen flaquezas en la calidad de la visualización, debe reconocérseles a esos diseños una gran eficacia en apoyar los fines proselitistas para los cuales fueron creados.

En el entorno del turismo y de la industria farmacéutica se desarrolló intensamente la creación de manuales de identidad corporativa. Se acumuló un valioso *know-how*, que se extendió luego a otros terrenos. Dos de los manuales iniciáticos fueron diseñados en la ONDI, por Luis Alonso para el Instituto Finlay, y por "Pepe" Menéndez para Dalmer S.A., entre 1991 y 1993. Transcurridos unos años, el tema de la regulación de la imagen y la identidad de las instituciones a partir de un sistema, pareció ser un conocimiento establecido en nuestro medio, con calidades relativamente altas en los proyectos que se hicieron en esa época y que llegan hasta hoy.

Otro tipo de proyecto que se desarrolló bastante fue el diseño de sistemas señaléticos y de espacios de exposiciones. Vinculados los primeros sobre todo a instalaciones de servicios o a centros científicos y de salud, y los segundos a las ferias comerciales, se trata de la aplicación con profesionalidad de estándares internacionales, adecuándolos a los clientes, usuarios y entornos específicos. Varios diseñadores se han especializado en estas áreas, para lo cual han demostrado poseer una útil formación de perfil amplio.

El colapso de la industria gráfica dejó tras de sí un notable envejecimiento tecnológico, la pérdida de experiencias acumuladas por decenios y una frecuente falta de control de la calidad final de los impresos. También en las editoriales esto se hizo sentir. En esta década se desdibujaron muchos de los perfiles gráficos de las colecciones de libros, otros se discontinuaron. Abundaron las cubiertas "ilustradas" de manera simplista, sin sustento conceptual ni rigor tipográfico.

En 1998, el ICL instauró el "Premio Nacional de Diseño del Libro", que se otorga a la obra de la vida, primer reconocimiento de este tipo para los diseñadores del país. Ese año el distinguido fue Eladio Rivadulla. Después lo han sido Roberto Casanueva, Héctor Villaverde, Rafael Morante, Francisco Masvidal, Artemio Iglesias, Alfredo Montoto y Carlos Rubido. La ONDI, por su parte, estabilizó sus Encuentros de Diseño, de frecuencia anual, y creó los "Premios ONDI" de Diseño, que otorgan también reconocimientos en la categoría de Informativa. Otro galardón de relevancia en la comunidad cubana de diseño ha sido desde 1998 el Premio "Espacio" de la Asociación Cubana de Comunicadores Sociales, fundada en 1991.

En 1992 algunos de los más notables diseñadores se reunieron y fundaron el Comité Prográfica Cubana, entidad no gubernamental y sin fines de lucro dedicada a promover el diseño como actividad creativa de amplio contenido cultural. Formaron el primer comité: René Azcuy (presidente), Héctor Villaverde (secretario), Eduardo Muñoz Bachs, Alfredo Rostgaard, Antonio Pérez "Ñiko", Faustino Pérez, Umberto Peña, Raúl Martínez, Esteban Ayala y Santiago Armada, "Chago".

De las aulas del ISDI salió lo más renovador que se gestó en esta etapa, tanto en proyectos académicos como en el resultado que los graduados (unos 450 en esta década, sumados los diseñadores industriales e informativos) han tenido en sus respectivos campos de trabajo. Una relación de los proyectos académicos más

significativos, por sus alcances económicos o sociales, en la especialidad de diseño informacional, no debería excluir los siguientes: “Sistema señalético del Instituto Finlay” (diplomante Roberto Chávez, 1992), “Identidad Visual de Correos de Cuba” (estudiantes Julieta Mariño y Carlos Santos, 1996), “Identidad Visual de Cubavisión Internacional” (diplomante Richard Velázquez, 1998) e “Identidad y Señalización del XIV Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes” la irrupción de los nuevos diseñadores se comienza a reflejar también en una estética diferente, la que responde por un lado a la tecnología digital –herramienta que dominan con facilidad y que se introdujo en Cuba de forma lenta, las primeras PCs en empresas y oficinas de diseño, más adelante en las imprentas y compañías de preimpresión, hasta llegar a las aulas universitarias y por último a los diseñadores independientes–, y a su entrenamiento en la conceptualización del diseño, es decir una preparación metodológica para el desarrollo de la tarea proyectual.

Los diseños “para la pantalla” (software, web y televisión) tuvieron una nada sorprendente pujanza en los años finales de la década, a tono con el interés socioeconómico y político que han despertado estos medios y canales de comunicación. Los diseñadores jóvenes han marcado la pauta en este campo, en un relevo de creatividad casi tan rápido como el de los propios programas de diseño.

Al despedir el siglo parecía todavía prematuro definir rasgos perdurables de lo visto en los años noventa, que quedará probablemente como una etapa de transición hacia resultados más consolidados. Pero se reiteran el uso desprejuiciado de la apropiación, un despegue respecto a sus predecesores en el dominio de la tipografía como expresión visual de la palabra y una tendencia al juego visual y al humor.

En años recientes se ha venido produciendo la emigración continuada de diseñadores gráficos jóvenes, fundamentalmente hacia España y los EE.UU. Aunque numeroso en ese sector, el fenómeno va más allá de grupos etarios y perfiles profesionales. No obstante, se ha percibido un cierto optimismo respecto de la posible recuperación del diseño gráfico cubano. La situación del país mejoró en determinados aspectos, como los índices de consumo de bienes y servicios en la población, y el ascenso del turismo a primera industria nacional con la consiguiente dinamización de otras ramas económicas. El diseño volvió a encontrar un sentido de utilidad, pero la fragilidad de la recuperación económica, la inconsistencia de la nueva generación de diseñadores (muy marcada por los apremios de realización personal que han llevado a muchos a establecerse en otros países) y la resistencia que el diseño afrontó para volver a demostrar sus posibilidades como herramienta de mejoramiento de la calidad de vida en todos los ámbitos –haciendo valer un profesionalismo que mezcle rigor y creatividad– hicieron que siguiera pareciendo distante el salto cualitativo que se necesita.

137

Bibliografía seleccionada

- Bermúdez, J., *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*, Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- Cushing, L., *¡Revolución! Cuban Poster Art*, Chronicle Books, San Francisco, 2003.
- s.a., “Consideraciones sobre la situación del diseño gráfico en Cuba”. Se trata de un documento de dos páginas mecanografiadas, que circuló entre el profesorado del Instituto Superior de Diseño Industrial, 1988, s. e.
- Veigas, J., “El cartel cubano. Se abre la encuesta”, en *Revolución y Cultura*, Nº 71, La Habana, 1978.