

A3manos

.....
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
CUBANA DE DISEÑO

ISSN: 2412-5105 RNPS 2370



A3manos

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CUBANA DE DISEÑO

Director General

Dr.C. Sergio L. Peña Martínez

Director Científico

Dr.C. José Luis Betancourt Herrera

Editor Ejecutivo

Dr.C. Juan Emilio Martínez Martínez

Editora

Lic. Diley Milián López

Equipo Editorial

MSc. Amarilis Matamoros Tuma

MSc. Fernando A. Peón Sánchez

MSc. Amarilis Pérez Matos

Corrección y Estilo

Lic. Diley Milián López

Diseño

MSc. Eviel Ramos Pérez

Instituto Superior de Diseño

Universidad de la Habana

Belascoaín No 710 e/ Estrella y Maloja,

Centro Habana, La Habana.

Teléfono: (537) 8745101

Web: a3manos.isdi.co.cu

Email: a3manos@isdi.co.cu

Imagen de portada

MSc. Carilyn de la Vega Hernández

Silla G4. Colección Guaniquiqui

Publicación de Editorial ISDI

Versión Impresa ISSN solicitado

Versión On-line ISSN: 2412-5105

No: 11 de 2019

Inscrita en el Registro Nacional

de Publicaciones Seriadas

número 2370, folio 190, Tomo III

No. 14. enero – junio 2021

- 3 EDITORIAL
- 4 HERRAMIENTA PARA APLICAR LA BIOMIMÉTICA A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE OBJETOS.
MSc. Carilyn de la Vega Hernández.
MSc. Bárbara Lázara Hernández González.
- 12 DIBUJANDO CON EL CUERPO.
Dr. Gabriel Salazar Contreras.
- 16 LA TRANSFORMACIÓN FOTOGRÁFICA ANTE LA CONVULSIONADA ERA POSMODERNA.
Dr.C. Marco Antonio Marín.
Mtra. Adriana Acero.
- 23 CULTURA DEL TRABAJO Y DISEÑO: UNA RELACIÓN POSIBLE Y NECESARIA EN LA ACTUALIDAD CUBANA.
MSc. Daysi Hernández Cruz.
Dr.C. Lucilo Batlle Reyes.
- 31 LOS ROLES FUNDAMENTALES DEL CARTEL POLÍTICO EN CUBA ENTRE 1959 Y 1961. (PRIMERA PARTE).
MSc. Andrés Fernández Pérez.
- 40 AZULEJOS TRADICIONALES EN LA HABANA.
DI. Cristina Corral García.
- 46 LA MANTENIBILIDAD, SU PREVISIÓN DESDE EL DISEÑO DE LAS MÁQUINAS
Dr.C. Mario Clemente Zaldívar Salazar.
Dr.C. Armando Díaz Concepción.
- 53 EL CARTEL Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS Y MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.
MSc. Diego Bermúdez Aguirre.
- 58 LAS DIMENSIONES DE LA USABILIDAD EN LOS OBJETOS DE DISEÑO INDUSTRIAL.
MSc. Lemay Alberto Cruz Pujol.
DI. Anette Lourdes Rodríguez Campos.
- 62 IMPORTANCIA DEL DIAGNÓSTICO DE LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.
DI. Eviel Ramos Pérez.
Dr.C. Sergio Luis Peña Martínez.
- 70 PROYECTO ISDI. FORMA: PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DE APOYO EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO.
Lic. Eglis Cortina Bruzón.
- 75 DESDE LA ACADEMIA. PAPEL DEL WORKSHOP INTERNACIONAL EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA DEL DISEÑO A PARTIR DE EXPERIENCIAS EN EL ISDI.
MSc. Raúl Bejerano Bejerano.
MSc. Mariela Cuevas Serrano.
- 80 DISEÑADOR Y SU OBRA. PEDRO MIRALLES Y SU FILOSOFÍA CREATIVA.
Dra.C. Pilar Mellado Lluch.
- 87 RELACIÓN DE AUTORES EN EL PRESENTE NÚMERO
- 94 ARBITRARON EL PRESENTE NÚMERO

EDITORIAL**Equipo Editorial**

En la historia de la revista se pueden apreciar dos grandes períodos, el primero que va del No. 1-2014 al 9-2018 y el segundo del No. 10-2019 en adelante.

En este segundo momento la publicación se caracteriza por:

- Una interfaz funcional, limpia e interactiva.
- Cinco secciones: Editorial, DISEÑOCONCIENCIA, Proyecto ISDi, Desde la Academia y el Diseñador y su obra.
- Publicados 12 artículos como promedio en cada número.
- Fortalecimiento del Comité Editorial y Comité de Árbitros con doctores en diseño de otras instituciones y universidades tanto nacionales como extranjeras.
- Se satisfacen los requerimientos para su inclusión en bases de datos de publicaciones seriadas de impacto I y II.
- La revista va siendo reconocida por un mayor número de docentes, investigadores y diseñadores como espacio para publicar y actualizarse en la profesión.
- A3manos pasa a ser una publicación de construcción continúa manteniendo la puntualidad de su salida a inicios de cada semestre.

Estos elementos definen, sin lugar a dudas, un proceso maduración de la revista que impulsa hacia delante, por lo que es posible:

- La certificación CITMA como punto de partida y lograr incluirse en bases de datos de publicaciones seriadas de impacto I ó II.
- La presentación de la interfaz en varios idiomas (inglés, portugués e italiano) aunque el idioma oficial para la publicación de los artículos sea el español.
- La colaboración con otras revistas científicas universitarias y de diseño, incluida la opción de intercambio de artículos para publicar.
- El reconocimiento de mayor cantidad de lectores utilizando para ello el Registro de diseño de la Oficina Nacional de Diseño y las redes sociales: Instagram, Pinterest, Fotki, Imgur, DeviantART, LinkedIn, Xing, entre otras posibles.

El Comité Editorial de A3manos confía en el crecimiento sostenido con el apoyo de todas aquellas personas que ven en ella una publicación útil al desarrollo de la profesión y la formación de diseñadores.

In the history of the magazine, two great periods can be seen, the first one that goes from No. 1-2014 to 9-2018 and the second from No. 10-2019 onwards.

In this second moment, the publication is characterized by:

- A functional, clean and interactive interface.
- Five sections: Editorial, DISEÑOCONCIENCIA, ISDi Project, From the Academy and the Designer and his work.
- An average of 12 articles published in each issue.
- Strengthening the Editorial Committee and the Referees Committee with PhDs in design from other national and foreign institutions and universities.
- The requirements for their inclusion in databases of serial publications of impact I and II are satisfied.
- The magazine is being recognized by a greater number of teachers, researchers and designers as a space to publish and update themselves in the profession.
- A3manos becomes a construction publication continues to maintain the punctuality of its departure at the beginning of each semester.

These elements define, without a doubt, a maturing process of the magazine that drives forward, making it possible to:

- CITMA certification as a starting point and to be included in databases of serial publications of impact I or II.
- The presentation of the interface in several languages (English, Portuguese and Italian) although the official language for the publication of the articles is Spanish.
- Collaboration with other design and university scientific journals, including the option to exchange articles for publication.
- The recognition of the largest number of readers using the Design Registry of the National Design Office and social networks: Instagram, Pinterest, Fotki, Imgur, DeviantART, LinkedIn, Xing, among others.

The Editorial Committee of A3manos is confident of sustained growth with the support of all those who see it as a useful publication for the development of the profession and the training of designers.

**HERRAMIENTA PARA APLICAR LA BIOMIMÉTICA A LA
CONCEPTUALIZACIÓN DE OBJETOS.**

**TOOL TO APPLY BIOMIMETICS TO THE CONCEPTUALIZATION
OF OBJECTS.**

MSc. Carilyn de la Vega Hernández

Email: cdelavega@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0001-6084-895X

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana

Autor para la correspondencia

MSc. Bárbara Lázara Hernández González

Email: barbara.hdez@infomed.sld.cu

ORCID: 0000-0003-2032-524X

Universidad de Ciencias Médicas de La Habana

RESUMEN

Se presenta una herramienta para aplicar la biomimética en la Conceptualización de Objetos en Diseño, entendiéndose la Conceptualización como etapa del Proceso de Diseño y los Objetos como componentes de las Esferas de actuación de esta profesión. Ambos términos son tomados del cuerpo teórico de la docencia del ISDi. Para el levantamiento de información se emplearon métodos teóricos (histórico-lógico, análisis-síntesis, sistematización y modelación); empíricos (revisión documental, observación y encuesta); y estadísticos (técnicas de estadística descriptiva). Como resultados se presentan los dos instrumentos que conforman la herramienta y se valoran las repercusiones de su aplicación en el ámbito docente con su utilización en la asignatura Diseño Industrial I durante los cursos académicos 2014-15 y 2015-16.

ABSTRACT

This article presents a tool for applying biomimetic to Objects Design Conceptualization. The term Conceptualization makes a reference to a phase of the Design Process. Likewise, the term Object is known as one of the circles in which Design professionals can performance. Both of these concepts have been taken from the Cuban Design University (ISDi) academic theory. The following methods were employed for data analysis: Historic-logic, Analysis-synthesis, Systematization, Modeling, Bibliographic review, Observation, Surveys and Statistics. As a final result, the description of the tool and two instruments that belong to it are presented. Also, the authors give their considerations about its application repercussions in scholar field with its utilization in Industrial Design I subject, on 2014-2015 and 2015-2016 academic years.

Palabras claves:

Biomimética,
Biónica,
Biomimesis,
Diseño

Keywords:

Biomimetics,
Bionics
Biomimicry,
Design

Fecha Recibido:

09 / 09 / 2020

Fecha Aceptación:

11 / 11 / 2020

Fecha Publicación:

08 / 12 / 2020

C.

INTRODUCCIÓN

Buscar patrones de diseño en la naturaleza, es una acción a la que invita la Biomimética, disciplina que promueve “la consciente emulación de la genialidad de la vida” (Benyus, 2002). Después de millones de años de evolución, competencia y adaptación, la naturaleza ha producido y desarrollado infinitas soluciones de diseño en las que los profesionales del ramo se están inspirando para numerosos desarrollos humanos.

Utilizar la Biomimética en la búsqueda de soluciones durante la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño, indudablemente favorece la práctica proyectual inherente al mismo y fomenta el compromiso del diseñador con el desarrollo sustentable. Sobre la concepción de una herramienta que facilita este accionar y brinda un algoritmo para secuenciar la dinámica operacional correspondiente, trata la presente propuesta.

Su aplicación en el ámbito docente, guía al estudiante de Diseño para utilizar la Biomimética en la búsqueda de soluciones durante la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño del Instituto Superior de Diseño (ISDi), y puede incentivar su creatividad.

ASPECTOS METODOLÓGICOS IMPLICADOS EN SU CONFECCIÓN

Para la confección y posterior valoración de la herramienta, se llevó a cabo una investigación descriptiva, no experimental, de corte transversal (Hernández Sampieri, 1991; Artiles Visbal et al., 2008). Se emplearon los métodos de investigación teóricos, empíricos y estadísticos que se refieren a continuación.

Teóricos

- Análisis-síntesis: para descomponer las características forma, estructura y función sobre las cuales se basa la analogía entre sujeto natural y solución de Diseño, para encontrar la mayor cantidad de elementos que tributan a tal fin y con ellos construir la herramienta.
- Sistematización: para realizar el estudio de todo el material disperso con el propósito de encontrar las regularidades y concomitancias entre las diversas propuestas de uso multidisciplinario de la Biomimética y su inserción en el contexto ISDi como herramienta para la búsqueda de soluciones durante la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño.
- Modelación: para crear la herramienta resultante del estudio realizado, la cual pretende ayudar al estudiante de Diseño en la búsqueda de soluciones durante la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño del ISDi.

Empíricos

- Revisión documental: para profundizar el estudio de la aplicación de la Biomimética en la búsqueda de soluciones en el Diseño de Objetos, y obtener los resultados de los cortes evaluativos de los estudiantes y sus calificaciones en el ejercicio final de la asignatura Diseño Industrial I durante los cursos 2014-15 y 2015-16.

- Observación: para conformar la valoración del proceso y de los resultados de la aplicación de la herramienta en las soluciones del ejercicio docente.
- Encuesta: para conocer el grado de satisfacción de los estudiantes con la utilización de la herramienta.

Estadísticos

- Técnicas de Estadística Descriptiva para calcular la distribución de frecuencias absolutas y porcentajes correspondientes a cada variable, y así procesar cuantitativamente los resultados de la observación y de la aplicación de la encuesta, así como del corte evaluativo y el ejercicio final de la asignatura Diseño Industrial I en los dos períodos académicos involucrados en el presente estudio.

La herramienta resultante se aplicó a una población compuesta por todos los estudiantes del grupo 22 de la Facultad de Diseño Industrial del ISDi en los cursos 2014-15 y 2015-16; 18 del primero, 20 del segundo, en total 38 estudiantes. No se trabajó con muestras.

DESARROLLO

Características de la herramienta

- Se aplica específicamente en los momentos de generar premisas conceptuales y/o alternativas conceptuales, aunque también puede ser factible durante la búsqueda de soluciones a los subproblemas inherentes a las variantes de solución (tomando como referente la estructura definida en el ISDi para la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño).
- No aborda la característica Materiales ya que las Esferas de Actuación de la Profesión de Diseño no comprenden la creación de materiales, siendo esto afín a las competencias de otras profesiones.
- Está compuesta por dos instrumentos: uno para identificar el sujeto natural análogo y el otro para determinar las características que posee, factibles de extrapolar a la solución de Diseño.
- Para su mejor manipulación en el ámbito docente por parte del estudiante, la herramienta se graficó utilizando cuatro mapas conceptuales: uno para la presentación de la herramienta con sus dos instrumentos y los tres restantes para las características -Forma, Estructura y Función- que se analizan en el Instrumento 2. Ellos se muestran en las Figuras 1-4.
- Es un archivo de texto confeccionado con la aplicación Word 2013 sobre Windows 7.

A continuación, se describe cada instrumento.

Instrumento 1

Está dirigido a la identificación y selección del sujeto o los sujetos naturales cuyos atributos sean análogos a los del problema en cuestión. Para lograr el objetivo enunciado, el instrumento propone una clasificación para los sujetos naturales vivos y no vivos elaborada por las autoras sobre la base de consultas a los textos de Bransden & Joachain, 2002; Lodish et al., 2005; Paniagua et al., 2002; Ehrlich & Walter, 2012; contextualizada al campo de acción de esta herramienta.

La clasificación se detalla seguidamente.

- Sujetos naturales vivos

Niveles de organización de la materia viva:

1. Átomo: partícula material de pequeñez extrema considerada hasta el siglo XIX como la unidad básica e indivisible que componía la materia y que a los efectos de este trabajo puede asumirse como punto de partida de la clasificación, aun cuando se sabe que existen partículas subatómicas como los protones (con carga positiva), electrones (con carga negativa) y neutrones (eléctricamente neutros).
2. Molécula: formada por la unión de dos o más átomos.
3. Célula: unidad básica de la vida. Agrupación de moléculas en unidades con vida propia y capacidad para auto-replicarse. A partir de la misma comienza la organización de los seres vivos, pues los anteriores a ella corresponden a la materia inanimada.
4. Tejido: conjunto organizado de células con una estructura determinada que realizan una función especializada.
5. Órgano: agrupación de diversos tejidos formando una unidad estructural encargada del cumplimiento de una función determinada
6. Sistema de órganos: conjunto de órganos que actúan de forma coordinada para realizar una función específica.
7. Organismo: conjunto estructural de organización superior en el cual las células, tejidos, órganos y sistemas integran un ser vivo individual que se relaciona con el medio ambiente mediante intercambio de materia y energía de forma ordenada.
8. Población: agrupación de organismos de la misma especie para formar un núcleo que coexiste en un mismo espacio y comparte ciertas propiedades biológicas que le confieren una alta cohesión.
9. Comunidad: conjunto de organismos de diferentes especies que conviven en un mismo espacio el cual ofrece las condiciones ambientales necesarias para su supervivencia.
10. Ecosistema: conjunto compuesto por los organismos de una comunidad y el entorno físico que habitan, así como las interacciones que se establecen entre ellos.
11. Biosfera: diversidad de ecosistemas del planeta Tierra y sus relaciones, se dice que es el ecosistema global.

- Sujetos naturales no vivos

Creados como resultados de procesos de las ciencias naturales:

- Resultantes de procesos biológicos, específicamente de comportamientos y actividades de los sujetos vivos.
- Resultantes de procesos geológicos, específicamente de cambios que experimenta el globo terrestre.
- Resultantes de procesos meteorológicos, específicamente de cambios y fenómenos ambientales.
- Resultantes de procesos hidrológicos, específicamente del ciclo hídrico.
- Resultantes de procesos del océano, específicamente del movimiento de las aguas y de su relación con el ambiente físico.

- Resultantes de procesos físicos, específicamente de interacciones de la materia y la energía.
- Resultantes de procesos químicos, específicamente de reacciones químicas que experimenta la materia.
- Resultantes de procesos de la astronomía, específicamente de fenómenos ligados a los cuerpos celestes.

Instrumento 2

Está dirigido al análisis de la o las características formales, estructurales y/o funcionales del sujeto análogo, que sean factibles de extrapolar a la solución de Diseño. Para lograr el objetivo enunciado, el instrumento se construye con definiciones y clasificaciones que las autoras han elaborado sobre la base de consultas a los textos de Vanden Broeck, 2000; Wong, 1986; Eco, 1986; Williams, 1984; Vanden Broeck & Muñoz, 1986; Bogatyreva et al., 2003; contextualizando al campo de acción de esta herramienta. Una fuente bibliográfica de vital importancia fue la multimedia *Recursos básicos para el Diseño de estructuras formales* de la MsC. Arq. Miriam Abreu Oramas, profesora de vasta experiencia en el ISDi, principalmente en los cursos de Formación Básica.

Antes de proceder al análisis de las referidas características, se muestra el mapa conceptual 1 que presenta la herramienta y sus dos instrumentos (Figura 1).

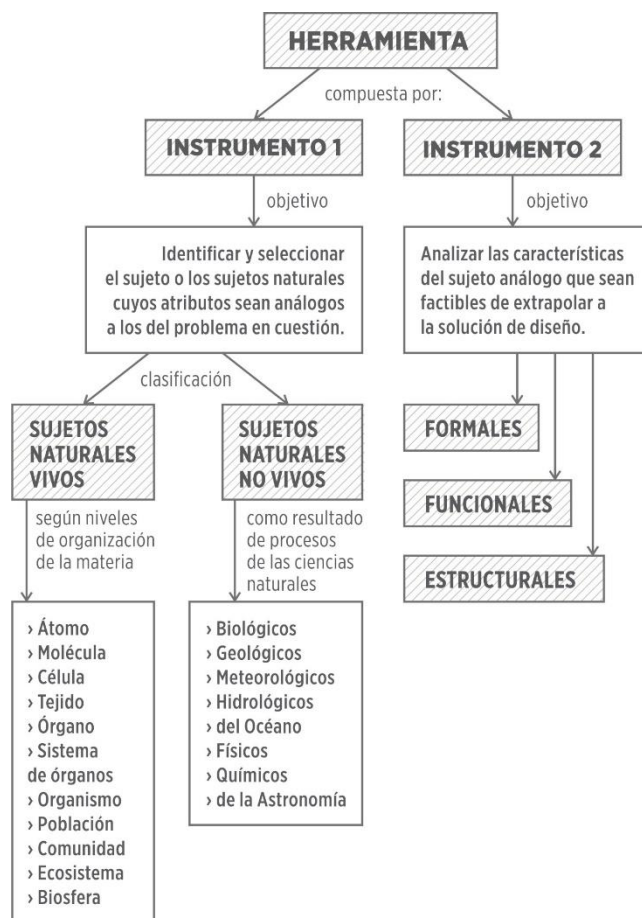


Figura 1: Estructura de la herramienta (Mapa conceptual 1)

CARACTERÍSTICA: FORMA

El instrumento garantiza el manejo de las características formales en dos aristas: definiciones y clasificación.

Definiciones

- “Apariencia externa de una cosa.” (DRAE, 2008).
- “Las formas en la naturaleza están determinadas por la interacción de fuerzas intrínsecas y extrínsecas. Toda forma es un equilibrio entre estas dos fuerzas.” (Vanden Broeck, 2000).
- “Todo lo que pueda ser visto, posee una forma que aporta la identificación principal en nuestra percepción.” (Wong, 1986).

Clasificación

- “Forma física: incluye los aspectos de la forma perceptibles por los sentidos. A ella se asocian los recursos visuales, que además constituyen la materia prima para su generación, junto a los recursos instrumentales.
- Forma percibida: comprende el contenido comunicacional de la forma, está relacionada con el significado de la misma.” (Abreu Oramas, 2003).

Para mostrar todos los elementos que comprende la Forma, se presenta el mapa conceptual 2 (Figura 2). El mismo se subordina a la exposición de cada una de las definiciones de los elementos que incluye. Pero por cuestiones de espacio, no serán desarrolladas en el presente artículo. Lo mismo ocurrirá con las características Estructura y Función.

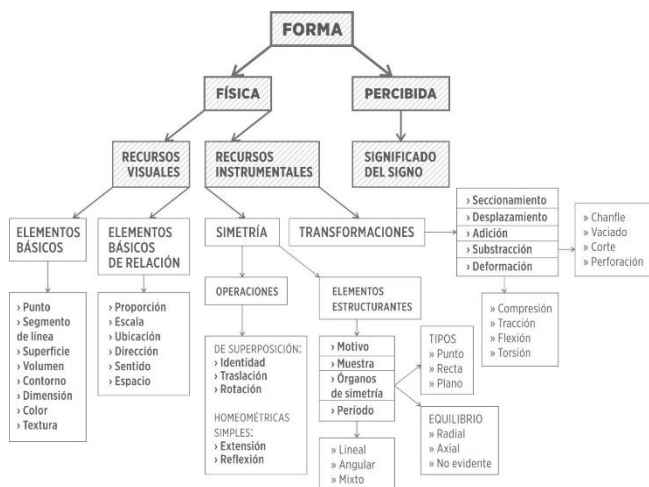


Figura 2: Manejo de la FORMA en la herramienta (Mapa conceptual 2)

CARACTERÍSTICA: ESTRUCTURA

Para el abordaje de las características estructurales, el instrumento parte de algunas definiciones. Seguidamente, en función de optimizar el análisis, se hace un desglose en los siguientes acápite: organización de componentes y procesos de transformación.

Definiciones

“La estructura es la manera en que una forma es creada, construida u organizada junto a otras formas... Impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas.” (Wong, 1986).

“...queda enfocada en una dirección: conseguir el máximo mediante el mínimo. No consiste en hacer algo más fuerte, agregando masa y volumen, sino en utilizar menos material de la manera más apropiada (...) la estructura es economía.” (Williams, 1984).

“Define la manera en que el material se organiza para dar respuesta a las solicitudes funcionales de la naturaleza.” (Pérez Pérez, 2013).

Organización de componentes

Está asociada al modo en que se reparten los recursos en la estructura.

Procesos de transformación

Están relacionados con la evolución de la forma y la estructura. Contemplan no solo las etapas de Construcción mediante el surgimiento, expansión y crecimiento de la materia, sino también su Declinación a través de la muerte, la deshidratación, la putrefacción y la acción devastadora de los agentes naturales externos. Desde el momento en que se inicia la construcción, comienza la declinación.

Estos procesos se registran tanto en formas orgánicas (asociadas en esta herramienta con los sujetos naturales vivos) como en formas minerales (asociadas con los sujetos naturales no vivos).

La comprensión de los procesos de transformación sirve para decodificar el modo en que se genera la estructura. A continuación, se presentan algunos principios constructivos básicos.

Para englobar los elementos que conforman la característica Estructura, se presenta el mapa conceptual 3 en la Figura 3.

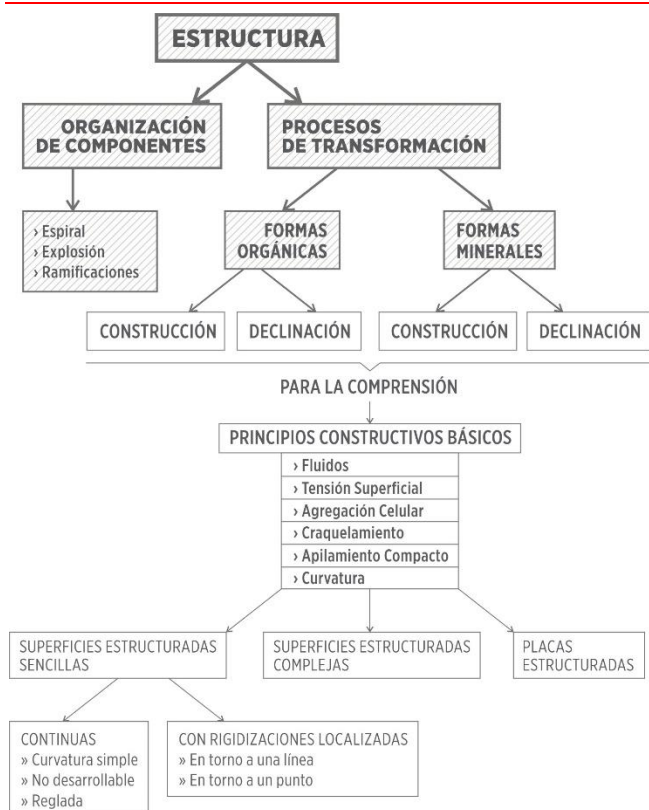


Figura 3: Manejo de la ESTRUCTURA en la herramienta (Mapa conceptual 3)

CARACTERÍSTICA: FUNCIÓN

Comienza el estudio de las características funcionales con la presentación de definiciones; continúa con la precisión de términos importantes para su manejo utilizando la herramienta.

La función del sistema biológico se puede definir como “la acción necesaria para lograr la condición futura deseada.” (Bogatyreva et al., 2003).

“Se llaman funciones a los procesos que se realizan en los seres vivos y que contribuyen a la conservación de la especie.” (Lodish et al., 2005).

En los sujetos naturales vivos, las funciones garantizan subsistencia y adaptación al medio ambiente. Por su parte, los sujetos naturales no vivos no realizan funciones; sin embargo, garantizan su integridad a través de principios de funcionamiento. Estos dos elementos son de gran importancia porque ambos pueden ser fuente de innovación.

Tipología de funciones

Los sujetos naturales vivos tienen en común, en su mayoría, las siguientes funciones, a través de las cuales se estructura el análisis que permite realizar la herramienta. Esta clasificación responde a criterios de diversa índole (no exclusivamente biológicos):

Principios de funcionamiento

Constituyen los sustentos teóricos que respaldan las funciones y garantizan la integridad de los sujetos naturales. Estos pueden

tener diversa procedencia, según la disciplina de la que se nutran. Los de mayor interés para esta investigación son los físicos (conformados por los mecánicos, los energéticos, los electromagnéticos y los ópticos, principalmente).

Portadores de funciones

Son los soportes materiales del sujeto natural (características físicas) que hacen factible y garantizan el correcto cumplimiento de sus funciones.

Para resumir la característica Función, se presenta el mapa conceptual 4 en la Figura 4.

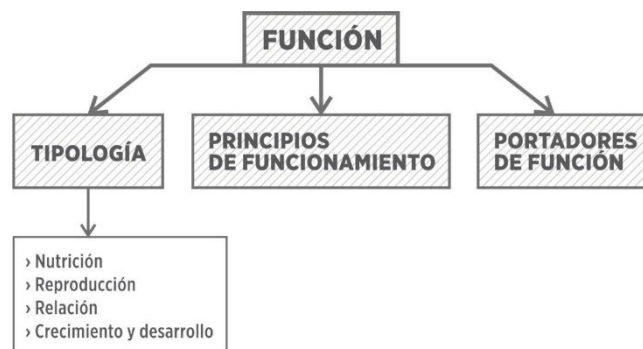


Figura 4: Manejo de la FUNCIÓN en la herramienta (Mapa conceptual 4)

Aplicación de la herramienta en la asignatura Diseño Industrial I durante los cursos académicos 2014-15 y 2015-16 en el ISDi

Para valorar los resultados de la aplicación de la herramienta en la asignatura Diseño Industrial I durante los cursos académicos 2014-15 y 2015-16 en el ISDi, se contemplaron tres momentos:

- La observación realizada por las autoras a los estudiantes en seminarios.
- Las encuestas a los estudiantes para conocer el grado de satisfacción que tienen con el uso de la herramienta.
- La tabulación de la relación corte evaluativo – calificación del ejercicio – comportamiento del rendimiento académico de los estudiantes en la asignatura Diseño Industrial I.

Observación

Las autoras observaron el desempeño de los estudiantes en el manejo de la herramienta para la realización del ejercicio final de Diseño Industrial I. Los aspectos en que se focalizó la observación son: organización, amplitud y pertinencia del levantamiento de información; originalidad y calidad formal de la solución final; fiabilidad de la solución técnica y usabilidad del Objeto.

Con relación a la organización del levantamiento de información, se constató que para poco más de las dos terceras partes del grupo, la herramienta contribuyó a la detección ordenada de los sujetos a analogar; los resultados por cursos académicos se muestran en la tabla 1. Véase que existe superioridad porcentual en el curso 2014-15 con respecto al 2015-16.

Curso escolar	Levantamiento organizado				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	14	77,7	4	22,3	18	100
2015-16	12	60	8	40	20	100
Total	26	68,4	12	31,6	38	100

Tabla 1: Organización del levantamiento de información en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

Relativo a la amplitud del levantamiento de información, solo un tercio del grupo encontró un reducido número de características para hacer la analogía a pesar de utilizar la herramienta; sin embargo, esta fue eficaz para una mayoría considerable, acentuada en el curso 2014-15, tal como se puede apreciar en la tabla 2.

Curso escolar	Amplitud				Total de estudiantes	
	Reducida		Adecuada			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	5	27,8	13	72,2	18	100
2015-16	8	40	12	60	20	100
Total	13	34,2	25	65,8	38	100

Tabla 2: Amplitud del levantamiento de información en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

Con respecto a la pertinencia del levantamiento de información, hay una tendencia a la homologación en el porcentaje de estudiantes que encontraron información relevante y no relevante para aplicar en la analogía que conduce a la solución de Diseño, luego el uso de la herramienta en este aspecto no resultó tan provechoso como en los anteriormente analizados. La tabla 3 precisa los resultados.

Curso escolar	Levantamiento pertinente				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	10	55,5	8	44,5	18	100
2015-16	10	50	10	50	20	100
Total	20	52,6	18	47,4	38	100

Tabla 3: Pertinencia del levantamiento de información en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

En cuanto a la originalidad de la solución final, más del 70% de los estudiantes presentó una solución que resultó novedosa sin evidencias de precedentes de soluciones iguales al mismo problema de Diseño que la originó; en el curso 2014-15 solo 4 estudiantes no lo lograron. Los detalles correspondientes se pueden precisar en la tabla 4.

Curso escolar	Solución final original				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	14	77,7	4	22,3	18	100
2015-16	13	65	7	35	20	100
Total	27	71,1	11	28,9	38	100

Tabla 4: Originalidad de la solución final en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

La tabla 5 muestra cómo los estudiantes emplearon los recursos formales en la solución propuesta, considerando que ello define la calidad formal de la solución final. Nótese que más del 70% presentó una solución final de buena calidad formal.

Curso escolar	Calidad formal de la solución final						Total de estudiantes	
	Buena		Regular		Mala			
	#	%	#	%	#	%	#	%
2014-15	14	77,7	3	16,7	1	5,6	18	100
2015-16	13	65	5	25	2	10	20	100
Total	27	71,1	8	21,1	3	7,8	38	100

Tabla 5: Calidad formal de la solución final en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

Referente a la fiabilidad de la solución técnica, un porcentaje considerable de estudiantes presentó una solución que cumplía las funciones para las que fue prevista, lo cual sustenta desde el punto de vista práctico, el valor del empleo de la herramienta en este aspecto. La tabla 6 muestra los resultados correspondientes.

Curso escolar	Solución técnica fiable				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	14	77,7	4	22,3	18	100
2015-16	13	65	7	35	20	100
Total	27	71,1	11	28,9	38	100

Tabla 6: Fiabilidad de la solución técnica en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

El hecho de proponer un Objeto con las adecuaciones ergonómicas que garantizan la facilidad de uso del mismo por parte del usuario se constató en los resultados de la aplicación de la herramienta por parte de los estudiantes. Nótese que sobrepasa el 70% la cifra de estudiantes que logró la usabilidad del Objeto en el ejercicio final de Diseño Industrial I. La tabla 7 recoge las precisiones.

Curso escolar	Usabilidad del Objeto				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
2014-15	14	77,7	4	22,3	18	100
2015-16	13	65	7	35	20	100
Total	27	71,1	11	28,9	38	100

Tabla 7: Usabilidad del Objeto en el ejercicio final de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

En resumen, del procesamiento de los datos provenientes de la observación, se puede concretar que la herramienta contribuyó a la detección ordenada de los sujetos a analogar, propició un amplio levantamiento de información; promovió la originalidad y buena calidad formal de la solución final, la fiabilidad de la solución técnica y la usabilidad del Objeto. Sobre la pertinencia, los criterios fueron divididos.

Encuestas

Se procesaron las encuestas aplicadas a los 38 estudiantes, para lo cual se utilizó Excel 2013 sobre Windows 7; los resultados se exponen seguidamente respetando la tipología de cada grupo de preguntas: las que se refieren al manejo de la herramienta y las concernientes a la utilidad que se deriva de su explotación.

Con respecto al manejo de la herramienta, casi el 95% de los estudiantes encuestados declaró entender de manera expedita la estructura de la herramienta así como el orden de presentación de la información en la misma, y acceder con facilidad a la información que busca. Todos refirieron que se manipula sin inconveniente alguno y que ayuda a Conceptualizar Objetos, esto último habla a favor de su utilidad. Los resultados en detalle se muestran en la tabla 8.

Característica	Respuestas de los estudiantes				Total de estudiantes	
	Si		No			
	#	%	#	%	#	%
Comprensión de la estructura y orden de presentación de la información	36	94,7	2	5,3	38	100
Fácil acceso a la información	36	94,7	2	5,3	38	100
Detección de fallas	0	0	38	100	38	100
Fácil manipulación	38	100	0	0	38	100
Avuda a Conceptualizar Objetos	38	100	0	0	38	100

Tabla 8: Manejo y utilidad de la herramienta según encuestas a estudiantes de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

Prosiguiendo en materia de utilidad, al 73,7% de los encuestados el uso de la herramienta le permitió extrapolar con mayor facilidad la Forma de la naturaleza al Objeto conceptualizado y el 52,6% señala como característica preferida para futuros perfeccionamientos la Función. La tabla 9 muestra las cifras correspondientes a los diversos criterios recogidos.

Característica	Respuestas de los estudiantes			
	Aceptación en la versión actual de la herramienta		Perfeccionamiento en versiones posteriores de la herramienta	
	#	%	#	%
Forma	28	73,7	1	2,6
Estructura	6	15,8	17	44,8
Función	4	10,5	20	52,6
Total	38	100	38	100

Tabla 9: Rendimiento de la herramienta por característica natural abordada, según encuestas a estudiantes de Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

El procesamiento de las cifras expuestas en las tablas 8 y 9 permite aseverar que las encuestas aplicadas a los estudiantes también hablan a favor de la herramienta: la estructura dada a la misma posibilita la presentación de la información siguiendo un orden lógico que facilita su comprensión, responde plenamente a los requisitos de facilidad de acceso y uso, confiabilidad

operacional y ayuda al usuario en la Conceptualización de Objetos. La mayor aceptación recayó en la característica Forma y la más recomendada para perfeccionar fue la característica Función.

Tabulación de la relación corte evaluativo – calificación del ejercicio – comportamiento del rendimiento académico

Para complementar los resultados de la observación y las encuestas, la autora consideró interesante examinar el comportamiento del rendimiento académico de los estudiantes partiendo de la evaluación Bien, Regular o Mal que cada uno tenía en el corte evaluativo que se efectúa a mediados del semestre –por supuesto antes de la ejecución del ejercicio final para el cual se orienta el uso de la herramienta– y compararla con la calificación alcanzada en dicho ejercicio tras el uso de la misma; la intención es darle seguimiento a aquellos estudiantes que podían mejorar su corte (los reportados de Regular o Mal), determinar si lo lograron con la nota que alcanzaron en el ejercicio y en qué medida ocurrió el salto de calidad, eso también pudiera hablar al respecto de la influencia de la herramienta en el proceso. La tabla 10 recoge la relación corte evaluativo – calificación del ejercicio, para los 38 estudiantes que cursaron la asignatura Diseño Industrial I en la Facultad de Diseño Industrial en el período 2014-2016 sin distinción de curso escolar.

Corte evaluativo en el semestre	Calificación alcanzada en el ejercicio final del semestre tras aplicar la herramienta						Total de estudiantes	
	Bien		Regular		Mal			
	4 o 5		3		2			
	#	%	#	%	#	%	#	%
Bien	18	100	0	0	0	0	18	100
Regular	7	63,6	4	36,4	0	0	11	100
Mal	2	22,2	4	44,4	3	33,4	9	100
Total	27	71,1	8	21,1	3	7,8	38	100

Tabla 10: Estudiantes de Diseño Básico III según corte evaluativo y calificación del ejercicio final. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

Analizando la tabla anterior, lo primero que salta a la vista es que ningún estudiante experimentó retroceso cualitativo si se compara su calificación del corte con la que obtuvo en el ejercicio final, o sea, todos los estudiantes mantuvieron su estatus académico o lo mejoraron. Por esa razón, se excluyeron de este análisis a los 18 estudiantes que tenían Bien en el corte evaluativo y que consecuentemente poseían calificaciones de 4 o 5 en la evaluación final de la asignatura.

El seguimiento se focalizó en los 20 estudiantes restantes, de los cuales 11 estaban reportados de Regular y 9 de Mal en el corte evaluativo. Como se puede apreciar en la Tabla 11, de los 11 con corte evaluativo Regular, 7 obtuvieron Bien (4 o 5) en el ejercicio final del semestre tras aplicar la herramienta –casi las dos terceras partes mejoró– y el resto se mantuvo en Regular. Referente a los 9 con corte evaluativo Mal, solo 3 mantuvieron ese estatus en el ejercicio final del semestre y 6 mejoraron sus calificaciones, 4 a Regular y 2 a Bien.

El compendio de la descripción anterior se muestra en la tabla de la figura 15.

Comportamiento	Corte evaluativo				Total de estudiantes con corte evaluativo	
	Regular		Mal		Regular y Mal	
	#	%	#	%	#	%
Mejora	7	63,6	6	66,7	13	65
Se mantiene	4	36,4	3	33,3	7	35
Total	11	100	9	100	20	100

Tabla 11: Comportamiento del rendimiento académico de estudiantes con corte evaluativo Regular y Mal en Diseño Básico III. Facultad de Diseño Industrial, ISDi. 2014-2016.

En resumen, tras aplicar la herramienta para la consecución del ejercicio final de la asignatura Diseño Industrial I, el 65% de los estudiantes cuyo corte evaluativo podía mejorar lo logró, incluso hubo 2 que de Regular pasaron a Bien; esto propugna la utilidad de la herramienta propuesta, su papel como recurso de ayuda a los estudiantes en la búsqueda de soluciones durante el Proceso de Diseño de Objetos y su contribución al mejoramiento del rendimiento académico en la asignatura referida.

CONCLUSIONES:

Se elaboró una herramienta para facilitar al estudiante el uso de la Biomimética como parte de las técnicas para generar ideas creativas en la búsqueda de soluciones durante la Conceptualización de Objetos en el Proceso de Diseño del ISDi.

La herramienta propuesta está integrada por dos instrumentos, uno para identificar el sujeto natural cuyos atributos sean análogos a los del problema, y el otro para analizar las características formales, estructurales y/o funcionales del sujeto análogo, que sean factibles de extrapolar a la solución de Diseño.

Según los datos provenientes de la observación, la herramienta contribuyó a la detección ordenada de los sujetos a analogar y propició un amplio levantamiento de información; promovió la originalidad y buena calidad formal de la solución final, la fiabilidad de la solución técnica y la usabilidad del Objeto. En cuanto a la pertinencia, los criterios fueron divididos.

Las encuestas aplicadas hablan a favor de la herramienta: su estructura posibilita la presentación de la información siguiendo un orden lógico que facilita su comprensión, responde a los requisitos de facilidad de acceso y uso, confiabilidad operacional y ayuda al usuario en la Conceptualización de Objetos. La mayor aceptación recayó en la característica Forma y la más recomendada para perfeccionar fue la característica Función.

Su contribución al mejoramiento del rendimiento académico de los estudiantes en la asignatura Diseño Industrial I es un elemento que habla a favor del empleo de esta herramienta en el ámbito docente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Abreu Oramas, M. Recursos básicos para el Diseño de estructuras formales [CD-ROM]. Versión para sistema operativo

Microsoft Windows. Instituto Superior de Diseño: Ediciones Forma, 2003. ISBN: 959-7182-01-7.

Artiles Visbal, L. [et al.]. Metodología de la Investigación. La Habana: ECIMED, 2009.

Benyus, J.M. *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. 1ª ed. New York: Harper Collins, 2002.

Bogatyreva, O. [et al.]. Data gathering for putting biology in TRIZ. Altshuller Institute 5th TRIZ Conference. Philadelphia, USA: [s.v.]: [s.n.], 2003.

Bransden, B.H.; Joachain, C.J. Physics of Atoms and Molecules. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2002.

Diccionario DRAE [soporte digital]. Definición de Forma. Microsoft Corporation, 2008.

Diccionario DRAE [soporte digital]. Definición de Regla. Microsoft Corporation, 2008.

Eco, U. La Estructura Ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1986.

Ehrlich, P.; Walker, B. Rivets and Redundancy. En: BioScience, mayo 2012, vol. 58, no. 5, p. 34-5.

Hernández Sampieri, R. [et al.]. Metodología de la Investigación. México: Mc Graw Hill, 1991.

Lodish, L. [et al.]. Biología celular y molecular. Buenos Aires: Médica Panamericana, 2005.

Paniagua, R. [et al.]. Citología e histología vegetal y animal. México: McGraw-Hill, 2002.

Pérez Pérez, M. Conferencia de Biónica [soporte digital]. ISDi: Maestría en Gestión e Innovación de Diseño. La Habana, 2013.

Songel, G. *Naturaleza, diseño e innovación: propuesta metodológica*. En: Temes de Disseny NATURA, DISSENY I INNOVACIÓ. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1994, no. 10, p. 265-76.

Vanden Broeck, F. *El diseño de la naturaleza o la naturaleza del diseño*. México: Editorial de la U.A.M. Unidad Azcapotzalco, 2000.

Vanden Broeck, F; Muñoz, A. Las estructuras en la Naturaleza y en la Técnica. Conocimientos cualitativos de las estructuras. México: Editorial de la U.A.M. Unidad Azcapotzalco, 1986.

Williams, C. Los orígenes de la forma. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Wong, W. Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

DIBUJANDO CON EL CUERPO.

DRAWING WITH THE BODY.

Dr.C. Gabriel Salazar Contreras – México

Email: gabo62@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-6909-9913

Universidad Autónoma Metropolitana

Autor para la correspondencia

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es reflexionar en la enseñanza del dibujo a partir del cuerpo como eje epistemológico. Los métodos para hacer esto van desde la observación directa en el aula, conceptos de neurociencia y análisis de técnicas de dibujo con esta pedagogía. Se piensa que la educación del dibujo se realiza poniendo atención únicamente en lo que el maestro plasma en el papel y en sus explicaciones técnicas o concepciones estéticas, y no en cómo mueve el cuerpo para realizar los trazos. Estos movimientos pueden ser evidentes o minúsculos, pero definitivamente son parte importante en la realización de un dibujo, ya que a partir de estos se conciben elementos como: gesto, masa, peso, tercera dimensión, proporción, etc. En otras palabras, adquirir esta habilidad no se basa solamente en la enseñanza visual y verbal, sino también en la transferencia directa de la destreza desde los músculos del maestro a los del aprendiz, a través de un acto de percepción sensorial, aprendizaje que se atribuye en parte también a la capacidad mimética de las neuronas espejo. Así, la enseñanza del dibujo se sustentará en la transmisión directa de la experiencia del maestro, que se transmite por la tensión y distensión muscular de los cuerpos que aprenden en una experiencia viva. Y el resultado se definirá a partir de cada experiencia personal de creación del estudiante, ampliando su capacidad de percibir, al apropiarse de la realidad visible y logrando un conocimiento personal.

ABSTRACT

In this text, the author reflects on the Teaching of Artistic Drawing using the body as an epistemological axis. This notion, ranges from direct observation in the classroom, neuroscience concepts and the examination of drawing techniques within that Pedagogy. Drawing Education is conventionally thought as a process 'only' carried out, by paying attention to what the teacher does and expresses on paper, plus his/her technical explanations and aesthetic conceptions. Usually, very little, to no attention has been paid to how teacher 'moves his/her body' at the moment of drawing. These movements may be salient ones or subtle but they are, unquestionably, an important part of the act of drawing; granted that elements such as gesture, mass, weight, three-dimensionality and proportion are conceived from those movements. In other words: acquiring this skill, is not grounded only on visual and verbal teaching, but also on the transfer of the muscular ability from the teacher's body to that of the students. Learning this ability is attributed, in part, to getting across it as an act of sensory perception, and also to the mimetic capacity of mirror neurons. Hence, teaching drawing can be based on the direct transmission of teacher's experience, through muscular tension-distension of the bodies learning drawing as a living experience. The outcome will be defined according to each personal creation's experience from students; expanding their ability to perceive and appropriating visible reality, and achieving personal knowledge.

Palabras claves:

Dibujo
Artístico,
Cuerpo
Humano,
Enseñanza,
Epistemología

Keywords:

Artistic
Drawing,
Body,
Teaching,
Epistemology

. Fecha Recibido:

16 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

10 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

23 / 12 / 2020

INTRODUCCIÓN

Cuando se inicia como estudiante de artes plásticas, uno se pregunta; ¿qué es lo que tengo que saber para aprender a dibujar? Después vendrán preguntas tales como; ¿qué es el dibujo?, ¿cuál es el tipo de dibujo que tengo que hacer para poder expresarme? En esta época formativa se tienen varias experiencias que dependen de las formas y métodos de dibujo que emplea cada maestro. Desafortunadamente una de las características de esta enseñanza es la falta de reflexión, y aunque se empleen métodos de dibujo publicados generalmente no se estudian de manera profunda. Como consecuencia los estudiantes no logran aprender los conceptos básicos de esta disciplina. Y las explicaciones de los maestros en esta instrucción quedan a nivel del discurso verbal, sin plantear tesis escritas que puedan argumentar y mostrar sus conocimientos adquiridos durante muchos años de trabajo.

La enseñanza del dibujo ordinariamente se plantea desde el punto de vista de la ilusión, es decir; la creación de imágenes que compitan con la realidad visible. Esta concepción nace en Grecia, se desarrolla en el Renacimiento y durará hasta el siglo XIX, en donde cambia con la llegada de la fotografía y la escuela Impresionista. En el siglo XX se transformará con las nuevas maneras del arte de representar la realidad, visible o conceptual, extendiendo las maneras de concebir el dibujo y su enseñanza en diversas variedades. Sin embargo, la enseñanza del dibujo desde el punto de vista de la ilusión continúa ejerciendo el dominio en esta enseñanza.

Se pregunta comúnmente en las escuelas de arte; ¿es posible enseñar a dibujar?, ¿qué tipo de dibujo debemos enseñar? Estas preguntas ponen en jaque a la misma educación institucional, la cual al proyectar los planes de estudio se lava las manos y lo resuelve planteando objetivos abiertos a la interpretación de cada profesor. Se podría pensar que esta falta de claridad nace del surgimiento del arte abstracto en el siglo XX, el cual cambia la manera de representar y trastorna esta educación. Pero el verdadero motivo de este problema educativo es no entender la experiencia misma del dibujo; su origen creador, el desconocimiento conceptual de cada estilo artístico a través de la historia y sus métodos publicados.

La experiencia de dibujo es creadora per se, y el estudiante de arte debe comprender dos niveles en la creación; el primero es aprender y apropiarse de procesos y estrategias de artistas anteriores y darles el sello personal a las propias creaciones. Y el segundo y realmente revolucionario; crear nuevas maneras de ver, en donde la realidad es trastocada y los patrones artísticos y culturales se rompen para crear nuevos lenguajes. Por ejemplo, en el primer nivel podemos aprender los conceptos artísticos del Renacimiento los cuales no cambiaron sustancialmente en cuanto a espacio y forma hasta el siglo XIX, o los conceptos que creó Paul Cézanne, el padre del arte moderno, quien cambió la manera de concebir el espacio y nos permitió entender las formas profundas; dos maneras revolucionarias en sus respectivas épocas.

El segundo nivel es la aspiración del creador de inventar lenguajes, esto generalmente se da en su época de maduración conceptual. Y entonces con sus visiones supera a sus antecesores trascendiendo la cultura, transmutando así los valores artísticos.

El estudiante de arte está obligado a aprender las estrategias del primer nivel, que se pueden estudiar en métodos de dibujo publicados, incluso aunque no las vaya a utilizar en su proceso creativo. Ya que un profesional del arte debe de entender diferentes maneras de acceder a la realidad visible, sino de una

forma práctica por lo menos a nivel conceptual. Para aprender estas técnicas se deben entender las epistemologías que los artistas usaron, las cuales estos creadores no necesariamente sistematizaron y publicaron. En este primer nivel es posible reflexionar y definir los planteamientos epistemológicos que produjeron determinados conocimientos. Los cuales aportarán instrumentos conceptuales para la enseñanza del dibujo. Así, en este caso, las prácticas del dibujo se sustentarán en un conocimiento sobre el cual los estudiantes podrán hacer sus propias creaciones. Y el resultado se definirá a partir de cada experiencia de creación del estudiante, soportado en determinada manera de ver y apropiación de la realidad visible que proporciona cada uno de estos ejes de conocimiento.

Entonces podemos decir que en el primer nivel se pueden enseñar estas técnicas para dibujar, estructuras sobre las cuales es posible hacer creaciones propias. Pero, evidentemente, no se puede enseñar lo que el estudiante va a encontrar o crear con estas técnicas. Y en el segundo nivel, el creador revolucionario va a inventar sus propias técnicas, creando nuevas visualidades, con las cuales va a ampliar la percepción, proponiendo nuevos lenguajes artísticos que otros utilizarán para expresarse.

EL CUERPO COMO TERRITORIO DE CONOCIMIENTO

Uno de estos ejes epistemológicos en la enseñanza del dibujo es el cuerpo. En la enseñanza de la danza, el teatro y la música, tomar en cuenta el cuerpo es algo indiscutible. Observamos como un maestro de danza les exige a sus alumnos que sientan sus cuerpos y se expresen con estos. Los ejercicios no los explica solamente de manera verbal, sino que él mismo los realiza, pidiendo a sus alumnos que pongan especial atención en los movimientos. Esto que es importante en estas disciplinas, se piensa que no lo es en la enseñanza del dibujo, ya que este aprendizaje generalmente se realiza poniendo atención solamente en lo que el maestro plasma en el papel y en sus explicaciones técnicas o concepciones artísticas, y no en cómo mueve el cuerpo para

realizar los trazos. Estos movimientos pueden ser evidentes o minúsculos, pero definitivamente son parte importante en la realización de un dibujo, ya que a partir de estos se conciben elementos como: gesto, masa, peso, tercera dimensión, proporción y otros.

Todavía tengo en la memoria los movimientos gestuales que realizaban maestros como Gilberto Aceves Navarro y Luis Nishizawa. El primero caminaba a través de todo el salón de clase, como si fuera un actor en un escenario reconociendo el espacio y sus dibujos tenían esa característica espacial. El segundo permanecía sentado casi inmóvil, pero de repente con trazos rápidos plasmaba manchas de tinta, dibujando formas con las que realizaba la idea primaria que deseaba.

Así, el aprendizaje se daba no tal sólo con lo que se hacía en el papel, sino también por medio de las sensaciones corporales que se transmitían del cuerpo del maestro al cuerpo del alumno, quedándose en la memoria sensitiva. En otras palabras, adquirir esta habilidad no se basa solamente en la enseñanza visual y verbal, sino también en la transferencia directa de la destreza desde los músculos del maestro a los del aprendiz, a través de un acto de percepción sensorial.

Aprendizaje que se atribuye en parte también a la capacidad mimética de las neuronas espejo.

La pregunta básica es: ¿Cómo es que funciona este tipo de conocimiento a través del cuerpo? De inicio podemos contestar

esto a partir de las observaciones que se realizan en el aula al dar clases de dibujo. Como maestro y dibujante me he dado cuenta que hay alumnos que tienen más desarrollado el sentido del espacio, masa y proporción que otros. En mi época de estudiante de Artes Visuales en la ENAP-Xochimilco, recuerdo a un compañero que al dibujar movía el cuerpo con meneos vibratorios y gestuales. Sus trabajos estaban realizados con una línea sensible e interesante; su sentido de espacio, forma y proporción eran extraordinarios. Hace no muchos años tuve una alumna que realizaba dibujos de la figura humana bien proporcionados, buen ritmo y línea sensible. Al observar a esta estudiante me percaté que al dibujar un contorno su cuerpo se desplazaba al mismo tiempo, y me hizo recordar a mi compañero universitario. En ese momento entendí que la proporción y la conciencia de las formas tienen que ver con la manera en que utilizamos nuestro cuerpo; en como lo usamos al movernos para aprender.

Algo parecido lo concibió, para otras enseñanzas, Carla Hannaford cuando trabajando con niños que habían sido catalogados como “discapacitados para el aprendizaje”, se dio cuenta que podían aprender con mayor facilidad cuando iniciaban sus sesiones de enseñanza con movimientos de integración sencillos:

Así comenzó la búsqueda que me ha llevado a reconocer que el movimiento activa el sistema nervioso de todo el cuerpo, haciendo que éste sea el instrumento para el aprendizaje. Fue un gran paso, lejos de la idea de que todo aprendizaje ocurre sólo en el cerebro. (Hannaford, C. 2008)

Este conocimiento del espacio, forma y proporción del modelo que se dibuja no es lo único que se logra cuando se utiliza el cuerpo. Después de dibujar varias horas, se tiene la sensación de que el cuerpo genera cierta consciencia de la existencia, ya que la percepción cambia y esta es más amplia en relación con la consciencia simbólica con la que nombramos al mundo. En el trabajo docente tomar en cuenta esta consciencia existencial que nos genera sentido es entablar un diálogo con la vida, Juhani Pallasmaa nos dice: Normalmente las prácticas educativas proporcionan algún grado de formación física para el cuerpo, pero no reconocen nuestra esencia fundamentalmente corpórea y holística. Por ejemplo, se aborda el cuerpo en los deportes y en la danza, y se admite que los sentidos están en directa conexión con la educación artística y musical, pero nuestra existencia corpórea rara vez se identifica como la base misma de nuestra interacción e integración con el mundo, o de nuestra conciencia y entendimiento de nosotros mismos. [...] Para decirlo de una manera sencilla, los principios educativos imperantes no captan la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un modo sensual de la existencia, del pensamiento y de la acción del hombre. (Pallasmaa, J. 2012)

La neurociencia ha comprobado que el proceso de pensar requiere forzosamente del cuerpo y de sus órganos para que éste se realice. Los artistas, de manera intuitiva, pronto reconocemos que las ciencias al generar modelos a través de las matemáticas plantean solo parte de la cuestión de entender la existencia. La vida está en los órganos, que se mueven de manera automática y consiente, y el arte se dirige a ellos, como lo menciona Jonah Lehrer: La neurociencia reconoce ahora que la poesía de Whitman rebosaba de verdad: las emociones son generadas por el cuerpo. Por efímeros que parezcan, nuestros sentimientos están enraizados en los movimientos de nuestros músculos y en las palpitaciones de nuestras entrañas. Más aún, estos sentimientos materiales son un elemento esencial del proceso de pensar. Como señala el neurocientífico António Damasio, «la mente está en el cuerpo [...], no sólo en un cerebro». (Lehrer, J. 2010)

Y si la neurociencia ahora esto lo hace evidente, ya el arte lo decía hace cien años cuando Auguste Rodin nos hablaba del cuerpo; “Siempre he tratado de expresar los sentimientos internos a través de la tensión muscular [...] Sin la vida, el arte no existe”. Y confirma esto: “Lo que hace que mi pensador piense es que piensa no sólo con el cerebro, las cejas fruncidas, las aletas de la nariz distendidas y los labios apretados, sino también con cada músculo de los brazos, la espalda y las piernas, con los puños cerrados y los dedos de los pies encogidos”. El conocimiento a partir de las prácticas creativas nos permite entender cómo el cuerpo es el centro a partir del cual se generan las imágenes mentales, como lo dice Lehrer, al hablar de la poesía de Walt Whitman: “Ésta es la idea central de la poesía de Whitman. No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo. Aunque nuestros sentimientos nos parezcan inmateriales, en realidad empiezan en la carne”. (Lehrer, 2010)

Con las prácticas dibujísticas he alcanzado a intuir como hay un recorrido del cuerpo hacia el cerebro para generar la imagen. Empieza desde las sensaciones, estas van a los órganos y viseras los cuales empiezan a moverse (dilatarse y contraerse), entonces estos cambios se detectan por el cerebro y se crea la imagen mental. Jonah Lehrer nos dice: ¿Cómo genera el cerebro los sentimientos metafísicos a partir del cuerpo físico? Según Damasio, el cerebro, después de ver un «estímulo emotivo» (como por ejemplo un oso), desencadena automáticamente una ola de cambios en las «viseras físicas» a medida que el cuerpo se va preparando para la acción. El corazón empieza a latir con fuerza, las arterias a dilatarse, los intestinos a contraerse, y el sistema sanguíneo se inunda de adrenalina. Estos cambios corporales son detectados entonces por la corteza, que los conecta a la sensación de miedo que originó el cambio. La resultante imagen mental –una emulsión de pensamiento y carne– es lo que sentimos, una idea que ha pasado a través del recipiente del cuerpo. (Lehrer, 2010)

Aquí el proceso para crear la imagen mental se produce por el miedo que ocasiona este animal salvaje, al ir de cacería. Con respecto al arte esto se asemeja a la experiencia de dibujar, ya que al hacerlo todos nuestros sentidos se ponen alertas y “acechando” vamos a cazar formas. Estas ideas se pueden entender con las prácticas artísticas del método de dibujo de Kimon Nicolaidis titulado; La forma natural de dibujar, quien nos dice: Aprender a dibujar es, en realidad aprender a ver –ver de manera correcta–, lo que significa mucho más que simplemente mirar con el ojo. “Ver” es observar utilizando los cinco sentidos tanto como lo permita el ojo. Si bien utilizas los ojos, no cierras los otros sentidos, sino todo lo contrario pues todos participan en la clase de observación que estás a punto de realizar. [...] Por tanto no basta con ver. Es imprescindible lograr un contacto físico, reciente y vivido, con aquello que se dibuja, con todos los sentidos como sea posible; en especial con el sentido del tacto. [...] Para poder ver la expresión, debes de ser capaz de sentirla en tu propio cuerpo, debes sentir que haces lo mismo que hace el modelo. Si el modelo se inclina o se estira, si se tensa o se relaja, debes ser capaz de sentir que tus músculos se inclinan o se estiran se tensan o se relajan. SI NO RESPONDES DE LA MISMA MANERA A LO QUE HACE EL MODELO, NO PODRÁS ENTENDER LO QUE VES. Si no eres capaz de sentir lo que el modelo siente, tu dibujo será un mapa o un plano. (Nicolaidis, K., 2014)

CONCLUSIONES

Podemos decir que el cuerpo del dibujante es el instrumento vivo a partir del cual se reconoce la vida a través de imágenes. Esta construcción va desde lo biológico y existencial hasta la imagen mental, que posteriormente será traída a la realidad visible

plasmada en papel por la mano del dibujante; creación de una imagen que representa la carne llena de vida.

El aprendizaje de dibujo con este planteamiento corporal inicia con la comprensión de que la forma real que se dibuja es creada por las leyes de la naturaleza. Y tenemos que intuir estas leyes, las cuales tienen como constante el movimiento. La aparente calma de las formas es una apariencia que se refuerza cuando nombramos las cosas y las llevamos al terreno de lo simbólico.

Esta necesidad de comprensión y aprensión de la realidad visible bloquea este aprendizaje corporal en donde la percepción es más amplia. La forma está viva y tiene "cuerpo", entonces solamente con un instrumento vivo podemos comprenderla: con nuestro cuerpo. Esta manera de comprensión con el cuerpo cuando se dibuja se inicia con dos conceptos: el gesto y la masa. El gesto representa el movimiento de la naturaleza y la masa el cuerpo creado; el movimiento colapsa en masa. Nicolaidis nos habla de la forma natural de dibujar, y si bien no plantea de manera amplia el cuerpo como herramienta de conocimiento ni tampoco es su tesis principal; si lo menciona como una idea importante.

Esta forma de dibujar que nos enseña Nicolaidis está planteada por diferentes ejercicios separados para entenderla. Pero se deduce que todo esta unido, el gesto nos lleva a la masa, esta al volumen y al peso. Así, el gesto que colapsa en masa es el punto medular de percepción de este tipo de aprendizaje, entonces solamente a través del movimiento de nuestros cuerpos, de nuestra propia masa, de la intuición de cómo fuimos creados nosotros mismos por la naturaleza podremos tener una percepción amplia al dibujar. Goya nos dice algo similar: "Siempre líneas – decía – y nunca cuerpos. Mas, ¿dónde ven esas líneas en la naturaleza? Yo no veo más que cuerpos iluminados y cuerpos que no lo están; planos que avanzan y planos que retroceden; relieves y profundidades. Mi vista jamás descubre ni líneas ni detalles".

Para terminar, diré que siendo el cuerpo el territorio de conocimiento en donde se reconoce el gesto y la masa para concebir el dibujo, esto se vuelve un problema pedagógico. Ya que el conocimiento de estos conceptos a partir de esta percepción de las formas profundas es un proceso educativo complejo. Esto lo podemos ver en métodos de dibujo en los cuales se da por hecho que el alumno tiene este conocimiento de la masa, cuando en realidad no es así. Como lo hace el antiguo

maestro de la escuela de Nueva York George Bridgman, al plantear tomar en cuenta primero la masa, después el plano y al final la línea: "The line, in actual construction, must come first; but as mental construction must precede physical, so the concept of mass must come first, that of plane second, that of line last". (La línea en la construcción (del dibujo) real debe venir primero; pero como construcción mental debe preceder lo físico, entonces el concepto de masa debe venir primero, el plano en segundo, y la línea al último)". (Bridgman, G. 1974)

En otras palabras, nos dice que cuando dibujamos en el papel empezamos por la línea, después el plano y al último la masa. Pero la manera en cómo se construye mentalmente esta invertida: primero debemos concebir la masa, después el plano y al último la línea. Esta explicación al dar por hecho que el alumno entiende la masa, deja fuera a muchos alumnos que no tienen esta experiencia de percepción. Nicolaidis fue alumno de Bridgman, tal vez por eso creó su método para concebir la forma profunda de la masa, evidenciando este concepto que su maestro daba por hecho. Como corolario diré que el problema pedagógico en el dibujo de concebir la masa es posible resolverlo tomando en cuenta el cuerpo como territorio de conocimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bridgman, G. B. (1974), *Constructive Anatomy*. Dover. USA.

Carla Hannaford, *Aprender moviendo el cuerpo*, Editorial Pax, México, 2008. p. 5

Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa, sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012. p. 8

Jonah Lehrer, *Proust y la Neurociencia*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2010. p. 24

Ibid, p. 23 v

Ibid, p. 42

Kimon Nicolaidis, *La forma natural de dibujar*, Edición en español FAD, UNAM. México, 2014. p. 35

LA TRANSFORMACIÓN FOTOGRÁFICA ANTE LA
CONVULSIONADA ERA POSMODERNA.

THE PHOTOGRAPHIC TRANSFORMATION IN THE FACE OF THE
CONVULSED WAS POSTMODERN.

Dr.C. Marco Antonio Marín Álvarez

marma@correo.azc.uam.mx
ORCID: 0000-0001-6267-6063
Universidad Autónoma Metropolitana
México
Autor para la correspondencia

Mtra. Adriana Acero Gutiérrez

adag@correo.azc.uam.mx
ORCID: 0000-0003-4615-6812
Universidad Autónoma Metropolitana
México

RESUMEN

La presente investigación tiene como objeto exponer, desde la perspectiva posmodernista, el modo en que la fotografía se ha posicionado en diversos ámbitos del conocimiento humano. En este derrotero la fotografía ha transitado desde una propuesta científica hasta una experiencia subjetiva, en la cual, se ha transformado en imagen simulacral que expande su territorio de acción a todos los medios. Esta modalidad de integración marca su incorporación y permanencia en el siglo XXI sobre bases más humanas.

Desde una perspectiva histórica, la existencia de la fotografía, en sus casi 200 años, no ha sido nada fácil, sino que, por lo contrario, ha estado unida a polémicas sobre su origen y naturaleza. Y es quizá desde hace 23 años (1996), que a la fotografía se le ha añadido un cambio en su perspectiva; se ha hecho más amplia, se han transformado los sistemas de producción y de reproducción de la imagen fotográfica: nos referimos a la fotografía digital y su asociación con las nuevas tecnologías. Estos cambios han convulsionado de nuevo el orden y consolidación que la fotografía había adquirido hasta la irrupción de la era digital.

Como afirma Martin Lister (1995:14) la imagen fotográfica en algunas de sus variantes –fotografía fija, cinematográfica y de televisión– se ha transformado en un amplio campo de ideas y especulaciones en las cuales se presuponen “ideas sobre una era postfotográfica, una revolución tecnológica y la aparición de los hipermedios”. En este sentido, no existe rasgo alguno de originalidad en la fotografía “original” y todo es producto de una combinación de mecanización de la producción con la desaparición del “autor” en la imagen postfotográfica.

ABSTRACT

This research aims to expose, from a postmodernist perspective, the way in which photography has positioned itself in various areas of human knowledge. In this course, photography has gone from a scientific proposal to a subjective experience, in which it has been transformed into a simulacrum image that expands its territory of action to all media. This mode of integration marks its incorporation and permanence in the 21st century on a more humane basis.

From a historical perspective, the existence of photography, in its almost 200 years, has not been easy at all, but, on the contrary, it has been linked to controversies about its origin and nature. And it is perhaps for 23 years (1996), that photography has added a change in its perspective; it has become broader, the production and reproduction systems of the photographic image have been transformed: we are referring to digital photography and its association with new technologies. These changes have once again convulsed the order and consolidation that photography had acquired until the emergence of the digital age.

As stated by Martin Lister (1995: 14), the photographic image in some of its variants –still image, cinematographic image and television photography– has been transformed into a wide field of ideas and speculations in which “ideas about a post-photographic era, a technological revolution and the appearance of hypermedia” are proposed. In this sense, there is no trace of originality in the “original” photograph and everything is the product of a combination of mechanization of production with the disappearance of the “author” in the post photographic image.

Palabras claves:

Fotografía,
Historia de la
Fotografía,
Posmodernismo,
Imagen Fotográfica,
Fotografía Digital,
Cultura
Posmoderna

Keywords:

Photography,
History of
Photography,
Postmodernity,
Photographic
Image,
Digital
Photography,
Postmodern Culture

Fecha Recibido:

04 / 09 / 2020

Fecha Aceptación:

02 / 11 / 2020

Fecha Publicación:

08 / 12 / 2020

INTRODUCCIÓN

En la segunda década del siglo XXI la fotografía se ha incorporado a casi a todas las facetas de nuestra vida, bien sea como obra de arte, como publicidad o como documento histórico y social, entre otras muchas aplicaciones. En los últimos cincuenta años la fotografía ha buscado un lugar desde su ya lejano nacimiento como obra de arte, por diversas causas como señala Jorge Ribalta (2004:16).

A principios de los años setenta, la carencia de un nuevo estilo artístico establecido, los precios exorbitantes de las obras de arte tradicionales, el debilitamiento del dominio de los críticos modernos, y la consiguiente incertidumbre de las galerías comerciales contribuyeron a dirigir la atención hacia la fotografía como forma de arte.

Desde una perspectiva histórica, la existencia de la fotografía, en sus casi 200 años, no ha sido nada fácil, sino que, por lo contrario, ha estado unida a polémicas sobre su origen y naturaleza. Y es quizá desde hace 23 años (1996), que a la fotografía se le ha añadido un cambio en su perspectiva; se ha hecho más amplia, se han transformado los sistemas de producción y de reproducción de la imagen fotográfica: nos referimos a la fotografía digital y su asociación con las nuevas tecnologías. Estos cambios han convulsionado de nuevo el orden y consolidación que la fotografía había adquirido hasta la irrupción de la era digital.

Como afirma Martin Lister (1995:14) la imagen fotográfica en algunas de sus variantes – fotografía fija, cinematográfica y de televisión– se ha transformado en un amplio campo de ideas y especulaciones en las cuales se presuponen “ideas sobre una era postfotográfica, una revolución tecnológica y la aparición de los hipermedios”. En este sentido, no existe rasgo alguno de originalidad en la fotografía “original” y todo es producto de una combinación de mecanización de la producción con la desaparición del “autor” en la imagen postfotográfica.

La presente investigación tiene como objeto exponer, desde la perspectiva posmodernista, el modo en que la fotografía se ha posicionado en diversos ámbitos del conocimiento humano. En este derrotero la fotografía ha transitado desde una propuesta científica hasta una experiencia subjetiva, en la cual, se ha transformado en imagen simulacral que expande su territorio de acción a todos los medios. Esta modalidad de integración marca su incorporación y permanencia en el siglo XXI sobre bases más humanas.

LA CULTURA POSMODERNA

A fines de los años sesenta del siglo XX comenzaron a dejarse de lado las disertaciones teóricas y las funciones que daban soporte y validez a la fotografía, de este modo empezó a estudiarse e interpretarse desde los elementos complejos de la modernidad cultural. El filósofo francés Jean François Lyotard estudió el estrecho vínculo de una naciente etapa posindustrial y las derivaciones resultantes en el campo de la cultura. Con estos estudios llegaría un concepto que en muy corto tiempo definiría más tarde lo que se entiende como posmodernismo.

Lyotard (1992:18) en sus estudios sobre las teorías que dieron sustento a la era moderna como el marxismo, el positivismo, la crítica y la razón, entre otras, destacó una serie de elementos particulares en la identificación de este nuevo momento cultural: el relativismo epistemológico. Este mismo sentido de cuestionamiento sobre corrientes filosóficas modernistas¹ atrajo a Gianni Vattimo (2000:12) a replantear el nihilismo² en el cual:

El pensamiento postmoderno se constituía esencialmente como un pensamiento débil y cuya ausencia de la búsqueda de lo nuevo como actividad crítica que alimentaba la modernidad, provocaría la disolución de su eje principal y nos arrastraría hacia el final de la historia.

La cultura del posmodernismo surge en contraposición a la verdad absoluta, como respuesta a la presencia de ideas arraigadas y ortodoxas del positivismo que estaban privilegiadas por sobre otros discursos y que, por ende, constituían la escala de valores fundamentada históricamente en el modernismo, como argumenta Hal Foster (1985:37).

Una posmodernidad de resistencia surge por tanto como contrapráctica [...] de la “falsa normatividad” de una posmodernidad reaccionaria. En oposición (pero no solamente en oposición), una posmodernidad resistente se interesa por una reconstrucción crítica de la tradición, [...] por una crítica de los orígenes, no por un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar los códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.

Para el posmodernismo la experiencia es un fin, “la historia ya no es más un hilo conductor unitario” (Foster,1985:45) es decir existen múltiples historias. Asimismo, las ideas y las cosas dejan de tener un sentido propio, pues en ellas, no se aprecian las diferencias que existen en el mundo de los objetos que pertenecen a lo popular o a la elite, como sucede con lo blanco y lo negro, en otras palabras, no hay lugar para la presencia de otras alternativas.

Para la cultura posmoderna, tanto lo malo como lo bueno son de carácter relativo. En otros términos, el hombre, a partir de que no necesita ya de la idea de Dios, ha aceptado el nihilismo como su destino y ha aprendido a vivir en el mundo relativo de las verdades a medias. Como asevera Vattimo (2003:22).

El ser posmoderno es aquél que, asumiendo una condición del ser y de la existencia, ha aprendido a convivir con sí mismo y con su propia finitud (es decir, ausencia de fundamento) más allá de toda nostalgia residual de los absolutos trascendentes o inmanentes de la metafísica.

En la cultura posmoderna el tránsito de lo filosófico a lo social ha pasado por un proceso en el cual pertenecer a un grupo social es innecesario, pues el mundo en el que vivimos se ha convertido principalmente en un ente individualista, donde cada uno de nosotros piensa diferente y puede creer en lo que mejor le parezca. En esta atomización social, el papel de la familia y la

escuela como agentes socializadores se van reduciendo al aumentar la influencia de los medios de comunicación de masas que transmiten componentes de la sociedad global. Es así que la cultura posmoderna está en desacuerdo con la existencia de los grupos sociales, debido a un comportamiento limitado en la autenticidad que cada ser humano posee.

Para Jordi Alberich las transmutaciones sociales han girado básicamente alrededor de tres núcleos principales en este nuevo orden de conocimiento. Estos son, en primer lugar, el acceso irrestricto de todos los mass media en la cotidianeidad de la vida, en segundo lugar, la información social, por último, el consumismo excesivo de los países occidentales. Este aspecto es ilustrado de la siguiente forma por el mismo Alberich (2003:17).

En esta nueva sociedad, las actividades que en ella predominan no son las de producción/consumo de bienes, sino las de creación y difusión de la información y servicios [...] Una sociedad occidental basada en el culto al consumo y al tiempo libre, [...] son las múltiples existencias que constituyen una pluralidad de narrativas y una pluralidad de discursos conscientemente débiles que no portan verdades definitivas.

LA FOTOGRAFÍA ANTE LA POSMODERNIDAD

En el orden visual e iconográfico, la fotografía disfrutó de una posición de privilegio durante los primeros sesenta años del siglo pasado. Dotada de un cierto grado de autonomía, logró instalarse en un entorno muy cercano al de las bellas artes y en el mismo centro de la cultura moderna, además de que poseía las características necesarias que le permitían el reconocimiento por parte de los demás medios artísticos.

En un contexto marcado plenamente por un conservadurismo hasta mediados de los años veinte del siglo pasado, la fotografía moderna poseía en sí misma el precepto de la veracidad. De esta manera, tenía la posibilidad de expresarse subjetivamente en la cultura a la par de las condicionantes humanistas, fincándose como un arte cuya autonomía era incuestionable, pues en ella se incorporaban elementos de las bellas artes y otros tantos que ella aporta como el color o bien la amplia gama de grises, la pureza y belleza de la impresión, el encuadre y la composición, la creación mediante el sistema de zonas, además de la durabilidad de la fotografía en sí misma. Como apunta Ribalta: "lo que se grababa sobre la emulsión fotográfica y posteriormente sobre la copia en papel es el orden del mundo natural" (Ribalta: 20). Sin duda alguna, esto era lo que le confería a la fotografía su carácter de veracidad y su capacidad documental.

Sin embargo, a finales de los años sesenta del siglo XX la fotografía moderna perdió su dimensión histórica y las representaciones a nivel de imagen que la identificaban hasta ese momento y que le habían sido heredadas desde su nacimiento. Por otro lado, la imagen televisiva se fortaleció y comenzó a desempeñar un papel esencial como medio de comunicación, inclusive por encima la radio y las nuevas tecnologías de su tiempo.

De acuerdo con Ribalta, desde la perspectiva del grupo October³ en 1978, "surge la idea de que la fotografía constituye el aspecto

reprimido de la modernidad, que estamos implicados en el retorno de lo reprimido y en su liberación" (Ribalta:18) y, por lo tanto, las características propias de la fotografía contemporánea que buscaban una nueva resignificación eran:

- La riqueza de una historia fincada por grandes maestros de la cámara.
- La integridad y pureza del medio en que se desarrolla, para reproducir el mundo visible.
- Su carácter autónomo.
- Una larga tradición documentalista (fotoperiodismo, fotoreportaje y práctica documental).
- Noción de fotografía de autor clara y precisa que fue impuesta por fines económicos y para poder ocupar un lugar en museos y galerías.
- Carácter inequívoco de la evidencia de la cámara (realismo presencial).
- La visión, sometida a una idealización de un proceso mecánico.

La fotografía, que hasta ese instante se había desempeñado como el actor principal de la referencia visual, se desvanece paulatinamente con la consolidación de la televisión, pues en ella la imagen se torna dinámica, de manera directa e inmediata en la forma en que se transmite la información. En este sentido, la imagen televisiva está mejor constituida para la sociedad como carácter de referencia con la realidad, lo cual era una cualidad exclusiva de la fotografía hasta esos años.

Poco a poco, la fotografía se va diluyendo y es en la década de los setenta que pierde su lugar de privilegio, de manera irremediable, como medio de interpretación de la realidad intrínseca y subjetiva. Sin embargo, la fotografía resurgió nuevamente apoyada en los preceptos posmodernistas a finales de la década de los sesenta en la enseñanza, en los museos y en las galerías de arte, primero en Estados Unidos y en corto tiempo en Europa hasta llegar a una gama de países importantes de acuerdo con su tradición fotográfica, como subraya Ribalta (2004:9).

Estas referencias son simplemente las más visibles de una trama institucional que a partir de mediados de los sesentas empezó a radiar su influencia en el ámbito anglosajón, hasta llegar a posiciones de relativa hegemonía cultural durante la década de los ochenta.

Todas estas transformaciones se produjeron en combinación con otros cambios trascendentes que afectaron al pensamiento artístico que regía la cultura occidental y de cuya influencia en la manera de hacer y componer la fotografía le resultaría ya imposible de ser apreciada como en épocas anteriores. Vale aclarar en este punto que, durante la década de los setenta que el modernismo comenzó a derrumbarse, iniciando así la alteración y quiebre de sus modelos artísticos y la fotografía no sería la excepción, por el contrario, fue uno de las protagonistas principales en esta transformación.

A lo largo del periodo de transformación de la modernidad a la posmodernidad se encuentran lapsos considerados como parte aguas de este proceso:

- La crítica mordaz a la modernidad de los años 1970 a 1979.

- La definición de nuevas formas y discursos de los años 1980 a 1985.
- La pulverización de las formas y discursos alrededor de la cultura y del arte de 1985 a 1992.
- El móvil de sentido hacia una “nueva” estética con base en un eje tecnológico, desde la perspectiva de las nuevas tecnologías, de 1992 a la fecha.

La fotografía posmoderna rebate los argumentos que constituían a la imagen fotográfica moderna, acometiendo contra sus formas y, posteriormente, contra sus argumentaciones, como eran las del fotógrafo, la fotografía pura y el documentalismo, para desarrollar posteriormente sus argumentos propios, los cuales cimentó sobre cuatro corrientes, el constructivismo,⁴ la hermenéutica,⁵ el racionalismo⁶ y el posestructuralismo francés.⁷

En resumen, la fotografía posmoderna sentara sus reales en conceptos constituidos por:

- La crítica de la verdad, la diatriba a la pureza y la representación fotográfica.
- La crisis de lo real.
- Exaltación de lo sexual.
- Simulación y variantes técnicas en la creación artística.

Fue así como la fotografía perdió paulatinamente su carácter de pureza y verdad en la representación de la realidad y se dirigió hacia una estética subjetiva en la cual lo que está por encima de todo argumento es la posibilidad que la imagen tiene en sí misma y ya no en las posibilidades técnicas.

Los valores del pensamiento crítico fotográfico posmoderno nos conduce de modo lógico hacia los fundamentos de la fotografía digital. Estos argumentos fueron: en primer lugar, el cuestionamiento de la realidad, al entender que está no está conformada por una sustancia pura. En segundo lugar, que la propuesta estética contempla una diversidad de mezclas en lo técnico y lo artístico. Y por, sobre todo, abrir al infinito las posibilidades de la imagen.

Entonces, se puede entender que la fotografía digital en la actualidad se fundamenta en la riqueza de sus variantes y posibilidades técnicas (recursos digitales) que son orientados hacia un ideal estético con carácter prácticamente puro, además de la búsqueda de innovación sustancial como núcleo básico de la cultura moderna.

Asimismo, advierte, Ian Walker (1995:308) “el advenimiento de la imagen digital está socavando su intrínseca conexión con lo real, esa cualidad talismánica que nos permite invertir tanta fe en esas imágenes [...] es una amalgama que podríamos denominar verdad subjetiva”.

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA CONCLUSIÓN DEL SIGLO XX

Al transcurrir los últimos años del siglo XX, suceden fracturas irremediables con los conceptos de la cultura moderna, asimismo las ideas que le habían dado brillantez a la imagen fotográfica durante esta época, se encuentran agotadas y son prácticamente incapaces de propiciar estrategias que sepan dar respuesta a las nuevas prácticas fotográficas que comienzan a gestarse. Estos nuevos quehaceres marcan el fin de la época moderna; las

discusiones y las arengas que le proporcionaban identidad durante esta etapa, se han extinto a manos de la lógica del nuevo sistema.

Este nuevo sistema de comunicación es el que propugna el control de la información que se da entre los diferentes medios por la supremacía para la adquisición de sus propios bienes de consumo. En esta perspectiva, la imagen fotográfica que conocíamos ha devenido en una manifestación de recursos mecánicos y químicos en el ocaso, ya que la generalización universal de la tecnología de orden digital la ha ido orillando a su eventual desaparición.

En un periodo neurálgico del cambio fotográfico de los años ochenta y hasta 1995, Alberich señala que la fotografía ya “no es el agente central que rige el modo de la representación visual contemporánea” (Alberich:19). Los encargados de darle verosimilitud a la imagen serán ahora los medios audiovisuales y la tecnología de la simulación digital, entre otras la multimedia y la interactividad. Al respecto afirma Martín Lister (1995:34).

La tecnología digital transfiere al consumidor la función de edición y de selección del productor (la opción de qué ver y cuándo verlo), mediante el ratón, el teclado o la pantalla sensible al tacto. Esta posibilidad de “opción y acceso no lineal” con respecto al contenido se ha descrito como “interactividad”.

LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE

Al inicio de la década de los noventa, y tras evolucionar en un largo sendero, la fotografía llegó a su cúspide, pues en cuanto al arte se refiere, estaba considerada como una fusión del hombre y la cámara, asimismo, en su calidad de documento social contenía una propuesta estética y en cuanto a su veracidad, era considerada una extensión del ojo del fotógrafo, pero curiosamente ella misma ha contribuido a destrozar este concepto. Analizándose de este modo: después de muchas tentativas para que se le reconociera como arte, la fotografía no ha vislumbrado que se encuentra herida, pues paulatinamente ha dejado de ser arte. Desde la perspectiva de Sekula (1997:160) se señala:

Los imperativos ocultos de la cultura fotográfica nos arrastran en dos direcciones contradictorias: hacia la “ciencia” y a un mito de la verdad objetiva, por una parte, y hacia el “arte” y a un culto a la “experiencia subjetiva” por la otra. Este dualismo persigue a la fotografía dándole una cierta incoherencia a la mayoría de afirmaciones tópicas sobre el medio.

El devenir de la fotografía hacia una forma de arte, una vez que ésta ha dejado de ser el principal centro de atención visual, estará confinada a ser otro medio artístico más. No se debe olvidar que la transformación de un arte artesanal hacia un arte de la sociedad posindustrial ha influido en el arte. Sus discursos teóricos se han transformado, así como su realización artística, en su desafío a la ortodoxia moderna. Tal y como afirma Sekula (1997:37).

La fotografía se nutría de una heterodoxia constituida por el uso indiscriminado de una pluralidad de medios, recursos y soportes provenientes de disciplinas artísticas diferentes y en ocasiones distantes. En los últimos cinco años, [...] ha surgido un manierismo bastante cínico y autorreferencial basado en el pop art. Hay quienes llaman a este fenómeno "posmodernidad" (Artistas que padecen un aislamiento muy real respecto a temas sociales más amplios han convertido el denominado "arte político" en la última vanidad moderna, el vanguardismo Chic.

El arte ha dejado de ser el actor principal en una sociedad posmoderna que está estrechamente vinculada con una sociedad llena de relativismos y, como ha dicho Jameson Frederick (1997:48)

"la producción estética ha pasado a manos de la producción de artículos en general. Artículos que, para poder alimentar al sistema, deben ser producidos y creados a una velocidad tal, que la obsolescencia de los mismos se produce aún antes de ponerse a la venta".

Es así que los medios de comunicación con su vértigo y rapidez son los lugares comunes donde se explican y expresan claramente los valores estéticos de hoy, que se ponen al servicio de los sistemas de producción. El arte es pues, en este ámbito posindustrial un objeto de mercadotecnia más que cualquier otra cosa. Es un artículo reemplazable, comercializable sujeto a la oferta y demanda de los mercados que emergen y se reciclan vertiginosamente.

En su falta de realidad, la fotografía como arte era un significante de lo contemporáneo. Hoy el arte se encuentra sin una ruta definida de su propia significación, se ha intercalado su realidad por una serie de significados en donde la fotografía es un elemento más del arte.

Se ha llegado a hablar sobre la muerte del arte; sin embargo, es en esta carencia de identidad que el arte ha mutado a ser algo pernicioso, pues sólo lo que está dentro del sistema posindustrial es considerado arte. Es decir, lo que se encuentra dentro del sistema es cultura, objeto de pensamiento sublime e impar, es por tanto una efigie que dirige los destinos del arte de lo que conocemos como la globalidad de los mercados artísticos.

Para la sociedad posmoderna, se considera arte aquello que es vendible y está a la moda mediante el intercambio y producción de información. El libre comercio está fincado en lo efímero, y en él está el arte y, como objeto de mercado, está obligado a un discurso compuesto de diversas naturalezas que lo justifique.

La decisiva entrada en el arte de la fotografía posmoderna supuso transcurrir una vía sinuosa de refutaciones, destacando su ostensible ambigüedad, su suntuosidad, su complejidad, pero también su problemática de decodificación visual. Nadie se atrevería a vaticinar que todo su discurso fotográfico posmoderno se echaría por tierra desde la década de los noventa al caer en manos de voraces capitalistas.

La fotografía apostó su lenguaje, su riqueza visual y su veracidad para penetrar y ser aceptada en los dominios del arte, una vez que lo consiguió, está enfrentando su ocaso como medio diferenciador y alternativo visual. La fotografía debe comprender pues, que, en las sociedades posmodernas occidentales, su ser ha sido relegado a su propia institución y ha supuesto la prostitución de sus argumentos, tanto de formalidad como en el discurso fotográfico que le caracterizaron para someterse a los juicios y criterios establecidos por una sociedad impuesta a los cánones de la moda. Según Spencer (2004:65).

La fotografía compite para lograr ser más realista desde el punto de vista social en la producción de imágenes. Cada día nos invade un mayor número de imágenes estéticamente encuadradas de cadáveres, tiroteos, niños hambrientos y supuestamente miembros importantes [y en muchos de ellos superfluos] de nuestra sociedad.

LA TECNO-FOTOGRAFÍA

Es claro que, con el advenimiento de la fotografía en 1824, se consolidó la producción de imágenes y sirvió de manera decisiva a los propósitos de un capitalismo emergente, en una época de industrialización y avances tecnológicos. Sin embargo, esta sucesión que surgió con el positivismo continúa hasta la actualidad con las nuevas tecnologías. Hoy en día, la imagen fotográfica posmoderna se nutre de algunas de las concepciones vinculadas con positivismo como una herramienta de poder, para salvaguardar los objetivos de una época posindustrial que ha enfocado sus baterías al dominio de la tecnología. Para William Mitchell (1995:23).

Las tecnologías digitales están desestabilizando implacablemente la vieja ortodoxia fotográfica cambiando de manera decisiva las reglas de la comunicación gráfica establecidas y alterando las prácticas de producción e intercambio de imágenes y ello esencialmente en el ámbito doméstico y familiar.

En un mercado globalizado, es primordial para el sistema capitalista que las tecnologías digitales sean de uso común en casi todos los hogares, pues buena parte de su existencia y el éxito de los productos, se basa en esta penetración, tal y como ocurriera en otra época con la llegada de la fotografía, ocurre ahora con el cine, el teléfono, la radio, la televisión.

El enfrentamiento actual entre las innovaciones tecnológicas y la fotografía pone en duda el argumento determinista de que los desarrollos tecnológicos invisten una esperanza de vida superior. Lo cual, desde nuestro punto de vista, resulta falso, pues en realidad no todo avance tecnológico confiere una mejora de lo anterior.

Si se está de acuerdo con lo expuesto, supondría que el debate fotográfico tradicional contra el debate digital se centraría no sólo en los avances tecnológicos y el empleo que de éstos se haga. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, la tecno-fotografía o fotografía digital debe recaer en la manera en la que representamos la realidad y su referencialidad: en este sentido, la

fotografía desde sus orígenes ha dejado en claro la relación con el mundo desde muchas perspectivas, desde una condición estética, política y moral, hasta una cognoscitiva y emocional.

Las aplicaciones y consideraciones de la tecno-fotografía deben esclarecerse desde su lenguaje discursivo y con sus propios fines y de ninguna manera desde el desarrollo tecnológico. Reflexionemos en lo siguiente: las imágenes fotográficas tanto análogas como digitales seguirán estando a favor de soluciones creativas, emocionales o morales. De acuerdo con Michelle Henning (1997:289).

El significado o el valor de una tecnología no es innato, sino que está determinado por las formas en que es movilizada. En otras palabras, un avance técnico sólo adquiere significado a través de los usos sociales para los que se emplea.

Con referencia a la fotografía, las llamadas nuevas tecnologías de la información no sólo han cambiado de manera drástica la vida cotidiana, las formas de producción, de comercialización y de consumo, sino que además han cambiado los objetivos, límites y alcances de función de la imagen fotográfica.

Es decir, con la irrupción de las nuevas tecnologías y, desde luego con la tecno-fotografía y su nueva visión, se incita a que las visiones entre el arte y la ciencia y, entre lo objetivo y subjetivo vayan desaparezcan gradualmente.

Convendría poner sobre la mesa para su discusión un par de asuntos que resultan de ello. El primero, el punto sobre el conocimiento y el segundo acerca de las diferentes maneras de representación.

Desde el nacimiento, innovación y desarrollo de la fotografía, se han dado visiones antípodas acerca del discurso fotográfico: el primero hacia una ciencia y verdad imparcial (visión positivista) y la otra hacia los terrenos de lo artístico y con ello a lo espiritual y subjetivo.

Queda claro que las coyunturas y crisis de la etapa modernista dieron como resultado el surgimiento del posmodernismo. Por otro lado, contribuyeron a la consolidación de la imagen fotográfica en el recinto del arte; la tecno-fotografía está dando lugar a que la ubicación privilegiada de lo fotográfico en el mundo del arte comience a debilitarse, debido a que no existe plenamente un consenso entre los artistas, museos y galerías sobre el tema de la imagen fotográfica digital.

Además, los críticos y defensores a favor de la imagen fotográfica digital no deben dejar de lado, lo que la fotografía y el cine han establecido y discutido desde hace poco más de veinticinco años, acerca de aspectos teóricos del conocimiento y la representación de la imagen fotográfica posmoderna.

Jean-Louis Weisberg (1993:76) ha expuesto “nos movemos de una era de conocimiento a través de la grabación de imágenes hacia una era de conocimiento a través de la simulación” El conocimiento no se basará en la experiencia visual personal y directa sino en una experiencia inducida y conceptualizada emanada de las apariencias de la realidad y del mundo. Lo digital a diferencia de las anteriores tecnologías permite una

interacción, y, por otro lado, la sustitución de los materiales que configura la realidad por programas informáticos que proponen un universo de simulaciones.

En la cultura digital, la simulación se establece como un campo de integración entre la fotografía, el cine y la televisión, aquí la imagen ya no es una representación exclusiva de la forma, sino que, por lo contrario, sirve para darle apariencia, presencia y existencia a objetos que no la tienen, de hecho, según Robins (1997: 37) puede observarse este fenómeno desde una perspectiva de “racionalización continuada de la visión.”

CONCLUSIONES

Con indiferencia el hombre común toma el mayor número de fotografías posibles, en un intento patético de certificar su experiencia o de convertirla en colección de hechos familiares o de búsqueda de estéticas particulares. En este sentido, pareciera que la fotografía quiere jugar este juego vertiginoso, liberar a lo real de su principio de realidad, liberar al otro del principio de identidad y arrojarlo a la extrañeza. Como argumenta Vasques Rocca (2007).

Más allá de la semejanza y de la significación forzada, más allá del “momento Kodak”, la reversibilidad es esta oscilación entre la identidad y el extrañamiento que abre el espacio de la ilusión estética, la des-realización del mundo, su provisional puesta entre paréntesis.

Esta situación simulacral ha sido explicada en diversos ámbitos en el cine, como ilustra la película “El show de Truman” (Weir: 1998), película sobre ese riesgo real que ha generado la televisión interactiva, con la posibilidad del espectador de influir en el resultado final de un drama televisado mediante su voto o su adhesión. El espectador acaba distanciándose de lo real y adhiriéndose a lo falso, puesto que su cerebro es incapaz de discriminar la realidad de la simulación.

El mismo Vasques Rocca (2007) argumenta que, en el video, tal y como se emplea en los conciertos de rock, encontramos, por ejemplo: a los Rolling Stones como souvenir de sí mismos proyectados en el telón a modo de iconos engrandecidos en el escenario giratorio. En esta imagen actual, la envidiable decrepitud de Mick Jagger se muestra con una delgadez mezquina y siniestra, como si fuese su propia reliquia narcotizada.

En esta visión simulacral el otro puede ser distante o integrante. En la primera, los rostros del otro, rostros distantes a pesar de su cercanía, ausentes a pesar de su presencia, los miramos sin que ellos nos devuelvan la mirada. La simulación no es más que un espectro, fascinados contemplamos el espectáculo de su ausencia. Tal vez los Stones estén muertos y nadie lo sepa. Tal vez sea una banda sustituta la que por enésima vez sacuda el mundo cuando comience su nueva gira por las ciudades de la ‘Gran Babilonia’. En la segunda dimensión, la integración se da cuando se involucra con su imagen y su contenido, es decir, el observador se puede creer Mick Jagger, bailarín o el chico atormentado del video⁸.

En este espacio icónico, la simulación de las imágenes fotográficas construye una estética abstracta y laberíntica. En ella cada fragmento opera independiente, pero a su vez, queda encadenado al continuo temporal de un instante narrativo único. De este modo, podemos retener el mundo entero en mente y nutrir al infinito de imágenes.

La cultura de la imagen en constante evolución, debe apuntar hacia la recuperación del empleo de la visión por encima de la innovación tecnológica. En la práctica cultural fotográfica actual, se concibe a la simulación como verdad tornándose en una eclesiastés.⁹ Entendida esta palabra como una proyección de la vanidad en la fragilidad efímera del ser humano. En otros términos, muchas veces el cerebro procesa del mismo modo lo real y lo simulado.

NOTAS

1. Según Sekula, en términos político-económicos, la modernidad es un producto de la división que se da en el capitalismo avanzado entre trabajo "mental" y "manual". El primero es más especializado, goza de ciertos privilegios y de cierta superioridad respecto al segundo, que se encuentra fragmentado y degradado (Sekula. 2004: 37).
2. **Nihilismo.** Negación de toda creencia. Para Nietzsche fue la voluntad de la nada y negación de la vida bajo una apariencia de moral (Guerrero, 1985).
3. En la revista October se promovió una crítica al arte moderno, marcada por la recepción del estructuralismo francés, que pretende encontrar un nuevo rumbo y superar las antiguas tradiciones artísticas. Alrededor de October se aglutinarán críticos de arte como Craig Owens, Hal Foster, Benjamín Buchloh o Rosalyn Deutsche y surgirán nuevos críticos e historiadores de la fotografía como Christopher Phillips o Abigail Solomon-Godeau. Estos núcleos y estos autores son los que han producido [...] la actividad fotográfica posmoderna.
4. **Constructivismo.** Movimiento de arte de vanguardia, interesado especialmente por la organización de los planos y la expresión del volumen utilizando materiales de la época industrial.
5. **Hermenéutica.** En la filosofía de Hans-Georg Gadamer, teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad (Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición).
6. **Racionalismo.** Doctrina filosófica cuya base es la omnipotencia e independencia de la razón humana. (Diccionario de la Lengua Española - Vigésima segunda edición).
7. **Posestructuralismo francés.** La modernidad es fundamentalmente una cuestión estética vinculada a las vanguardias y su producción destructora del lenguaje y otras formas de representación. La razón iluminista es responsable de todos los males del siglo (disponible en Internet desde: www.comminit.com/la/pensamientoestrategico/lasth/lasth-884.html. accesado el 04 de febrero de 2016).
8. **Alteralidad,** seducción e imagen fotográfica. En:

www.espacioluke.com/2005/noviembre/vazquez.htm
accesado el 04 de mayo de 2016.

9. **Eclesiastés** (libro del), libro bíblico (s. III a. J.C.) que subraya el carácter frágil de la vida: todo es vanidad. El Pequeño Larousse Multimedia, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberich, J. (2003) *Comunicación audiovisual digital, nuevos medios, nuevas formas*. Barcelona, España: Universidad Obrera de Catalunya.
- Frederich, J. (1997) *Ensayos sobre el posmodernismo*. 1ª edición. Argentina: Imago Mundi.
- Lyotard, J-F. (1992) *La condición posmoderna*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Mitchel, W. (1992) *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Ribalta, J. (2004). Efecto real. *Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Ribalta, Jorge. Lister. Martin. (1995). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, España: Paidós Multimedia.
- Ribalta, Jorge. Sekula. A. (2004). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Ribalta, J. Spencer. J. (2004). La política de la fotografía. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Ribalta. J. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Robins, Kevin. (1997). *¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?* En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Sekula, Alan. (1997). *Desmantelar la modernidad, reinventar el documental*. En efecto real, debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona. España: Gustavo Gili.
- Vásquez Rocca. A. (2007). *Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos*. Nómadas: revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, ISSN 1573-6730, N°. 16. Vattimo. G. (2003).
- Vattimo, Gianni. (2000). *El pensamiento débil*. Madrid. España: Cátedra. La sociedad transparente. Barcelona: Paidós.
- Walker, Ian. (1995). *¿Historias desiertas o fe en los hechos?* En Lister.M. La imagen fotográfica en la cultura digital. Barcelona, España: Paidós Multimedia.
- Weisberg, Jean-Louise. (1976). *Des reality shows" aux réalités virtuelles*. terminal, 61, otoño. París:

CULTURA DEL TRABAJO Y DISEÑO: UNA RELACIÓN POSIBLE Y NECESARIA EN LA ACTUALIDAD CUBANA.

WORK CULTURE AND DESIGN: A POSSIBLE AND NECESSARY RELATIONSHIP IN CUBAN TODAY.

MSc. Daysi Hernández Cruz

dhernandez@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-2265-5919

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)
Cuba

Autor para la correspondencia

Dr.C. Lucilo Batlle Reyes

lucilobat@mes.gob.cu

ORCID: 0000-0002-5293-859X

Ministerio de Educación Superior
Cuba

RESUMEN

A partir del 2011 con la puesta en práctica de la actualización del modelo económico social cubano, la sociedad cubana comienza a realizar profundas transformaciones a lo interno del país, sin perder el rumbo trazado por la Revolución Cubana orientado hacia la construcción socialista. La necesidad de potenciar el trabajo productor de bienes y servicios como vía fundamental para alcanzar el socialismo próspero y sustentable que se desea y necesita, solo es posible a través de fomentar una cultura del trabajo socialista, la cual debe estar guiada y enriquecida por los elementos que ofrecen el pensamiento marxista-leninista fundacional y sus continuadores, al igual que lo más avanzado del pensamiento de nacional. La educación desempeña un papel muy especial en tal encargo, pues las soluciones que se ofrezcan deben asumirse de manera integral, e instalarse en lo mejor de cultura cubana. Dentro de las profesiones que forma la educación superior está la de Diseño, la cual presenta múltiples posibilidades para contribuir a educar, divulgar y fomentar esa cultura del trabajo que requiere Cuba hoy. El objetivo que se propone el trabajo es argumentar la relación dialéctica posible entre la cultura de trabajo que se necesita para socialismo en Cuba y la profesión del diseño en su educación y a la vez que el diseño integre los elementos que caractericen esa cultura del trabajo.

ABSTRACT

As of 2011, with the implementation of the updating of the Cuban social economic model, Cuban society begins to carry out profound transformations within the country, without losing the course set by the Cuban Revolution oriented towards socialist construction. The need to promote work that produces goods and services as a fundamental way to achieve the prosperous and sustainable socialism that we want and need, is only possible through promoting a culture of socialist work, which must be guided and enriched by the elements that they offer us the foundational Marxist-Leninist thought and its successors, as well as the most advanced thought of our national tradition. Education plays a very special role in this assignment, since the solutions offered must be assumed in an integral way, and installed in the best of our culture. Among the professions that make up our education is Design, which presents multiple possibilities to contribute to educate, disseminate and promote that culture of work that Cuba requires today. The objective that we propose with this work is to argue the possible dialectical relationship between the work culture that we need for our socialism and the design profession in its education and at the same time that design integrates the elements that characterize that work culture.

Palabras claves:

Trabajo,
Cultura del
Trabajo,
Educación,
Diseño

Keywords:

Work,
Work Culture,
Education,
Design.

Fecha Recibido:

14 / 09 / 2020

Fecha Aceptación:

27 / 11 / 2020

Fecha Publicación:

17 / 12 / 2020

INTRODUCCIÓN

Legitimar el ideal socialista como único camino conocido hacia la prosperidad con justicia social es un reto realizable, sin desestimar los peligros que acechan para su concreción, así lo evidenció el Presidente de la República de Cuba Miguel Díaz-Canel Bermúdez, en la reunión desarrollada con el Consejo de Ministros el 16 de julio de 2020.

Ser conscientes de la referencia anterior permite recordar que el mundo está viviendo momentos trascendentales por el impacto de la pandemia que acecha a través de la COVID-19, la cual, además de la crisis de salud que ha impuesto, ha fomentado una crisis global de inimaginables consecuencias en muchos aspectos de la vida en el planeta, donde la economía es una de las aristas que más se reciente y resentirá por un período de tiempo incalculable.

Cuba no escapa a esta situación, y el enfrentamiento a la misma transcurre en un escenario caracterizado por estar inmersos en el proceso de actualización de su proyecto social de desarrollo orientado hacia el socialismo, proceso que acontece en un escenario de gran debate constructivo desde los espacios académicos, políticos, económicos, educacionales, pero sobre todo con muchas expectativas, polémicas, incertidumbres e interrogantes en la población cubana, por lo que representa el socialismo para la subsistencia y desarrollo de toda Cuba. No obstante, la mayor preocupación y ocupación del Estado socialista cubano es preservar por sobre todas las cosas las vidas humanas.

La obra de la Revolución Cubana a partir de 1959 tiene como pauta distintiva la lucha por el logro de la equidad, la justicia social, la dignidad plena del hombre, donde la participación integral y efectiva de ese hombre emancipado contribuya a su realización más plena y acercarse al concepto de hombre nuevo socialista al que hacía referencia el Che, el cual continúa siendo hoy un reto no logrado en su más completa expresión.

Los innegables cambios y logros políticos, económicos y sobre todo sociales, la Revolución los ha enfrentado dentro de la condición de un país subdesarrollado y bajo la agresión sistemática e integral del imperialismo, donde el bloqueo económico es el ataque más constante y de consecuencias más devastadoras que aún permanece, el cual se ha visto arreciado por una mayor escalada bajo la administración del presidente norteamericano Donald Trump a través de medidas de constante persecución financiera, congelamiento de cuentas bancarias, sanciones a empresas que mantienen negocios en Cuba, entre otras medidas, para crear desesperanza y desaliento.

Un asunto de alcance estratégico para la supervivencia del proyecto social socialista es el referido a la necesidad de promover en la sociedad la convicción de que el trabajo productor de bienes y servicios conduce al desarrollo, a la prosperidad individual y sobre todo colectiva, siempre que se emplee con eficiencia la fuerza de trabajo y los recursos materiales e ideáticos necesarios. El socialismo necesita de un trabajo de alta calidad y elevada productividad.

La sociedad cubana se enfrenta desde el VI Congreso del Partido (2011) con la valentía histórica que la identifica, al proceso de

actualizar el modelo económico y social de desarrollo socialista. En los documentos aprobados en este congreso (Lineamientos económicos sociales), así como en la Primera Conferencia Nacional del PCC, que ratificó en esencia lo aprobado en el 2011, se plantea entre otros aspectos importantes potenciar el trabajo, utilizando para ello las formas necesarias, sin renunciar a las conquistas del socialismo, además de reflejar el papel de la educación en la formación de la fuerza de trabajo calificada que necesita la sociedad, así como potenciadora de los mejores y más genuinos valores que debe poseer el hombre nuevo de la sociedad socialista.

El VII Congreso del PCC le dio un vuelo teórico más acabado a la actualización del modelo de desarrollo económico social, al analizar y aprobar los documentos referidos al Proyecto de Conceptualización del Modelo Económico y Social Cubano de Desarrollo Socialista y el Proyecto Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social hasta 2030: Propuesta de Visión de la Nación, Ejes y Sectores Estratégicos.

En estos documentos se valora de forma general los principios y las transformaciones necesarias para la actualización del modelo, donde la necesidad del despegue económico, la prosperidad individual y colectiva ocupan un lugar importante. Ejemplo de ello es el siguiente planteamiento: "Una sociedad socialista próspera podrá alcanzarse a partir del trabajo, una profunda conciencia revolucionaria, el cumplimiento del deber, alta motivación y productividad, el ahorro, la eficiencia, y en especial, la aplicación de la ciencia, la tecnología y la innovación". (Conceptualización 2017 p. 6)

Como se aprecia en los documentos que guían de manera teórico conceptual el proceso social socialista existe una coincidencia al plantear al trabajo como fuente de bienestar y prosperidad, pero todavía no hay una verdadera incorporación de la magnitud de este dentro del progreso social, su alcance ético no rebasa los límites del discurso, por lo que es necesario seguir insistiendo en retribuirle al trabajo el lugar que le merece.

En la estrategia económica y social aprobada para enfrentar los efectos de la pandemia impuesta por la COVID-19 y para dar continuidad a la implementación de los acuerdos aprobados en los documentos rectores de la sociedad se aprecia con marcada intencionalidad en las áreas donde debe desenvolverse, un impulso al desarrollo económico del país, aprovechando las potencialidades internas, donde aspectos como: la defensa de la producción nacional, aumento de las exportaciones y disminución de las importaciones siempre que sea posible, dotar de mayor autonomía a la gestión del sector empresarial, priorizando la empresa estatal socialista, mantener el respeto a las políticas ambientales y al desarrollo sostenible, son entre otros los principios fundamentales que guían esta estrategia.

Los aspectos esenciales de esta estrategia están enrumados a vencer las dificultades que se presentan, lograr un desarrollo sostenible, ajustado a las características del modelo económico social, reafirman la continuidad histórica de del proceso cuyo objetivo principal es el bienestar del país y de toda la población.

Aunque no se hace referencia de manera puntual en los principios que animan la misma al trabajo, si queda claro que la única

manera de lograr revertir la situación en que se encuentra y lograr el despegue económico que se necesita a través de lograr un trabajo de alta calidad, eficiente, productivo, que no desestime la cultura del detalle y que una a todos a pensar como país.

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo con relación al término trabajo desde un enfoque cultural, pues este rebasaría los límites establecidos para el artículo, por la amplitud y hondura del tema, sí se argumenta la relación dialéctica posible entre la cultura de trabajo necesaria para la actualización del modelo de desarrollo orientado al socialismo y la profesión del Diseño en la formación e integración de la misma.

DESARROLLO

El término trabajo, desde una perspectiva conceptual, es un elemento que ha sido abordado por el hombre desde que este se pudo dedicar a la actividad intelectual. A través de la historia de la humanidad ha sido analizado por diversas ciencias, revelando las diferentes posiciones asumidas, mediadas por las ideologías de clase que las sustentan, no obstante, es un concepto que se mantiene en una construcción constante.

La interpretación o explicación desde la perspectiva filosófica, de conjunto con las miradas de otras ciencias, podría contribuir al mejor esclarecimiento, valoración y comprensión del mismo por el análisis integrador y de totalidad de esta ciencia.

En la actualidad propicia interesantes debates debido a los cambios tan acelerados que se producen en el mundo del trabajo, donde es responsable en buena medida entre otros elementos la incorporación a los procesos de trabajo de las nuevas tecnologías, fundamentalmente digitales, la rapidez de las comunicaciones, los nuevos oficios que son responsabilidad de esas tecnologías y los disímiles significados que este adquiere a partir de esos elementos incorporados, entre otros aspectos y de los cuales Cuba no escapa al momento de realizar estos estudios.

De manera regular, las interpretaciones que se realizan sobre el término trabajo coinciden en que este desempeña un papel fundamental en cualquier sociedad, contribuye de manera muy especial a crear la riqueza, sobre todo social, pero no siempre se ha analizado el sentido subjetivo del trabajo, en muchos casos ha predominado el aspecto económico y se han invisibilizado aspectos como los relacionados al individuo y su satisfacción, autorrealización, libertad, creatividad, motivación, entre otros.

Es significativo entender el trabajo no sólo como producción de valores de uso, sino también, y al mismo tiempo, como medio de reproducción del propio hombre a través de las relaciones sociales que establece y que trascienden el proceso de trabajo, la autorrealización personal se logra cuando no se asisten a procesos laborales enajenados, además de ser favorecedor al trabajo de construcción de identidades.

La teoría marxista llevó a cabo una revolución en la interpretación y esclarecimiento de la concepción acerca del trabajo, su estudio sobre este aspecto no se reduce solo a la esfera económica, sino que es abordado de manera integral al considerar al hombre como un ser que se realiza objetivamente en el producto de su actividad.

Los fundadores del marxismo a través de gran parte de su obra analizan el origen y evolución de la sociedad a partir del trabajo. "...El trabajo es la condición básica y fundamental de toda la vida humana. Y lo es en tal grado que, hasta cierto punto, debemos decir que el trabajo ha creado al propio hombre..." (Engels, 2001, p. 57)

Esclarecen como el trabajo contribuye a transformar al hombre, mediante el despliegue de sus potencialidades, desarrollando toda su habilidad, ingenio y creatividad; es decir, el trabajo se convierte en una expresión de la libertad humana. Pero el trabajo es también una praxis histórica; su realización depende directamente de cómo se establezcan las relaciones sociales de producción en una sociedad determinada.

Están presentes en esos análisis el sentido y significado para el ser humano como reflejo de su ser, su valor moral en relación con el obrar del hombre como individuo y como miembro de la sociedad, además de explicar la diferencia entre trabajo y fuerza de trabajo. Esta teoría explica como ninguna otra hasta ese momento, la relación capital-trabajo y como ocurre la explotación de la clase obrera en el capitalismo, aspectos que mantienen total vigencia en momentos donde el fracaso de la globalización neoliberal marca derroteros.

Sus mayores aportes estuvieron enfocados al análisis de la sociedad capitalista que les tocó vivir, no obstante, en sus obras se van perfilando de forma progresiva los rasgos que deben caracterizar a la Formación económico social (FES) comunista y como la sociedad debía saltar obstáculos y resolver problemas heredados del capitalismo para llegar a un estadio superior de desarrollo humano.

No dejaron un modelo detallado de cómo construir la sociedad futura (comunismo), pero sí una guía para la acción, atemperada a las nuevas condiciones que impone el desarrollo de la humanidad.

Lenin (1977), estudioso de la obra del marxismo y líder de la primera revolución socialista, continúa desarrollando creadoramente ese legado para la interpretación de la nueva realidad que suponía la transición socialista en la Rusia capitalista, atrasada y multisectorial.

Desde la perspectiva marxista valora el papel que desempeña el trabajo para el desarrollo del hombre y la sociedad, pero sus aportes fundamentales se encuentran en el lugar que adquirirá el trabajo dentro de la nueva sociedad que comienza a construirse, donde el establecimiento del control obrero sobre la producción, el poner los resultados de la producción en beneficio de la sociedad y el interés personal y la discusión colectiva estuvieran presentes.

Para lograr el aumento de la productividad del trabajo plantea la necesidad de elevar el nivel cultural y de instrucción de las masas trabajadoras, la disciplina laboral, lograr la maestría en el trabajo, un mayor rendimiento, su mejor organización y para ello propone incorporar las conquistas más valiosas de la ciencia y la técnica al respecto. La emulación socialista también jugaría un papel importante en la elevación de la productividad del trabajo en el período de tránsito del capitalismo al socialismo.

Tras la muerte de Lenin no se tienen en cuenta estas políticas en la práctica y se distorsiona el papel del trabajo dentro de las sociedades que con posterioridad asumieron este modelo de socialismo, se refuerza el dogmatismo, la participación representativa, no se incentiva la productividad, no se aplican conscientemente los adelantos de la ciencia y la técnica, el control obrero deja de ser efectivo, el individuo no se siente verdadero dueño de los medios de producción y no se reproduce como individuo social socialista. Aspectos que han sido reconocidos por muchos científicos sociales y académicos como rasgos inherentes al socialismo y que no es posible superar, lo que supone una limitación para la interpretación del socialismo.

En no pocas ocasiones la teoría marxista sobre el trabajo ha sido interpretada de forma dogmática, mutilada en su integralidad, al plantear que los análisis realizados se simplifican a los factores económicos en detrimento de otros, por ejemplo, lo axiológico. No se logra comprender su alcance integrador. Para el marxismo la historia de la naturaleza, la sociedad y el hombre se condicionan recíprocamente, donde la cultura se desempeña como mediadora.

En el pensamiento cubano también están presentes con un fuerte arraigo las ideas sobre lo que representa el trabajo para la sociedad cubana, aunque en algunos casos no explícitamente, sí se deduce en el estudio de las ideas de las figuras más sobresalientes de Cuba desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX la importancia que le conceden al mismo para la prosperidad y el desarrollo de la isla, tanto en la parte productiva, como para el aumento del comercio con otras regiones. Ejemplo de esto lo tenemos en el pensamiento de Francisco de Arango y Parreño, el Obispo Juan José Díaz de Espada y Fernández de Landa, Félix Varela, José Antonio Saco, José de la luz y Caballero, entre otros.

José Martí fue la figura cimera y heredera de todo el pensamiento universal y cubano desarrollado hasta ese momento, elevando sus ideas a estadios superiores, muestra de ello es este planteo: "El hombre crece con el trabajo que sale de sus manos". "...La política ha servido para afianzar la libertad: sirva el trabajo ahora para robustecer y enaltecer la patria...". (Martí, 1991, p. 285)

La idea martiana con relación al trabajo como la única forma posible de desarrollo de la sociedad y del hombre, está presente en su obra, no concibe un hombre honrado, bueno, dichoso que ame lo que no obtiene de sus manos, no dando cabida a actitudes de corrupción, de apropiación indebida, de explotación de unos hombres hacia otros con el fin de obtener bienestar y riqueza, con lo cual censura de manera especial la existencia de la esclavitud.

En la etapa republicana en Cuba un elemento importante a tener en cuenta son las luchas obreras por reivindicaciones económicas y sociales las que trascienden al plano político con objetivos que convergen con la revolución social y la configuración de una ideología que integra la síntesis del pensamiento martiano y el marxista-leninista.

Figuras como Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, Antonio Guiteras, Blas Roca, Carlos Rafael Rodríguez, Ernesto Guevara y Fidel Castro, no solo colocaron al hombre en el centro de sus concepciones e ideales, sino que se plantearon crear las condiciones objetivas y subjetivas para lograr su emancipación,

sin dejar de destacar la importancia del trabajo como un elemento creador de riquezas y propiciador de la ruptura de Cuba con las ataduras del subdesarrollo y la dependencia económica hacia Estados Unidos.

A modo de ejemplificar lo planteado anteriormente se puede tomar el pensamiento de Blas Roca, donde se encuentran ideas que coinciden, le dan continuidad y enriquecen este objetivo de potenciar el trabajo para el desarrollo social: "el trabajo todo lo crea. Con el trabajo se alcanza todo lo posible...El trabajo no solo modifica al mundo que rodea al hombre- y enriquece la vida y la cultura de éste- sino que, asimismo, cambia y perfecciona a quien lo ejecuta, esto es, al hombre mismo" (Roca, 1983, p. 54).

Al igual que Blas Roca para Ernesto Che Guevara el trabajo ocupa un lugar de primer orden en la nueva sociedad que se construye y en el hombre nuevo que esta sociedad precisa. Al respecto refiere "...Junto con el trabajo que está todos los días realizando la tarea de crear nuevas riquezas para distribuir por la sociedad, el hombre que trabaja con esa nueva actitud se está perfeccionando." (Guevara, 1964, p. 2).

En el pensamiento de Fidel Castro (Castro, 1962) desde los tiempos más tempranos, se encuentran importantes consideraciones acerca del trabajo y los trabajadores, desde una perspectiva cultural totalizadora, aportada y enriquecida por el pensamiento martiano y la teoría marxista leninista, aplicada de forma dialéctica, creadora y contextualizada al escenario de la Cuba de finales del siglo XX y principios del XXI.

Se aprecia la significación positiva que le concede al trabajo. Insiste en la importancia del máximo aprovechamiento del mismo y su relación con el desarrollo del país, su contribución para eliminar la dependencia económica a Estados Unidos, lograr un despegue en el desarrollo de las fuerzas productivas y sobre todo propiciar crecimiento humano, para lo cual hace énfasis en la necesidad de educar al niño y al joven en una actitud positiva hacia el trabajo, basado en el legado martiano y marxista, pero enriquecido con la práctica de la marcha de la Revolución.

Insistía en que "... En la sociedad del futuro creemos que todo ser humano debe tener la posibilidad de desarrollar sus capacidades al máximo... Pero para que ello sea posible será necesario también que todos los seres humanos participen con sus brazos en la creación de las riquezas que el hombre necesita para vivir..." (Fidel, 2005 p. 11)

El trabajo sigue estando en el centro de la praxis del hombre como individuo y como colectivo en la actualidad. Las posibilidades de realización de los sujetos y las potencialidades de emancipación de los seres humanos se mantienen vinculadas a la esfera del trabajo, pero a través de un trabajo desalienado, no explotado, donde sus resultados estén plasmados en el disfrute de los beneficios de este por toda la sociedad.

Se considera necesario reafirmar algunas características que en correspondencia con el pensamiento social de avanzada distinguen el proceso de trabajo en la sociedad socialista para su argumentación desde la categoría cultura del trabajo y la perspectiva que ofrece la profesión del Diseño en la formación e integración de la misma:

- El trabajo debe adquirir un carácter nuevo, diferente, libre de explotación y convertirse en medio de transformación del hombre nuevo socialista.
- Constituirse en un derecho y deber para todos, sin discriminación.
- El trabajador debe sentirse y comportarse como el verdadero dueño de los medios de producción y de toda la producción.
- Contribuir a la educación de los valores que identifican la ascensión humana.
- El proceso de trabajo y los resultados deben ser expresión del desarrollo cultural de la sociedad.

Aplicar la categoría cultura al análisis del complejo fenómeno del trabajo permite ir a la esencia de una visión más integradora, holística, con un enfoque multidisciplinario, apegado a una metodología que tiene como base la dialéctica materialista. El vínculo cultura- trabajo es complejo, por lo que no es posible darle una definición cerrada y única.

Una mirada de la cultura en relación con el mundo del trabajo distingue aspectos como:

- Resultado de la actividad humana, es un proceso que expresa la esencia del hombre, integrando aspectos materiales y espirituales.
- Como sistema organizado y estructurado todos los elementos que lo componen se encuentran interrelacionados.
- Comprende el conjunto de saberes, destrezas, procedimientos, tradiciones, valores, herencias, modos de actuación y resultados que se obtienen en el proceso de transformación de la realidad objetiva por el hombre.
- La cultura está presente en los individuos, en su actuación diaria, en forma de conductas, comportamientos comunes al conjunto de individuos que participan en una misma cultura y de la cual estos se apropian progresivamente a lo largo de toda la vida.
- En ella está presente la relación naturaleza-sociedad, condicionada por el sistema económico social imperante.
- Existe un nexo estrecho entre cultura, educación y personalidad individual y colectiva.
- Los procesos productivos forman parte del contexto cultural y las clases sociales que se derivan de ellos poseen su propia cultura a través de las relaciones sociales de que son partícipes y que muestran a través de su sistema de valores, modelos de comportamiento, formas de vida que apuntan implícita o explícitamente hacia una visión del mundo determinada.

Es necesario, referirse a algunos elementos que intervienen en el concepto de cultura del trabajo.

La categoría cultura del trabajo es un término joven. Aparece en la literatura científica con sistematicidad a partir de la década de los años 80 del siglo XX. En el caso particular de Cuba el reconocimiento de la misma aparece fundamentalmente a partir de finales de los años 90 e inicios de los 2000, vinculada esencialmente a la necesidad del perfeccionamiento del modelo de desarrollo económico social orientado hacia la construcción del socialismo.

En no pocos casos en el discurso profesional sobre la temática, se utilizan indistintamente manejos de términos como cultura obrera, cultura del trabajo culturas laborales, de empresas, organizacional, que aunque presentan sus especificidades concretas, tienen de común la insistencia en un enfoque integral que incluya además del aspecto material del proceso de trabajo los componentes subjetivos y sociológicos que inciden en la manera de la reproducción social de los individuos.

La cultura del trabajo está condicionada por el desarrollo histórico alcanzado en una etapa determinada de la sociedad de que se trate, en ella está presente de forma dinámica la ideología sobre el trabajo que se asume, las formas de organización social del trabajo que impera en ese momento, las representaciones ideáticas que se tiene, así como los valores, tradiciones, la tecnología existente, entre otros elementos y traspasa el ámbito productivo para manifestarse en toda la vida social a través de una determinada cosmovisión. Así este planteo se refiere a cultura del trabajo en singular, homogeneizando un patrón único social, por ejemplo la cultura del trabajo en la sociedad capitalista globalizada, o en la sociedad socialista en construcción.

En la práctica de esta cultura del trabajo se manifiestan además diferentes culturas del trabajo, las cuales están matizadas por las diferentes clases y grupos sociales, las relaciones de género, étnicas, a los que pertenecen los individuos que integran la sociedad de que se trate, intervienen además las experiencias laborales que se puedan tener, la profesión, la región donde se vive, la familia y la comunidad a la que se pertenece, los valores que se poseen, las tradiciones culturales, las relaciones sociales de trabajo que se establecen en el propio proceso de trabajo, es decir que en ese concepto intervienen múltiples factores que lo condicionan y modifican.

Culturas del trabajo implica la heterogeneidad de experiencias frente al fenómeno social trabajo, incluyendo a los sujetos diversos que construyen colectiva y dinámicamente sus culturas en su diaria actividad.

La cultura del trabajo presenta una dimensión doble donde intervienen los aspectos objetivos y subjetivos, los cuales se condicionan mutuamente. En su desarrollo histórico se va perfeccionando e introduciendo elementos nuevos, lo que asegura que se construye y no se impone.

Se puede plantear sin lugar a dudas que la categoría cultura del trabajo encierra un concepto dinámico y en constante construcción, y que además de una cultura del trabajo en singular, existen culturas del trabajo en plural.

En la sociedad cubana a partir de la década de los años 90 del pasado siglo se manifiestan determinadas actitudes con relación al mundo del trabajo que es preciso tener en cuenta por el impacto que tienen en la construcción socialista con derrotero próspero y sostenible.

No todas las personas consideran la actividad laboral como una necesidad vital para el desarrollo humano, manifestando desinterés, indolencia, indiferencia por él, sobre todo en algunos sectores sociales y productivos. Otra característica no menos importante es la emigración de fuerza de trabajo, en muchos casos altamente calificada de forma bidireccional hacia lo interno

y externo del país respectivamente, lo que afecta la planificación de este componente laboral, además del llamado de alerta por el envejecimiento poblacional a que está abocado el país.

El productor no se siente verdadero dueño de los medios de producción y su participación en la toma de decisiones en su centro laboral en no pocos casos es formal, además de ver afectada esta participación en las utilidades generadas por la entidad laboral; la eficiencia productiva en muchos procesos está ausente; la disciplina laboral se ve resquebrajada en centros de trabajos, fundamentalmente en el aprovechamiento óptimo de la jornada laboral y en algunos casos se muestran hechos de corrupción, delitos e ilegalidades.

La calidad de los productos y servicios generados por la actividad laboral es un llamado de alerta para pensar en revertirlos en mejoras constantes, en ella intervienen elementos como la estética que a veces está ausente, no se aprovechan adecuadamente los recursos laborales materiales y humanos, en este último caso incide la ausencia de planificación de políticas para preservar la fuerza de trabajo, fundamentalmente calificada. Sin desestimar determinados problemas salariales que afectan.

Estos entre otros elementos están impactando el mundo del trabajo cubano, y su mayor incidencia se aprecia en la empresa estatal socialista por ser esta el principal sujeto de la economía, la cual a partir del VI Congreso del PCC comienza a reconfigurar su actuación dentro de la economía cubana.

Entre los cambios que se propone este actor económico esta: separar las funciones estatales de las empresariales; lograr una mayor autonomía, con una participación real y efectiva de los colectivos laborales que incida de manera positiva en la productividad, la eficiencia, eficacia, donde la calidad no este olvidada; se propone también la recapitalización propia y un aspecto muy demandado la modificación en las formas de repartir utilidades, el empleo de la ciencia y la tecnología, sin olvidar los procesos de innovación que tanto necesitamos por el acoso económico a que estamos sometidos.

A pesar de quedar explícita la voluntad del gobierno revolucionario cubano en dar solución a los problemas que están incidiendo en la esfera del trabajo, es preciso que esa solución para que sea segura, duradera, integral, deje su huella, tiene que trascender las fronteras económicas e instalarse en lo mejor de la cultura. Es la cultura que está presente en el sujeto social, en su actuación diaria en forma de conductas, comportamientos, valores, actitudes, identidades, comunes a todos los hombres y mujeres que integran la sociedad, donde el pensamiento cubano más genuino y autóctono tiene riquezas inigualables.

La sociedad toda tiene que asumir esta cultura, el trabajo tiene que desempeñar el rol que le corresponde y además de constituir un mecanismo de subsistencia se convierta en calidad de vida, realización plena y solidaria del individuo, rescatar los oficios que se han perdido y que son necesarios, pues no se cuenta todavía con la tecnología suficiente para prescindir del valor de las manos, pero que muchos de ellos, no se conciben aun a través del trabajo por cuenta propia, pues este está vinculado fundamentalmente al área de los servicios. Solo así lograremos

reivindicar y darle el lugar que le corresponde al trabajo productor de bienes y servicios para el bienestar de toda la sociedad.

En la cultura de trabajo que debe guiar a nuestra sociedad socialista y en especial a la empresa estatal, por lo que representa para la garantía del desarrollo, la prosperidad y sostenibilidad, no deben estar ausentes elementos como: el trabajo, necesidad imprescindible para la existencia humana, el desarrollo, el bienestar, la prosperidad, y la satisfacción del individuo y la sociedad; en el proceso de trabajo debe estar presente la disciplina laboral, la profesionalidad y el orgullo por la misma, un alto sentido de pertenencia por la institución y la labor que se realiza, responsabilidad individual y colectiva, calidad del proceso que incluya el valor estético, la incorporación de la ciencia y la tecnología, adecuada organización laboral, participación protagónica en las actividades de la empresa, interiorización del valor social de la actividad que se realiza, preocupación por la elevación del nivel científico profesional que incide en la productividad, eficiencia y calidad, incorporación del aporte de la herencia histórico social, los valores, tradiciones culturales, hábitos, herencia cultural en determinadas producciones, vivencias personales, relaciones sociales donde prime el colectivismo, la solidaridad, la ayuda, una adecuada política salarial donde la distribución este más acorde a la satisfacción de las necesidades individuales que demanda el hombre de la sociedad a construir, sin desestimar la preocupación por el cumplimiento de las políticas medioambientales.

La educación desempeña un significativo rol en la formación del hombre. La escuela cubana como institución fundamental de la educación, desempeña un papel especial en la formación de los futuros trabajadores.

En las Tesis y Resoluciones del Primer Congreso del PCC con relación a la política educativa se plantea "...desarrollar en toda su plenitud humana las capacidades intelectuales, físicas y espirituales del individuo y fomentar en él, elevados sentimientos y gustos estéticos; convertir los principios ideo-políticos y morales comunistas en convicciones personales y hábitos de conducta diaria... poner en el centro de la educación la formación de una actitud comunista ante el trabajo, la propiedad social, el estudio y ante la sociedad". (PCC 1978 p. 369)

Con certeza se evidencia el fin de la educación y cómo esta contribuye a la formación integral de la personalidad.

La escuela a través de la educación de que es portadora debe hacer corresponder la formación profesional cognitiva con una formación humanista, donde el sistema de valores, incluido una cultura de trabajo acorde a las necesidades, tenga la finalidad de perpetuar en el hombre de estos tiempos lo más auténtico y autóctono del tiempo anterior, enriquecido con la práctica revolucionaria y a la altura de los retos que hoy se enfrentan.

La Educación Superior cubana es la encargada de formar los profesionales con una alta preparación científica y humana. Los planes de estudios E aprobados en el 2016 se proponen el perfeccionamiento del modelo de formación del profesional desde un perfil amplio, pero enfocándolo sobre todo al logro de una mayor pertinencia de las carreras a las necesidades y demandas socioeconómicas actuales del país, sobre la base de

fortalecer la educación durante toda la vida y la formación integral de los estudiantes.

Dentro de las múltiples especialidades que oferta la Educación Superior en Cuba, se encuentra la de Diseño.

El Instituto Superior de Diseño (ISDi), es el único centro de Educación Superior de su tipo en Cuba, en él se estudian las carreras de: *Diseño Industrial* y *Diseño de Comunicación Visual*. Ambas ramas forman profesionales con un perfil amplio, a través de los componentes instructivos, investigativo y extensionista.

Es un propósito de esta especialidad que en los estudiantes y futuros egresados esté presente en esa formación integral un elevado compromiso político y social con el proyecto país, la presencia de valores éticos, humanistas, de preocupación por la sostenibilidad y sustentabilidad del planeta, la educación de un alto sentido de la responsabilidad que le permitan una adecuada toma de decisiones, donde el encargo social no se diluya en lo individual.

Los profesionales de esta especialidad están aptos para contribuir a través de su trabajo a elevar el nivel de vida de todos los miembros de la sociedad, reafirmando los preceptos culturales y de identidad nacional frente a los desafíos que impone la globalización, sobre todo de corte neoliberal en lo referente al diseño de productos y servicios. Como expresara el Sergio Peña Martínez "... Diseño con sentido desde un sistema de valores que garantice una postura comprometida con el ser humano, la sociedad y el entorno." (Peña, 2016, p. 20)

Cuba necesita hoy que trabajo y diseño puedan ir de la mano cada uno jugando su papel y a la vez reinventándose para ser más útiles individual y colectivamente.

El diseño debe estar presente de manera consiente en la puesta en práctica de las políticas económicas, sociales que se derivan de la actualización del modelo de desarrollo orientado a la construcción socialista. Los documentos presentados en el VII Congreso del PCC hacen mención a la prosperidad tanto individual como colectiva y asociada al bienestar, proyectos de vida acorde a las posibilidades y necesidades, el nivel de vida material y espiritual, la aplicación de la ciencia, la tecnología y la innovación, pero en lo relacionado al diseño y su vinculación a la prosperidad y el bienestar necesitamos una reflexión superadora pues la referencia hecha no es integradora "...Se cultiva el gusto por la belleza y la disposición a encontrar respuestas a las necesidades estéticas y éticas cotidianas en el diseño, donde se enlazan lo funcional y lo artístico" (conceptualización p. 14). El aspecto formativo, comprometedo quedó obviado o no se aclaró lo suficiente.

El Diseño, como actividad humana puede manifestarse en cualquier área de acción del hombre, "...cuyo objetivo es la concepción de productos que cumplen una finalidad útil para que puedan ser producidos y se garanticen su distribución, circulación y consumo". (Peña, 2016, p. 20). Se entiende por producto a los efectos del diseño "...desde soportes de comunicación que operan en el plano, la secuencia o la tridimension, medios audiovisuales o informáticos, hasta objetos, equipos, maquinarias y espacios..." (Peña, 2016, p. 19). En esta actividad debe quedar evidenciada la integralidad en la

proyección, ejecución, puesta en práctica y valoración de las soluciones ofrecidas a los problemas presentados.

La ciencia, la técnica y la tecnología tienen una presencia importante en esta actividad para la producción de productos, brindar servicios, implementar sistemas complejos, pero sobre todo enrumado al encargo social, con una interpretación racional y una mirada de sostenibilidad, sustentabilidad y compromiso con lo que se diseña. El diseñador no puede descuidar su alta cuota de responsabilidad social en las decisiones asumidas.

La formación integral de estos profesionales en el ISDi propicia que el Diseño resultante del trabajo realizado pueda asumir los imperativos de la época en que se desarrolla, empoderándose desde las nuevas tecnologías y los nuevos medios de comunicación para desplegar su capacidad para la creatividad, utilizar nuevos códigos estéticos, promover nuevos códigos simbólicos, que ayuden a reforzar el ideal de sociedad que se quiere lograr, donde el hombre actúe como ser valioso.

La utilización de un sustento teórico aportado por las ciencias sociales y humanistas no deben dejar de acompañar estas prácticas, donde la metodología marxista por su contenido holístico, integrador acerca del hombre, la naturaleza y la sociedad, es de vital importancia utilizarla con el rigor suficiente.

Entonces:

¿Cómo y qué puede aportar el diseño a la cultura y culturas del trabajo?

¿En qué medida el diseño puede expresar los significados que se necesita atribuirle a esa cultura del trabajo que se propone?

¿Es posible la relación cultura del trabajo y diseño?

Plantear que los productos y las palabras se encuentran para, desde el diseño, promover una cultura de trabajo acorde a las necesidades actuales de la sociedad y a la vez que dentro de los elementos que integren esa cultura de trabajo se encuentre el diseño.

El diseño utilizado con la intencionalidad y los elementos abordados anteriormente puede aportar de manera asertiva a la incorporación en las personas de la cultura de trabajo socialista y las diferentes culturas que se construyen en dependencia de los oficios, profesiones, sectores sociales, entidades productivas, de que se trate.

Los nuevos escenarios en que se establece la comunicación, donde la palabra va cediendo espacio a la imagen y de los cuales el diseño forma parte, requiere nuevas formas de intercambio, ser más multidisciplinario, nuevos estilos en las formas de decir y hacer, que estas formas sean más atractivas a los nuevos sujetos sociales que emergen y se desempeñan hoy en la sociedad marcando su impronta.

Desde las ciencias se trabaja para fundamentar teórica y metodológicamente el uso de determinados soportes comunicativos como los colores, el conjunto de formas geométricas, la utilización de imágenes para compulsar la asunción o modificación de determinados comportamientos, reforzar hábitos, promover conductas, que, utilizados

racionalmente estos recursos, refuercen el ser por encima del tener.

Hoy se necesitan soluciones a problemas surgidos de la relación entre el hombre y su entorno, que se caractericen por tener un enfoque social, económicamente responsables, en armonía con el medioambiente, que prevalezca el consumo de recursos propios, ambientes de trabajo amigables, agradables, con identidad propia, que conduzcan a formar sentido de pertenencia y orgullo por lo que se hace, para que el trabajo recobre su lugar.

El profesional del Diseño para enfrentar estos retos y hacer frente a esta realidad tan plural tiene que poseer una formación integral, en la cual la cultura le aporte poder hacer un análisis superior de los entornos y realidades, mejorar sus respuestas a los problemas planteados con soluciones integradoras, en la búsqueda de equilibrios y modos de actuación coherentes a la perspectiva realista que se presenta.

A pesar de lo expuesto, el Diseño en Cuba aun no es visto como una herramienta necesaria para alcanzar niveles superiores de desarrollo social que intervengan en el cambio de los patrones de vida tanto material como espiritual. En las producciones de muchas empresas estatales cubanas, el diseño resulta desconocido y no conciben al diseñador dentro de su equipo de trabajo, priorizan la parte estructural y olvidan la parte funcional y estética, es considerado gasto y no inversión.

En la actual coyuntura histórica cubana, el Diseño tiene oportunidad para contribuir a transformar la realidad en bienestar para la colectividad, insertarse en la nueva estrategia económico social para impulsar la economía y el enfrentamiento a la crisis mundial provocada por la COVID 19, en defensa del proyecto social socialista, de las producciones nacionales, de una cultura de la calidad, aportar a la educación de los mejores valores y a la altura estética que demandada, salvaguardar el ser inclusivos y no excluyentes, en fin contribuir a ser mejores trabajadores.

CONCLUSIONES

- El término trabajo ha sido abordado por el hombre, casi desde el surgimiento de la sociedad por la importancia de este para el desarrollo de la especie humana.
- La teoría marxista-leninista a partir de su surgimiento explicó como ninguna otra el papel del trabajo en la formación del hombre y la sociedad, además de exponer las características que presenta este en las sociedades divididas en clases antagónicas y da los fundamentos que debe cumplir en el socialismo, donde se convierte en un elemento de realización, de disfrute, de desajenación.
- El pensamiento cubano de avanzada tanto en el siglo XIX, XX, como en los inicios del XXI coinciden con la posición marxista y lo enriquecen.

- En la sociedad cubana hoy, para avanzar en el modelo de desarrollo socialista se hace imprescindible potenciar una cultura del trabajo productor de bienes y servicios; la educación desempeña un papel fundamental en la realización de este reto y un lugar destacado le corresponde a la especialidad de Diseño.
- El Diseño como actividad humana tiene la posibilidad de contribuir a transformar la realidad en beneficio del individuo y la colectividad, sin desconocer la sustentabilidad, sostenibilidad, promotor de los mejores valores que identifican al ser humano y con ello está en condiciones por la preparación integral de sus profesionales de ser propulsor de esa cultura de trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Castro, F. (1962). Discurso pronunciado en la clausura del Acto central por el IX Aniversario del asalto a los Cuarteles Moncada y Carlos M. de Céspedes, el 26 de julio de 1962. Discursos de Fidel Castro en Formato digital, fondo Departamento de Marxismo leninismo UCPHAPZ.
- Conceptualización del modelo económico y social cubano de desarrollo socialista
- Cuba. PCC. (2012). Objetivos de trabajo del Partido Comunista de Cuba aprobados por la Primera Conferencia Nacional. La Habana: Editora Política.
- Cuba y su desafío económico y social. Síntesis de la Estrategia Económico-Social para el impulso de la economía y el enfrentamiento a la crisis mundial provocada por la COVID-19 (tabloide especial)
- Editora Política (2005) Fidel habla a la juventud. Ciudad de la Habana. Cuba. PCC.: Tesis y Resoluciones, Sobre política educacional Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1978
- Engels, F. (2001). El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre. En Selección de Cultura Política primera parte (pp 57-67). Cuba: Pueblo y Educación.
- Lenin, V I. (1977). La política interior y exterior de la Republica. En Obras Escogidas, en 12 tomos, t.12. Moscú: Progreso.
- Martí, J. (1991). Obras Completas. (t.8). La Habana: Ciencias Sociales.
- Peña, S. (2016). Diseño con sentido. En Cuadernos de Estudos Avancados em Design (pp. 17-27). Belo Horizonte: Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais- EduEMG.
- Plan nacional de desarrollo económico y social hasta 2030: propuesta de visión de la nación, ejes y sectores estratégicos. Formato digital.

LOS ROLES FUNDAMENTALES DEL CARTEL POLÍTICO EN CUBA
ENTRE 1959 Y 1961. (PRIMERA PARTE).

THE FUNDAMENTAL ROLES OF THE POLITICAL CARTEL IN CUBA
BETWEEN 1959 AND 1961. (FIRST PART).

MSc. Andrés Fernández Pérez

andresf@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-4270-0342

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
(ISDI)
Cuba

Autor para la correspondencia

RESUMEN

En el siglo XXI, los análisis teóricos reconocen el papel de las tecnologías de la información y la comunicación en las diversas dinámicas societarias, lo que obliga a la revisión de los roles de otros medios de comunicación masiva no estudiados suficientemente, sobre todo en períodos con dinámicas conflictivas y profundas, entre ellos el cartel político.

En la Ciencia Política, se han realizado análisis generales sobre el cartel político, pero no sobre los roles fundamentales que cumplió en Cuba, en diferentes etapas históricas.

El artículo se dirigió a determinar los roles fundamentales que cumplió el cartel político en Cuba entre 1959 y 1961.

ABSTRACT

In the 21st century, theoretical analysis recognizes the role of information and communication technologies in the various societal dynamics, which requires the review of the roles of other mass media no sufficient social studies especially in periods with conflictive and deep societal dynamics were done, among them the political poster.

In Political Science, general analysis has been carried out on the political poster, but not on the fundamental roles that the Cuba poster fulfilled, during different historical periods.

The article was directed to determine the fundamentals roles that the political poster in Cuba between 1959 and 1961.

Palabras claves:

Cartel Político,
Agente
Socializador
Político,
Medio de
Comunicación
Masiva,
Funciones
Sociales.

Keywords:

Political Poster,
Politic
Socialization
Agent,
Mass Media,
Socials
Functions.

Fecha Recibido:

25 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

30 / 11 / 2020

Fecha Publicación:

17 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

Con el triunfo de la revolución cubana en 1959, el cartel cumple roles muy importantes. El valor de sus aportes ha sido ampliamente reconocido, al convertirse en un exponente simbólico indispensable.

El artículo – estructurado en dos partes – propone un acercamiento crítico, teórico descriptivo con *el objetivo* de determinar los roles fundamentales que cumplió el cartel político en los procesos de socialización política en Cuba, acotado a un período histórico situacional, que abarca los años 1959, 1960 y 1961.

El método histórico – lógico permitió la ubicación del cartel político como agente de socialización política (ASP) en el escenario societario cubano y delimitar situacionalmente las condicionantes históricas, políticas, económicas y profesionales en que se desarrolló e influyó.

El de análisis y síntesis, en aras de comprender y determinar las cualidades del cartel político, sus roles fundamentales en el período estudiado, sobre la base de la interpretación y procesamiento de contenidos y datos relevantes de una amplia diversidad de fuentes bibliográficas especializadas del ámbito nacional e internacional (36), que tienen como objeto el cartel y el cartel político o que tributan a su estudio. A saber, ciencia política con enfoque norte y sur, Psicología, Historia de Cuba, historia del cartel, diseño gráfico, cartel y cartel político.

Resultó muy importante en el análisis documental, las consideraciones de personalidades destacadas de la cartelística cubana, algunos de ellos con protagonismo en esos tres años y la observación estructurada de carteles políticos del período, específicamente una variada producción cartelística profesional y de iniciativa popular

Tomar en cuenta *la lógica especial del objeto especial* asume una *dinámica hermenéutica*, que viabiliza el reconocimiento de las diferencias y coherencias entre concepciones existentes en las fuentes bibliográficas consultadas.

Con el artículo no se pretende agotar las peculiaridades de tan complejo dominio de estudio, solo se propone un acercamiento a un medio de comunicación masiva (MCM) y sus funciones socializadoras políticas, en el que están inmersos relacionalmente diversas áreas del conocimiento científico.

DESARROLLO

EL CARTEL POLÍTICO COMO AGENTE SOCIALIZADOR POLÍTICO. SUS CUALIDADES.

Es necesario el estudio puntual del cartel político, siempre bajo la óptica multidisciplinaria e integradora y sus rasgos comunes con el cartel, más con los cambios acaecidos en los últimos diez años, lo que permitirá una mayor precisión de sus cualidades como ASP.¹

El cartel político se caracteriza por:

1. Sus grandes tiradas, amplia distribución y bajo costo. Reconocido por los especialistas, entre ellos, Fráscara (1997) a partir de sus consideraciones sobre el diseño informacional, López (2008), Venegas (2014).

¿Bajo costo? En la última década el financiamiento del cartel político *tiende a su encarecimiento*, según los actores políticos involucrados, su poder real de solvencia monetaria, los profesionales contratados y materiales empleados.

La primera, a partir del vínculo contractual entre el gobierno y/o actores políticos con las empresas (PYME) publicitarias, profesionales del diseño y en algunos casos a voluntarios que permite *rebajar los costos, hasta su gratuidad*.

La segunda, según lo legislado por el gobierno nacional y los ejecutivos locales, en la que exigen determinados requisitos para la admisión de la cartelística política en general y electoral en particular con espacios asignados, más lo facturado con agencias de publicidad de más peso y recursos para satisfacer las exigencias de los clientes.

En enero de 2019, la municipalidad argentina de Salta, autorizó la colocación de carteles en viviendas y barrios; el candidato, figura política o partido debía pagar entre \$6.000 y \$8.000 pesos mensuales para mantenerlo y renovarlo. Para instalar su imagen en la vía pública un candidato necesita, aproximadamente, \$50.000 por cartel.

Paso previo para poder colocarlos es su diseño, ¿la cuantía a pagar? oscila entre \$1.700, \$2.000 y más. El diseño por lo general es coherente con el resto del material de comunicación de un candidato, por lo tanto, se cobra como *combo*. Pero *instalar la lona* en el cartel se debe pensar entre \$2.000 a \$2200, con precios que en ese momento no se actualizaron y podían aumentar en caso de ser electoral, por el «efecto elecciones».

La impresión de carteles por 500 unidades, alcanzó los \$10.000 con el impuesto al valor agregado (IVA). Esos mismos carteles ubicados en 186 posiciones, 93 carteles a 2 caras, ronda los \$90.000. Los conocidos como carteles *columneros* (de dimensiones pequeñas, para pegar en columnas y postes) un candidato a legislador adquirió 10.000 a \$16.000, aunque hay quienes los consiguieron por unos \$ 20.000. Su colocación suele estar a cargo de los equipos que se encargan a la vez de las pegatinas, sean «contratados» o «voluntarios». Sin embargo en el año 2018, en el último trimestre la inversión por 500 carteles (109 cm x 148 cm) alcanzó los \$ 8.000.¹

Una tercera, llamémosla «de posproducción» como objeto de venta, colección y su conversión en patrimonio cultural de la nación. Su existencia en el tiempo los encarece notablemente.

¹ Véase, Fernández Pérez, Andrés. (2018). El cartel político. ¿Un medio de comunicación de poca relevancia en el escenario internacional? Azmanos.

2. Diversificación de sus soportes. Consideran el impreso en papel, esencial para identificarlo, Bermúdez (2000), (Salgado y Bermúdez (2013) en Noticias de Arte cubano, 2013, 4-5) y Venegas (2014).

En la actualidad se consolida la tendencia a la diversificación (en postes, columnas, banderolas, atriles o pendones, ciberespacio) y los materiales utilizados que le ofrecen nuevas prestaciones, los hacen más durables. Para (Bermúdez Diego y Pol (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 11-13) pueden ser fijos y móviles².

Su poca durabilidad, depende de la fragilidad en los materiales usados o la saturación del tema propuesto que genera indiferencia (Eskibel, 2008), lo que su alcance es transitorio (Muñiz, 2003).

3. Poder de síntesis creativa. En función de captar escenarios y contenidos políticos en sus múltiples determinaciones, (Bermúdez Diego (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 13). La idea propuesta por Beltrán (2015) resume muy bien esta cualidad: *es lo que no tiene de más o no tiene de menos*.
4. Atractivo visualmente. Calidad de consenso general en los teóricos del diseño gráfico y comunicación política a saber, Fráscara (1997), Correa (2008), (Frick, Menéndez, Vittori, Stuart, (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 4 y 11). En la última década, su atractivo visual alcanza a públicos que visitan las exposiciones y galerías, o a través del ciberespacio que con la pandemia de la Covid – 19, se ha ido generalizando en el escenario internacional y nacional. Pueden ser observados con más detenimiento.
5. Repetición en la inmediatez. Según Fráscara (1997), para respuestas afectivas en tiempo corto, pues la percepción en pocos segundos capta el mensaje propuesto. Eskibel (2008), afirma que es garantía en la percepción de futuros mensajes políticos pues crea hábitos perceptivos.

Su exposición pública implica la *sistematicidad* (repetición con un diseño adecuado de la emisión de mensajes, organizada de forma coherente y articulada), espacial y temporalmente. Llega muchas veces a diversas personas y se convierte en un recordatorio del mensaje político propuesto, de ahí, su especificidad como constructor de imaginarios al reformular figuras, opiniones, hábitos, creencias y modelos comportamentales (desde la cultura política instituida y oficialmente reconocida o desde las dominadas o subalternas) muchas veces a mediano y largo plazos.

La reiteración desmedida puede llevar a niveles de saturación visual tales que generen «publinflación», es decir, la multiplicación de carteles con el mismo mensaje sin variaciones consistentes figurativas o de consignas, genera efectos contrarios a los previstos incluido el rechazo.

6. Empleo de determinados recursos, en los que se articulan la figura y la consigna, aunque es posible el predominio de una

de ellas. Urrero (2007), Correa (2008), López (2008), (Salgado, Frick, Pol (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 4-13).

7. Cumplimiento de determinadas funciones socializadoras esenciales. Existencia de una amplia gama multidisciplinaria de criterios, muy vinculados entre sí. A saber:

- *Informativa*. Con variadas opiniones entre profesionales y estudiosos, pero en común la *síntesis* y lo *cognoscitivo*. Urrero (2007) destaca que abarca contenidos amplios en torno la política, López (2008) que informa brevemente. Pol, considera que trasmite brevedad de algo que jamás se haya visto, (Pol (2013) en Noticias de Arte cubano, 2013, 11).

Muestra, testimonio, ofrece conocimientos y nociones novedosas de forma asequible, rápida y directa acerca de una personalidad, determinados grupos societarios o dinámicas políticas puntuales, sobre la base del énfasis con la versión presentada para que llegue a los ciudadanos y sean capaces de arribar a conclusiones.

Incluye dos elementos fundamentales: primero, la sistematicidad, pues garantiza la memorización de esas versiones, que en muchas oportunidades se acepta y es creída. Segundo, la variedad, al ofrecer una misma información bajo diferentes formas y estilos, que asegura su entendimiento diferenciado.

La información ofrecida puede ser verdadera o no, parcial o completa. En el caso de la parcial cuando las nociones ofrecidas parten de versiones incompletas.

- *Educativa o de «anclaje»*. Valorada por Fráscara (1997) como función *persuasiva*, en oposición a lo *coactivo*, Urrero (2007) la asume como básica. Identificada con «*planta*» una idea en la mente de la «audiencia crítica» (Sotolongo (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 11).

Promueve, el refuerzo o la modificación de actitudes y comportamientos con el convencimiento, por eso es tan importante la sistematicidad en su exposición pública. Es un agente constructor de adhesión política desde sentimientos persistentes y durables.

El diseño de determinados significados para las figuras y consignas, siempre pretende la fijación (anclaje = plantar, delimitación, acotación de la libertad) de actitudes y comportamientos políticos.

- *Valorativa*. Prieto (1987) la define como *calificativa*, al ser diseñada la versión de los comportamientos del actor aludido como positivas o negativas; López (2008) y Lorenzo (2017) la identifican con la *compulsión a la reflexión*. (Pol (2013) en Noticias de Arte cubano, 2013, 11) considera que es un *espacio de reflexión* para dar fe, para articular.

² Muy importante en las movilizaciones, convocatorias, huelgas, actos políticos diversos y como medio para la divulgación de objetivos y propuestas de las políticas públicas, en general conocidos como campañas de bien público. Sobresalen, salud

pública, educación, de ahorro, medio ambiente, igualdad de género y color de la piel y seguridad laboral.

La exposición pública con insistencia, persigue el refuerzo o modificación del sistema de significaciones, para el surgimiento de valoraciones políticas positivas o negativas hacia el sistema político, determinado grupo de actores, líderes, los resultados o incumplimientos de políticas públicas aplicadas y otros. El uso de determinado color es muy utilizado para calificar situaciones puntuales, caracterizar una personalidad política o ambas.

El detalle en la composición tiene como objetivo, plasmar una versión favorable o desfavorable de la dinámica comportamental o el actor específico. La tipografía en la consigna la refuerza, e incluye adjetivos en ese sentido.

- *Orientadora*. Reconocidas por Muñiz (1990) como indicativa cuando socializa comportamientos *puntuales deseados*, a través de sus textos y figuras *ordenadamente*.

En esencia, busca en sus composiciones la transmisión de *inclinaciones*, el *sentido* hacia donde *encaminar* las actitudes y comportamientos políticos, el *tipo de vínculos* que selectivamente deben asumir los diversos actores. En políticas públicas, «...Desplaza el uso de los efectos electrodomésticos en los horarios pico... Ahorra...ahora» colocados en las sedes municipales y provinciales de la Unión Nacional Eléctrica (UNE) en Cuba. «Quédate en casa, en compañía de tu familia», impresos en pequeño formato con el enfrentamiento a la pandemia de la Covid – 19.

- *Normativa*. Los especialistas consultados identifican esta función con la orientadora, por su estrecha relación. Chávez (1982) afirma que es cuando se presentan pautas ideales de conducta para que sean asumidas.

El cartel político ofrece determinadas *pautas*, *referentes*, *modelos* comportamentales a los que se debe aspirar para su *incorporación creativa*, es decir, delimita los *principios* a dinamizar el comportamiento político, sobre cuales no y que facilitan su previsión.

Se utilizan símbolos reales o ideales, que sean *referentes normativos* de carácter deontológico en función de la estabilidad o el cambio. Recordemos el acto de último adiós a Fidel Castro en la Plaza de la Revolución, donde surge la consigna «Yo soy Fidel» y que posteriormente ha sido plasmada en los carteles políticos.

Abarca mensajes que apelan al convencimiento sistemáticamente y en muchos espacios. «CubaSalvaVidas» o «Quédate en casa» con la figura sencilla de una casa sobre el fondo plasmados en pequeño formato impreso y en el ciberespacio, surgido al calor del enfrentamiento a la pandemia de la Covid – 19 en nuestro país.

Se diseñan otros más directos, «tu casa es la plaza» por el primero de mayo del 2020.

- *Pronosticadora*. Fráscara (1997) la describe como la presentación de una realidad existente para su cambio a una deseada. Anticipatoria para Muñiz (1990), como ejercicio compositivo *previsor y predictivo* en líneas generales de las dinámicas comportamentales de los actores políticos. (Bermúdez, Diego (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 13) lo particulariza como un MCM que es capaz de sintetizar visualmente la *utopía espiritual* de la calle con sus dinámicas cambiantes y múltiples.

Se caracteriza por la presentación de *prenociones* sobre escenarios y situaciones puntuales futuras o resultados posibles sean favorables o perjudiciales, progresivos o retardatarios y lograr la adhesión a determinados roles o lenguajes políticos, sin *estar cristalizada* la situación política. Es muy utilizado durante los periodos electorales, en la difusión de las políticas públicas, muy visibles en las de salud y educativas.

Es un agente que participa en la construcción de consenso, desde el presente hacia el futuro; debe ofrecer en sus rasgos más generales el posible escenario político resultante, con verosimilitud. Durante la campaña por la liberación de nuestros cinco héroes encarcelados en los Estados Unidos de América, en sus carteles se presentaba una consigna segura del resultado y optimista, muy conocida en el escenario nacional e internacional: ¡Volverán!

- *Movilizativa*. De amplio consenso entre los especialistas de diferentes disciplinas. Vinculado en esencia a fomentar *la acción sea por vía persuasiva o incitándola*, afirma Fráscara (1997), Correa (2008) observa que la *movilización ideológica* es la principal cualidad de este medio, pero limita su efectividad a la denuncia y el disenso hacia el régimen.

Para la ciencia política es una función de *carácter proactivo*, hacia normas y orientaciones comportamentales representativas de las culturas políticas de vanguardia o retardatarias.

Este agente participa en la preparación y promoción de *actitudes (precisando fines) y comportamientos (en la toma de decisiones y su conversión en actos)*, es decir, debe movilizar en un tiempo breve, las emociones, sentimientos, motivaciones y la voluntad del ciudadano hacia una propuesta política participativa para su defensa o rechazo, para que se haga realidad el escenario político deseado. Se pone de manifiesto en muchas oportunidades el vínculo estrecho entre figura y consigna, sobre todo de la segunda como refuerzo o protagonista.

En el escenario político boliviano, posterior al golpe de estado de noviembre de 2019, el cartel participó en las movilizaciones contra el gobierno de facto ultraderechista y a favor del Movimiento al Socialismo

(MAS), manifestado en el triunfo indiscutible en las elecciones celebradas en noviembre de 2020.

- Hereditaria. Reconocimiento casi unánime por especialistas y profesionales del diseño y otras ciencias de su presencia en el cartel y cartel político.

Se identifica como la permanencia *en el recuerdo* del observador al establecer una nueva relación entre él y un tema presentado, la *memoria hacia el futuro* a partir de la percepción visual, (Frick (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 11)

En la misma dirección, (Sotolongo (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 11) considera que trasciende el momento para el que fue diseñado, forma parte de la memoria colectiva popular, pero como «fenómeno a posteriori»

Bermúdez la describe cómo pasado, presente y utopía que sintetiza escenarios espaciales y temporales. (Bermúdez (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 13).

El cartel político efectivo alcanza su trascendencia en una dinámica transicional del presente, como momento de su diseño y exposición pública en la que socializa propuestas, a su conversión en sostén de la continuidad hacia el futuro para sus cultores y público objetivo en general, que *asume actitudinal y comportamentalmente los mensajes*. Cuando se alcanza ese futuro que es el nuevo presente, simultáneamente se fue configurando su pasado como *legado - referente* en la memoria histórica por su condición de MCM y los mensajes transmitidos para nuevos empeños. Captar en amplitud y profundidad nuevos públicos objetivos.

Lorenzo y López (2017) en su trabajo de intercambio académico y cultural con el Proyecto internacional «Women» entre el Instituto Superior de Diseño de La Universidad de La Habana (ISDIUH) y la estadounidense School of Visual & Performing Arts., PURDUE University, de Indiana, se presentó una exposición conjunta de treinta ocho carteles durante el Festival de Cártel de La Habana en el año 2016.

Fueron confrontadas las experiencias de dos culturas aparentemente divorciadas, la cubana y la estadounidense en torno a un actor societario esencial en cualquier sociedad: la mujer. Las composiciones se centraron en cuatro dinámicas: la igualdad de derechos, violencia de género, derecho a libre elección sexual y exaltación de la mujer en la sociedad, sobre la base de un eje aglutinador *la inclusión de la mujer en el presente y su futuro, ante un pasado subalterno*.

En la igualdad de derechos, se presentaron composiciones vinculadas a *la situación actual en el ámbito hogareño y laboral* proponiendo la reflexión para un *futuro de equidad* respecto a la mujer, sobre la baja percepción en los hombres de compartir responsabilidades que incluye la vida matrimonial.

En la violencia de género, el énfasis se dirigió hacia el maltrato físico y psicológico que incluyó la muerte. Se presentó un cartel de elevado impacto comunicacional, con una figura femenina retadora y rebelde contra el machismo, que ocupaba el centro.

Reforzado en la parte inferior con una consigna– muy popular en Cuba – que decía «¡se acabó el abuso!» como demanda actual e ideal a realizar en lo adelante.



Figura 1. ¡Se acabó el abuso!

La muestra sobre la exaltación de la mujer en la sociedad, transmite el concepto de la subvaloración de la mujer en su hacer cotidiano, siendo capaz de cumplir tareas disímiles en el trabajo y fuera de él. Como parte de la memoria histórica de nuestra nación, y en contraste, se expusieron dos piezas dedicadas a personalidades normativas femeninas Melba Hernández y Vilma Espín que han marcado con su impronta el pasado, presente y futuro.

El cartel político, transmite los mensajes, con propuestas de continuidad – reajustes, según el escenario y sus dinámicas histórico situacionales, para la configuración de futuros deseables y la participación en su construcción.

En la percepción visual directa se introduce una retórica dirigida a incrementar la facilidad del recordatorio (*pregnancia*), que le otorga al cartel un poder simbólico no desdeñable en la búsqueda de los herederos de la cultura política promovida.

8. Al abordar «a quién transmitir» los objetivos políticos contenidos en los mensajes, los criterios se dirigen a: todos los públicos o públicos específicos para Muñoz (2003), Urrero (2008) lo puntualiza al público en movimiento. Beltrán (2015) es más acotado, al afirmar que es para *un nivel del público particular*.

Pueden ser generales (para todos los ciudadanos), específicos (para determinado grupo societario) y transitorios, esto último según la magnitud de la situación

política existente y la tendencia al deterioro más o menos rápido del cartel (ya explicitado anteriormente) al ser expuesto en exteriores.

9. Su «finalidad o efectos», condicionada por el área particular del conocimiento de los autores, a saber: Percibir la inmediatez de la vida visualmente y conformar hábitos, opiniones de amplios sectores para su enriquecimiento o empobrecimiento, según Bermúdez (2000). Búsqueda de consenso y el refuerzo del régimen o el disenso hasta su subversión declara Correa (2008); despertar emociones, (Frick (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 5).

Muy importante para la ciencia política con enfoque sur, asumir la amplitud de Fráscara (1997) en su comprensión. Demuestra la peculiaridad de este medio más allá de la inmediatez, síntesis y repetición. Su enfoque de la atracción visual como vínculo societario y por consiguiente *procesal* para el *adoctrinaje político* la explica a partir de «ver – memorizar – adherirse al mensaje emitido – resultados comportamentales para el reforzamiento o el cambio».

El cartel político como ASP al participar en la transmisión y desarrollo de la cultura política desde la visualidad, tiene como fin la producción de consenso y apoyo ciudadano, para la reproducción estable del régimen político o su subversión.

10. El cartel se vincula con otros medios, los refuerza o se complementan (Muñiz, 2003) en su presentación «en bloque» para la construcción de consenso, por los múltiples espacios socializadores que ocupa además de las calles. (Bermúdez Diego (2013) en Noticias de Artecubano, 2013, 13) enfatiza su presencia creciente en el ciberespacio. Jiménez (2017) afirman que la tendencia es al refuerzo *recíproco*.

Entonces, ¿cómo definir el cartel político en su condición de ASP, tomando en cuenta sus cualidades?

Presentamos la *definición operacional de cartel político como ASP*. A saber:

Medio de comunicación masiva, en el que se delega la transmisión de forma sistemática, atractiva y sintética, mensajes visuales para un público objetivo específico o general.

Que cumple funciones: informativas, educativas, normativas, orientadoras, valorativas, movilizativas, pronosticadoras y hereditarias.

Con el fin de la adhesión a los objetivos propuestos sobre determinada cultura política y su manifestación en los comportamientos, sea para la estabilidad del régimen político existente o su subversión.

Se convoca a su comprensión relacional e integradora, inserto en un sistema de vínculos socializadores de donde surge, y a la vez ejerce su influencia de forma peculiar en el cumplimiento de su misión, pues no es el único portador simbólico de determinada cultura política.

ROLES FUNDAMENTALES DEL CARTEL POLÍTICO EN CUBA ENTRE 1959 Y 1961.

El cartel político en Cuba de 1959 a 1961, participa junto a otros MCM en la construcción de la nueva cultura política, ante un escenario signado por la emergencia del nuevo sistema político, resultado de una revolución democrática – popular, que en breve tiempo se proclama socialista.

La dinámica política renovadora iniciada – que será descrita en sus rasgos más generales – se caracterizó por:

1. Gestión gubernamental que tenía como principio esencial, la satisfacción de las necesidades e intereses básicos de los grupos societarios antes dominados, incorporados como ciudadanos con derechos reales, incluidos los políticos.

Dicha gestión fue ejercida sobre la base de la amplia participación ciudadana, a lo que contribuyó la legitimidad moral y política ganadas por las nuevas autoridades estatales y gubernamentales, no vinculadas al régimen político anterior.

2. Los actores antes excluidos junto a la vanguardia política revolucionaria, núcleo dirigente del sistema político y caracterizada por su cohesión y vocación unitaria, generaron una dinámica socializadora política diferente y novedosa.

El rápido desplazamiento del gobierno y el Estado de aquellos actores que iban manifestando comportamientos subversivos ante el rumbo radical que tomaba el proceso, impactó favorablemente en las dinámicas socializadoras políticas promovidas, pues se ocuparon los espacios socializadores y sus respectivos MCM, antes propiedad de los grupos societarios que controlaron el escenario político hasta 1958.

3. Los ASP, asumirían roles inéditos en la búsqueda y consolidación de la cultura política representativa del sistema político en construcción, al surgir nuevos temas con las medidas promulgadas y su profundidad.

Acertada la afirmación de Caballero García (2011) sobre el lugar de los MCM en los primeros años, posterior al triunfo de 1959. Reconoce que los medios impresos como ASP, fueron un apoyo esencial para el desarrollo de *la cultura política de nuevo tipo* en los ciudadanos, lo cual permitió elevar los niveles de participación política en la estructuración y consolidación del nuevo sistema político democrático.

Esta dinámica comportamental fue favorecida, por el surgimiento de un sistema articulado de organizaciones políticas y de la sociedad civil, unas nuevas y otras reorganizadas que existían antes del triunfo revolucionario.

Participaron con los MCM a su alcance, en la que cobra protagonismo el cartel político. Buscaban ampliar y consolidar el consenso favorable a la dinámica de ruptura iniciada en lo societario y político.

Hubo que enfrentar la hostilidad abierta y sistémica del gobierno estadounidense y los grupos societarios retardatarios emigrados e internos, instrumentos de esa política. Sus planes se sostenían en el aseguramiento

tecnológico financiero para la transmisión de mensajes alternativos, que les permitiera presentar sus objetivos políticos a partir de la distorsión de la realidad societaria cubana. Les urgía recuperar los espacios que habían controlado hegemonícamente.

4. Situación para la comunidad profesional de diseñadores gráficos y en particular la cartelística política, caracterizado por:

- 4.1. Emergencia de la precariedad. Con las primeras restricciones económicas impuestas hasta ser declarado el bloqueo, se recortan los suministros habituales para la industria gráfica, pues las principales agencias publicitarias eran propiedad de estadounidenses o respondían a capital de esa nación apoyando estas medidas. La situación de apoyo a las restricciones comenzó a cambiar hacia 1960, con la intervención de esas agencias por el gobierno revolucionario.

No fue suficiente, aumentaron las carencias. Obligó a optimizar los recursos existentes y la tecnología. Con el uso de las técnicas de impresión en serigrafía, silk-screen y offset, se obtienen resultados novedosos y fue preparando el terreno para la futura «época de oro» del cartel político.

En entrevista realizada por Bermúdez (2000) a Eladio Rivadulla, este le explica la situación crítica que vivió en esos años la industria gráfica y el cartel en particular.

Al definir los colores, llegó a usar pinturas industriales y para puertas. Los fondos de los carteles los dejaba en blanco para ahorrar pinturas y el negro desapareció, creando gamas que evaluó de «un poco enrarecidas».

También la escasez se sintió en el papel, no había «bond blanco» que era el apropiado para la impresión y usaba el «craf» (de cartucho), de regalo y el de periódico, específicamente la sección «clasificados» pues daban un gris muy interesante.

- 4.2. Los nuevos escenarios societarios presentes y futuros, caracterizados por la ruptura con el pasado, necesitaban como afirma Menéndez (2016) de un diseño gráfico que socializara de forma diferente, y se transformara cualitativamente con la integración de su comunidad profesional a la época fundacional que se abría en esos tres años y posteriores.

“... Ningún diseñador, ningún individuo puede producir una obra sin que esté presente, de alguna manera, quién es él. O sea, sus vivencias, su cultura visual, en que medio se desenvuelve.” (Ponce (2010) en Villaverde, 2010, 51 – 53)

El problema no era solo de formas creativas, sino también de los contenidos asumidos a socializar, en

correspondencia al grado de conciencia, aceptación y compromiso de estos profesionales con los cambios radicales promovidos y que quedarían plasmados en su obra.

- 4.3. La comunidad profesional que asume la tarea – preparada y reconocida – procedía de la publicidad y pasaron a ser empleados del sector estatal con las nacionalizaciones de los sesenta.³

Fue un relevo clave en los cambios de paradigma que se producirían para el diseño gráfico y el cartel político. La mayoría eran jóvenes, con un nivel mayor o menor de adhesión a los cambios acaecidos y la cultura política que propuso la vanguardia revolucionaria en el poder.

Una acotación necesaria, se produce la convergencia entre la publicidad, que se adapta al nuevo escenario histórico a pesar de los prejuicios surgidos hacia ella y la propaganda que aún no había configurado sus propios códigos. (Fernández, 2019, 8)

- 4.4. El cartel político tuvo un rol muy importante como ASP. Se incorporó a una dinámica societaria cotidiana de intercambio continuo en los espacios públicos; abarcó temas diversos, de lo laboral hasta la defensa de la patria. Compartimos con Menéndez (2016) el criterio de su significación más por el escenario fundacional en que nacen, con *independencia de su calidad*.

No se debe reducir al profesional, pues el de iniciativa popular también participó con predominio de la consigna, siendo una forma comportamental de mostrar el apoyo incondicional a la revolución triunfante. Unos desde las posibilidades que les ofrecía su formación profesional, los otros con el entusiasmo e iniciativas propias de su visión cotidiana y la herencia adquirida.

Vega (2011), en sus estudios del cartel de cine, indagan en el carácter social y político de los temas abordados en los filmes cubanos y los procedentes de otros países seleccionados para su exhibición en las diversas salas cinematográficas del país. Un número importante los convertía en portadores de mensajes políticos y de hecho en carteles políticos a la vez de artísticos.

Representó un cambio en la visualidad íntima y urbana al ocupar múltiples espacios. Además de su impacto visual a pesar de las limitaciones tecnológicas, contribuyó a la socialización política en *su función educativa e informativa* como nunca antes. (Vega et al. 2011, 19)

5. Apoyo a la revolución triunfante y a su nuevo gobierno en el escenario internacional.

³ Véase, Menéndez, José A. Cronología del diseño gráfico cubano en la segunda mitad del siglo XIX. P. 31 – 33. Colectivo de autores cubanos. (2016). Modernidad, identidad y valor social. El diseño en Cuba de 1960 a 2000. Ediciones Forma. ISDI. La Habana. Primera edición. 130p.; Vega, Sara. (2011). Máximo Esplendor. 1960 – 1979. P. 19, 23 y 25.

En Vega, Sara; García Alicia; Sotolongo, Claudio. (2011). Ciudadano cartel. La Habana. Ediciones ICAIC. 347p.

Se expresó en una dinámica cada vez más amplia de redes solidarias, que alcanzó también las más diversas manifestaciones culturales, entre ellas la gráfica.

Cuba se insertó en la tendencia internacional nacida en 1960, conocida como gráfica conceptual, de reconocimiento del cartel. López (2008) afirma que se caracterizó por su fuerte impacto visual, énfasis en la figura como síntesis de un contenido que motivara la valoración, la variedad de estilos y textos. Permitió que el político y el de políticas públicas se enriquecieran e hicieran aportes notables.

CONCLUSIONES.

1. El cartel político como agente socializador político se caracteriza por el cumplimiento de determinados roles, identificados como *funciones socializadoras esenciales vinculadas entre sí*. A saber, informativa, educativa, valorativa, normativa, orientadora, pronosticadora, movilizativa, y hereditaria.
2. El sello propio y genuino de la revolución cubana iniciada en 1959, permitió vínculos de acompañamiento y apoyo mutuos en la construcción de la nueva cultura política y le otorgó al cartel político un lugar distintivo e imprescindible entre el conjunto de los MCM, más allá del periodo 1959 – 1961.

Es necesario demostrar puntualmente su evolución en estos tres años fundacionales, de tránsito de la etapa democrático popular antimperalista a la construcción del socialismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bermúdez, Jorge R. (2000). La imagen constante. El Cartel Cubano del siglo XX. La Habana. Editorial Letras Cubanas. 241p.
- Beltrán, Félix. (2015). Diseño gráfico, su sentido común, su sentido social. Conferencia magistral. En Forma. VIII Congreso Internacional de Diseño de La Habana. Diseño con sentido. La Habana. Ediciones Forma. ISBN: 978 – 959 – 718 – 21 – 46
- Caballero García, Danayrís. (2011). Ernesto Guevara y la socialización de la cultura política emancipadora de la cual debe ser portador el hombre nuevo. Tesis en opción al título académico de Máster en Ciencia Política. Universidad de La Habana. Julio. 140p.
- Chávez Chávez, Esteban. (1982). Manual para la elaboración de carteles. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE). México, DF. 54p.
- Correa Cifuentes, Oscar Humberto. (2008). Acuñación y definición del término: Diseño propagandístico, a partir del estudio e interpretación d carteles y material gráfico que se realizó como respuesta en contra de la guerra de Irak y Afganistán del año dos mil tres. Tesis en opción al título de Máster en Diseño. Universidad de Palermo. Palermo. Febrero. 154p.
- Eskibel, Daniel. (2008). Carteles electorales efectivos. Psicociudad. Psicología política, marketing político y

campañas electorales. Recuperado el 7 de septiembre de 2008 de www.psicociudad.com/2008/08/carteles-electorales-efectivos.html - 39k -

- Fernández Pérez, Andrés. (2019). Apuntes sobre los roles del cartel político como agente de socialización política en Cuba entre 1959 y 1961. Ponencia. En III simposio internacional La Revolución Cubana. Génesis y desarrollo histórico". Instituto de Historia de Cuba.
- Fung Riverón, Thalía M. (2015). La Ciencia Política Enfoque Sur. Desde la Revolución Cubana. La Habana. Editorial Universitaria Félix Varela. Editora Política. 353p.
- Fráscara, Jorge. (1997). Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social. Buenos Aires. Ediciones infinito. 273p.
- <https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/120142/posta/eleccion-es-2019-cuanto-cuestan-carteles-instalan-politicos.html>. Recuperado el 21 de mayo de 2019.
- Jiménez Ceballos, David. (2017). El cartel como recurso académico de motivación y superación. 9p. En Forma. IX Congreso Internacional de Diseño de La Habana. Diseño conciencia. La Habana 2017. Ediciones Forma. ISBN: 978 – 959 – 7182 – 23 – 8
- López Hernández, Flor de Lis. (2008). Aproximación a la producción joven de carteles en Cuba a partir de los 90. Dialogo entre el diseño de comunicación visual y la sociedad cubana. Tesis en opción al título de Máster en gestión del Diseño. Instituto Superior de Diseño. La Habana. Abril. 150p.
- Lorenzo Delgado Soliet; López Hernández Flor de Lis. (2017). Perspectivas visuales sobre la mujer: Cuba/Estados Unidos. 7p. En Forma. IX Congreso Internacional de Diseño de La Habana. Diseño conciencia. La Habana 2017. Ediciones Forma. ISBN: 978-959-7182-23-8
- Menéndez Sigarroa, José A. (2016). Cronología del diseño gráfico cubano en la segunda mitad del siglo XX. En colectivo de autores cubanos. Modernidad, identidad y valor social. El diseño en Cuba de 1960 a 2000. La Habana. Ediciones Forma. P. 31 – 34.
- Muñiz Egea, Mirta. (1990). Publicidad. Mito y realidad en el socialismo. La Habana. Editorial Pablo de la Torriente. 134p.
- _____. (2003). La publicidad en Cuba, Mito y realidad. La Habana. Ediciones Logos. 227p.
- Prieto Castillo, Daniel. (1987). Diseño y comunicación. Xochimilco. Universidad Autónoma Metropolitana. Departamento de Teoría y análisis. Carrera de diseño para la comunicación gráfica. P. 83, 109, 112, 120.
- Ruiz, Luisa María y Aruane Álvaro, José. (2019). La novena parte de la Mate de Luna está cubierta de afiches políticos. Recuperado el 29 de mayo de 2019, de <http://www.lagaceta.com.ar/nota/807883/actualidad/novena-parte-mate-luna-esta-cubierta-afiches.html>

- Urrero, Guzmán. (2007). Historia del cartel y el cartelismo. Arte y propaganda. Partes I, II, III. Recuperado el 3 de abril de 2017, de www.guzmanurrero.es Octubre 30.
- Vega, Sara; García Alicia; Sotolongo, Claudio. (2011). Ciudadano cartel. La Habana. Ediciones ICAIC. 347p.
- Venegas Delgado, Guiomar. (2014). El cartel cubano. Internacionalismo y expresión artística. 1959 – 1975. Ediciones Logos. 99p.
- Villaverde, Héctor. (2010). Testimonios del diseño gráfico cubano. Colección Majadahonda. La Habana. Ediciones La Memoria. Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau. 290p.
- _____. (2013). ¿Qué es un buen cartel? Encuesta realizada a 20 diseñadores. Noticias de Artecubano. La Fiesta del Cartel. Abril 19 – 27. [En saludo al 50 aniversario de ICOGRADA]. Especial de noticias de artecubano. P. 3 –

NOTAS

¹ Véase, Fernández Pérez, Andrés. (2018). El cartel político. ¿Un medio de comunicación de poca relevancia en el escenario internacional? *A3manos. Revista de la Universidad Cubana de Diseño*. Primer semestre 2018 (CU) (8): 7- 21. ISSN: 2412 – 5105
Son importantes dos conceptos para comprender la especificidad del cartel político: Socialización política, como la forma en que la sociedad transmite su cultura política generacionalmente, con la finalidad que se asuman determinados comportamientos políticos para la reproducción estable del sistema social o su subversión.

Agente socializador político (ASP), reconocido en aquellos grupos societarios, entre ellos, instituciones, organizaciones, medios de comunicación masiva, familia, personas, en la que se delega y ejercen la función de socialización política para la estabilidad del régimen político o su subversión.

²Ver

<https://www.lagacetasalta.com.ar/nota/120142/posta/eleccion-es-2019-cuanto-cuestan-carteles-instalan-politicos.html>

Recuperado el 21 de mayo de 2019; Ruíz, Luisa María y Aruane Álvaro, José. (2019). La novena parte de la Mate de Luna está cubierta de afiches políticos. Recuperado el 29 de mayo de 2019 En

<https://www.lagaceta.com.ar/nota/807883/actualidad/novena-parte-mate-luna-esta-cubierta-afiches.html>

³ Muy importante en las movilizaciones, convocatorias, huelgas, actos políticos diversos y como medio para la divulgación de objetivos y propuestas de las políticas públicas, en general conocidos como campañas de bien público. Sobresalen, salud pública, educación, de ahorro, medio ambiente, igualdad de género y color de la piel y seguridad laboral.

⁴ Véase, Menéndez, José A. Cronología del diseño gráfico cubano en la segunda mitad del siglo XIX. P. 31 – 33. Colectivo de autores cubanos. (2016). Modernidad, identidad y valor social. El diseño en Cuba de 1960 a 2000. Ediciones Forma. ISDI. La Habana. Primera edición. 130p.; Vega, Sara. (2011). Máximo Esplendor. 1960 – 1979. P. 19, 23 y 25. En Vega, Sara; García Alicia; Sotolongo, Claudio. (2011). Ciudadano cartel. La Habana. Ediciones ICAIC. 347p.

AZULEJOS TRADICIONALES EN LA HABANA.

TRADITIONAL TILES IN HAVANA.

DI. Cristina Corral García.

miaire71@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6589-1463

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
(ISDi)
Cuba

Autor para la correspondencia

RESUMEN

El artículo atiende al tema de los azulejos en la ciudad de La Habana, un tanto olvidado, pero sobre el que es necesario insistir. Los azulejos cerámicos son elementos que nos acompañan a nuestro paso por la ciudad y que también cuentan su historia.

Luego de una breve reseña histórica donde se muestran los orígenes y la introducción de este producto en nuestro país, se propone un análisis de sus características morfológicas y técnicas por ser estos un producto de alto valor perceptivo y funcional.

ABSTRACT

The article addresses the issue of tiles in the city of Havana, somewhat forgotten, but on which it is necessary to insist. Ceramic tiles are elements that accompany us on our way through the city and that also tell its story. After a brief historical review showing the origins and introduction of this product in our country, an analysis of its morphological and technical characteristics is proposed, as these are a product of high perceptual and functional value.

Palabras claves:

Azulejos,
Cerámica,
Tradición,
Colores,
Figura,
Estilo,
Materiales,
Textura,
Motivo,
Composiciones

Keywords:

*Azulejos,
Cerámica,
Tradición,
Colores,
Figura,
Estilo,
Materiales,
Textura,
Motivo,
Composiciones*

Fecha Recibido:

18 / 11 / 2020

Fecha Aceptación:

16 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

17 / 01 / 2021

BREVE RESEÑA HISTÓRICA.

El azulejo es uno de los aportes de los árabes a la cultura occidental. Su nombre viene del árabe *al zulaḡ* o *zulaḡcha*, que significa piedra pulida. En un concepto más técnico el azulejo es una pieza de arcilla cocida, generalmente de forma cuadrada, que esta vidriada por una de sus caras y se usa fundamentalmente como elemento decorativo o constructivo para revestir partes de una edificación lo mismo en espacios exteriores que en interiores. Al interior de las viviendas se usa en zonas húmedas como baños, cocinas y lavaderos facilitando la higienización de estos, lo que demuestra su carácter utilitario.

Los árabes la introdujeron en la Península Ibérica durante la ocupación que duró ocho siglos y su uso estuvo muy difundido por toda España donde se comenzaron a fabricar, mezclando los patrones representativos de la tradición morisca con los de la cultura española. Con el paso de los años, la visualidad de estos azulejos fue evolucionando e incorporó nuevos elementos formales propios de las manufacturas en España. Las zonas más relevantes por la tradición en la fabricación de azulejos tradicionales, ya sea por sus diseños como por las técnicas de fabricación, fueron Sevilla y Cataluña. En Cuba muchas personas, sobre todo las que pasan de los cincuenta años, se refieren a estas piezas de recubrimiento, muy difundidos por la ciudad de La Habana, como losas catalanas o sevillanas.

La introducción del azulejo en Cuba llega cuando en los tiempos de la Colonia se comenzaron a construir los palacetes y casas de vivienda del sector adinerado, pero su verdadero auge se produce con el florecimiento del comercio entre el Puerto de La Habana y el de Veracruz en México. Es importante señalar que los españoles replicaban los nombres de sus ciudades en los territorios ocupados en América, este es el caso de la ciudad de Puebla en el Virreinato de la Nueva España, hoy México. Allí se generó una de las producciones de azulejos que tuvo mayor difusión en el resto de América y estos fueron los que encontraron más amplio uso en Cuba. (Rodríguez Y., 2017)

El uso de estas piezas cerámicas que comenzó siendo exclusivo de una clase pudiente se fue popularizando, encontrando protagonismo varios espacios públicos y al interior de las viviendas.

Así se mantuvo su uso hasta mediados de los años 50 del siglo XX donde se comenzó a importar un tipo de azulejo monocromo de fabricación estadounidense, mucho más económico en su proceso tecnológico y por su bajo costo de producción.

El uso de estos últimos se restringió a revestir baños y cocinas y a estar presente como elemento decorativo y puntual en las fachadas de algunas edificaciones.

Clasificación.

Se determinan varios aspectos para clasificar los azulejos tradicionales presentes en las edificaciones de La Habana, por supuesto que no son los únicos que existen, pero para este trabajo se seleccionaron los que podemos diferenciar mejor. Esta clasificación se concentra más en establecer las características del azulejo como objeto de alto valor formal y utilitario que en resaltar particularidades de carácter histórico.

- Estilo. Se refiere al estilo al que pertenece en la línea histórica de tiempo, así como por el análisis de los recursos formales básicos, colores, equilibrio y composición presentes en el azulejo.
- Método de formación. Describe los aspectos técnicos de la conformación de la pieza.
- Materiales. Señala las materias primas más utilizadas. Tipos de pastas, óxidos metálicos, pigmentos y vidriados.
- Método de cocción. Cuenta la cantidad de veces que ha sido cocida la pieza.
- Ubicación. Sitúa los lugares de la ciudad donde se pueden encontrar con mayor frecuencia los azulejos tradicionales. También las áreas donde su uso es más común en las edificaciones o al interior de las viviendas.

ESTILO.

En La Habana se puede determinar que existen azulejos que corresponden a diversos estilos formales, pero nos centraremos en tres, dado por la alta frecuencia con que se encuentran en esta ciudad.

Estos estilos son:

- Azulejo tradicional de estilo mudéjar o lacerías.
- Azulejo tradicional de estilo grutesco plateresco.
- Azulejo tradicional de oficio o azulejo de oficios.

Azulejo tradicional de estilo mudéjar o lacerías: En este grupo se encuentran los azulejos que por su tratamiento formal presentan características de la cultura morisca a su paso por España. Mantienen similar morfología que los azulejos árabes, pero con algunas diferencias propias de la mezcla de las dos culturas. Los que se encuentran de manera más común en la ciudad son los llamados "lacerías".

Análisis formal: Presentan composiciones geométricas generadas a partir de operaciones de simetría como reflexión y rotación de motivos simples. La presencia de superficies en forma de bandas o lazos que se pliegan le conceden un efecto de superposición, continuidad y en algunos casos de profundidad. (Abreu, M., 2003) Sus composiciones poseen alto valor perceptivo por la organización que presentan. Casi siempre los motivos que se utilizan son estrictamente geométricos debido a la tradición morisca de no hacer representaciones figurativas, aunque en muchos casos y producto de la repetición de partes con un elevado control de las operaciones de simetría, se pueden percibir, sobre todo en aquellas composiciones que se organizan radialmente, formas consistentes como estrellas de ocho puntas, propias de la cultura árabe. (Figura 1)



Figura 1

En cuanto a la relación figura_fondo no se puede determinar lo que prevalece ya que se perciben como una textura visual y táctil de una forma homogénea. El uso del color está determinado por los colores azul cobalto, verde, castaño, negro, blanco y amarillo. Esta selección de color no supone que siempre estén presentes todos estos colores juntos. (Figura 2)



Figura 2

Método de formación: En sus inicios se confeccionaban con la técnica de la arista en la que la separación de los colores se hace levantando aristas en la pieza, las que surgen al presionar el negativo del molde de madera o metal en la arcilla todavía suave. Con el transcurso del tiempo y la introducción de los moldes de yeso en las producciones cerámicas, el proceso de conformado se agiliza y la fidelidad de las piezas con respecto al molde es mayor.

Materiales: La composición de la pasta puede variar en cuanto las proporciones de arcilla roja, gris o blanca, aunque los azulejos de este tipo presentes en La Habana son en su mayoría hechos con pasta roja. Los colores de los vidriados más comunes en estas piezas son los obtenidos a partir de óxidos metálicos naturales. Por lo general se usan el azul de cobalto, verde de cobre, negro y castaño de manganeso, blanco de estaño y amarillo de hierro, aplicados a las piezas en forma de esmaltes. En este caso específico, el esmaltado de la pieza era una labor sumamente

artesana ya que había que colocar cada esmalte de color en el espacio correspondiente del complicado entramado de la pieza.

Método de cocción: Es la bicocción o bicochura, donde se realiza una cocción de la pieza a una temperatura entre 800°C_900°C antes de aplicar los esmaltes, y una segunda quema a una temperatura entre 1000°C_1100°C donde ya se obtiene un azulejo vidriado. Las piezas cerámicas conformadas en arcilla roja, generalmente necesitan de una primera quema (bizcocho) antes de pasar al proceso de esmaltado. (Parrado, G., 2006)

Ubicación: Se pueden localizar con frecuencia en los municipios Plaza de la Revolución, Playa, Cerro, Centro Habana, Habana Vieja y Diez de Octubre.

Las zonas o áreas donde se pueden observar son principalmente como revestimiento de zócalos exteriores de viviendas, portales, escaleras. También se pueden encontrar recubriendo fuentes, jardineras y bancos (casi siempre en jardines o patios interiores). Así mismo en columnas y zócalos de comedores, salones y dormitorios. Igualmente, en elementos puntuales de algunas fachadas.

Estos revestimientos cerámicos no suelen encontrarse ocupando espacios amplios en exteriores, probablemente debido a las condiciones casi permanentes de luminosidad del clima en Cuba, pues eso haría que aumentara la brillantez de las fachadas por ejemplo y el agotamiento visual de los transeúntes. Tampoco lo encontramos de manera frecuente en las áreas húmedas de las viviendas, como baños y cocinas, aunque esto no es estricto pues se pueden encontrar casos donde aparecen como elemento puntual enmarcado en otros azulejos monocromos.

Azulejo tradicional de estilo grutesco plateresco: En este grupo se encuentran azulejos que por su tratamiento formal pertenecen a dos estilos, pero que hemos fusionado en uno puesto que en La Habana se ven con características mezcladas de las dos corrientes. El Grutesco es un estilo derivado de la decoración de las grutas. Fueron muy utilizados en el arte del Renacimiento y se divulgaron por toda Europa. El Plateresco, también llamado Gótico Plateresco, estilo Isabel o estilo Reyes Católicos se caracteriza por una decoración prolífica que cubre las fachadas con figuraciones. En Nueva España el Plateresco adquirió una configuración propia, aferrado fuertemente a su herencia mudéjar y mezclándose con influencias indígenas. (Morales, J., 2005)

Análisis formal: Estas piezas presentan composiciones abigarradas. Casi siempre los motivos que se utilizan son representaciones figurativas y consiste en la combinación de elementos vegetales, guirnaldas, vasijas, cornucopias, figuras humanas y teriomórficas como centauros, sátiros, animales fantásticos y seres mitológicos: sabandijas, quimeras y mascarones. No se percibe en este caso un orden predeterminado ni un equilibrio evidente, las relaciones entre las partes, sobre todo cuando se representan figuras humanas o animales, están sobredimensionadas o desproporcionadas se aprecian de manera caprichosa y rellenan de forma profusa el espacio en composiciones simétricas. (Figura 3)



Figura 3

Se caracteriza por el "horror al vacío" (Morales, J., 2005). La relación figura_fondo se percibe de manera alterna, a veces se puede distinguir el fondo, a veces la figura sobre todo por el hecho de que lo que se representa tiene un alto grado de iconicidad o significado (Abreu, M., 2003). Aunque este criterio no es estricto puesto que se han localizado algunos de estos donde la relación entre las partes y el todo no se puede determinar adecuadamente.

Se caracterizan por presentar una superficie plana, no presentan textura táctil en su cara vidriada. El diseño de la superficie está realizado por las técnicas de decoración a pincel o por la técnica de la trepa. La decoración a pincel es más espontánea y depende de la habilidad del realizador que muchas veces no tenía la educación visual para esto. La segunda técnica consiste en el uso de plantillas metálicas o de cartón fino donde se han calado cada uno de los espacios de las figuras de la composición para luego colocarlas sobre la superficie a decorar y luego se va aplicando el color uno por uno según sea el caso. Esta técnica viabiliza el proceso puesto que la plantilla garantiza una regularidad en resultado final y no se requieren habilidades especiales para realizarla.

El uso del color está determinado por los colores azul cobalto, blanco, amarillo y algunas veces aparece el verde y rosado. Estas piezas generalmente aparecen decoradas sobre fondo amarillo o blanco, aunque existen algunas donde solo se utilizan decoraciones azules sobre fondo blanco. (Figura 4)



Figura 4

Método de formación: Generalmente fueron conformados por prensado mecánico, donde..."El tratamiento tridimensional es limitado, (prácticamente formas de 2 dimensiones), el diseño queda limitado al trabajo con la superficie: textura y color. " (Parrado, G., 2006. Pág. 25)

Materiales: La composición de la pasta puede variar en cuanto las proporciones de arcilla roja, gris o blanca, aunque los azulejos de este tipo presentes en La Habana son en su mayoría hechos con pasta roja. Los colores de los vidriados más comunes en estas piezas son los obtenidos a partir de óxidos metálicos naturales (azul de cobalto, verde de cobre, blanco de estaño y amarillo de hierro; pero también se aprecian decorados con pigmentos cerámicos, estos se comportan de manera más estable sobre el vidriado base ya que las reacciones químicas son mínimas, cuestión favorable para la regularidad del proceso final del diseño de superficies. En este caso utilizaban el azul cobalto, amarillo, castaño, verde y rosado.

Método de cocción: El método de cocción puede hacerse de dos formas. En el primero se realiza una primera cocción entre 800°C_900°C, después se aplica el esmalte base y la decoración a base de esmaltes y se hace una segunda cocción entre 1000°C_1100°C. La otra variante se aplicaba a veces cuando se decoraba con pigmentos y consiste en que después que se hacen las dos primeras cocciones, se decora la pieza sobre la superficie ya vidriada y se vuelve a quemar sobre los 1000°C para garantizar la adecuada adhesión de los pigmentos con el esmalte. (Parrado. G, 2006)

Ubicación: Se localizan principalmente en los municipios Plaza de la Revolución, Playa, Cerro, Centro Habana, Habana Vieja y Diez de Octubre al igual que los azulejos de tradición mudéjar o lacerías.

Azulejo tradicional de oficios o azulejo de oficios: Son piezas cerámicas de gran belleza que representan, por lo general, escenas de la vida cotidiana, labores y diferentes oficios de épocas lejanas. Los temas pastorales, juegos infantiles, personajes populares son recurrentes en ellos. (Figura 5)



Figura 5

Se hicieron populares en España con la introducción de una nueva técnica cerámica llamada mayólica. Su creador fue el italiano Francisco Niculoso, llamado "El Pisano", que revolucionó la cerámica creando un tipo de pasta diferente por su composición, dureza y resistencia. Las piezas confeccionadas en mayólica tienen también un tratamiento formal característico y distinto del resto de la cerámica que se venía haciendo hasta entonces. (Morales, J., 2005) Llegaron gracias al comercio marítimo a América y a Cuba específicamente por el intercambio comercial con el Puerto de Veracruz, en México. Los ejemplares de azulejos de oficios en La Habana son numerosos y diversos y se les conoce popularmente como azulejos catalanes.

Análisis formal: Son generalmente de forma cuadrada o rectangular. Presentan composiciones con un alto grado de figuración, cuando las observamos da la sensación de estar mirando un cuadro o viñeta. (Figura 6)

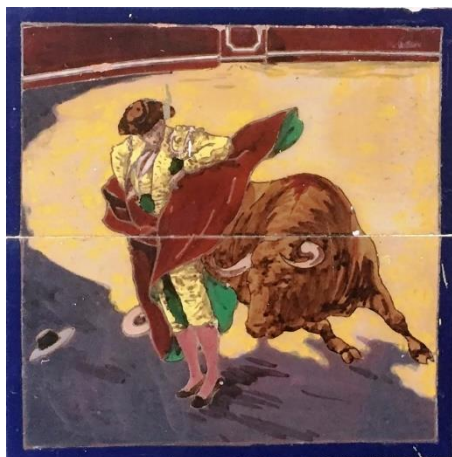


Figura 6

Habitualmente se nos presentan como ilustraciones muy explícitas sobre la vida de los habitantes del campo y las ciudades de épocas remotas, enmarcadas con planos de color entero o con la incorporación de algún que otro motivo floral o geométrico. Poseen un evidente protagonismo de la figura sobre el fondo, aunque hay que añadir que algunos aspectos como el efecto de profundidad y la perspectiva en el caso en que se representan

paisajes, están resueltos con una discreta eficacia, pues se logra percibir lo que está en primer, segundo y hasta en un tercer plano de interés visual. (Abreu Miriam, 2003) Aunque no se puede decir que tienen un alto grado de textura táctil, logran motivar al espectador a tocarlas y percibir las zonas vidriadas más abultadas y separadas por líneas finas oscuras, no vidriadas. Esto se debe al uso de la técnica de la "cuerda seca", procedimiento de decoración antiquísimo, donde se garantizaba la separación de los colores en la pieza delineando las formas con una mezcla de aceite de linaza y óxido de manganeso. El uso del color es amplio determinado por pigmentos cerámicos como el azul cobalto, azul turquesa, amarillo, castaño, negro, verde y rosado. A esta paleta se le suman todos los colores resultantes de la mezcla entre pigmentos. (Figura 7)



Figura 7

Método de formación: En sus inicios se confeccionaban con la técnica del prensado mecánico, explicado con anterioridad.

Materiales: Al principio se fabricaron con pasta mayólica, técnica originaria de Italia e introducida en la Península Ibérica a mediados del siglo XVI. La mayólica es un tipo de pasta que le confiere al azulejo gran resistencia física y tiene baja porosidad. Llegó a revolucionar la producción del azulejo pues permite la pintura directa sobre la pieza ya vidriada.

Método de cocción: Se aplica una primera cocción entre 800°C_900°C, se pone sobre la pieza un esmalte blanco a base de estaño, que vitrifica en una segunda cocción entre 1000°C_1100°C. El óxido de estaño ofrece en la superficie ya vidriada una coloración blanco marfil, opaca, en la cual es posible aplicar directamente el pigmento. (Parrado, G., 2006)

Ubicación: Similar ubicación a los azulejos de tradición mudéjar o lacerías y los de tradición grutesco plateresco en los municipios Plaza de la Revolución, Playa, Cerro, Centro Habana, Habana Vieja y Diez de Octubre.

CONCLUSIONES:

- Los azulejos de los estilos tradicional mudéjar o lacerías; grutesco plateresco y de oficios o azulejo de oficios son piezas cerámicas de alto valor formal y utilitario que se encuentran con frecuencia en la ciudad de La Habana. Es importante darle el valor que merecen. La clasificación de estos

ejemplares ayuda a su identificación y posible reproducción o restauración en caso de rotura para continuar el legado de conservación de los valores patrimoniales de la ciudad. (Figura 8)



Figura 8

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Abreu, M. (2003) "Recursos Básicos para el Diseño de Estructuras Formales". Multimedia. La Habana. Ediciones Forma.
- Morales, J. (2005) "Tecnología de los materiales cerámicos". Madrid. Ediciones Díaz de Santos.
- Parrado, G. (2006) "Fundamentos tecnológicos de la cerámica". La Habana. Editado por Fondo Cubano de Bienes Culturales.
- Rodríguez, Y. (2017) "El azulejo en La Habana". Artículo. www.habanaradio.cu/Cuba

LA MANTENIBILIDAD, SU PREVISIÓN DESDE EL DISEÑO DE LAS MÁQUINAS.

MAINTAINABILITY, YOUR FORECAST FROM THE DESIGN OF THE MACHINES.

Dr.C. Mario Clemente Zaldívar Salazar

mzaldivar@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0003-4502-9889

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana

Cuba

Autor para la correspondencia

Dr.C. Armando Díaz Concepción

adiaz@ceim.cujae.edu.cu

ORCID: 0000-0001-9849-0826

Universidad Tecnológica de La Habana

Cuba

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo presentar los resultados de la investigación desarrollada acerca del comportamiento de la propiedad de mantenibilidad a una muestra seleccionada de cosechadoras de caña en el periodo de la cosecha 2018-2019, el trabajo fue desarrollado por un equipo multidisciplinario compuesto por profesores y estudiantes de la Universidad de Holguín, del Centro de Estudio de Ingeniería del Mantenimiento de la Universidad Politécnica de La Habana (CUJAE), Especialistas del Instituto Superior de Diseño (ISDi), así como por personal seleccionado del grupo AzCuba de la provincia de Holguín vinculado con la preparación de la cosecha en la unidad productora "Urbano Noris" de dicha provincia. En el trabajo fueron seleccionadas cinco cosechadoras de caña modelo KTP-2M con una antigüedad de 10 años, conducidas por operadores con una experiencia promedio de 13 años, además se tuvieron en cuenta opiniones de especialistas, y técnicos relacionados con la explotación de la técnica agrícola.

Se utilizó para la recopilación y análisis de la información, el llenado de las cronocartas donde se recoge el comportamiento de las máquinas de forma diaria durante 60 días de zafra perteneciente al periodo antes citado. La investigación permitió proponer acciones para garantizar la mejor interpretación del estado de la propiedad de la mantenibilidad de las máquinas desde la etapa del diseño y en sentido general proponer el proyecto de la Confiabilidad Operacional para las mismas, para sustentar la propuesta fue aplicado el método de experto no paramétrico de Kendal, utilizándose 14 expertos.

ABSTRACT

The article aims to present the results of the research developed on the behavior of maintainability property to a selected sample of cane harvesters in the 2018-2019 harvest period, the work was developed by a multidisciplinary team composed of professors and students from the University of Holguín, from the CUJAE Maintenance Engineering Study Center and specialists from the Higher Institute of Design, as well as selected personnel from the AzCuba group of the Holguín province linked to the preparation of the harvest in the production unit "Urbano Noris" of said province. In the work, five KTP-2M model sugarcane harvesters with an age of 10 years were selected, driven by operators with an average experience of 13 years, in addition, opinions of specialists and technicians related to the exploitation of agricultural technique were taken into account.

It was used for the compilation and analysis of the information, the filling of the chronocharts where the behavior of the machines is collected on a daily basis during 60 days of harvest belonging to the aforementioned period. The research allowed to propose actions to guarantee the best interpretation of the status of the property of the maintainability of the machines from the design stage and in a general sense to propose the Operational Reliability project for them, to support the proposal the method of Kendal non-parametric expert, using 14 experts.

Palabras claves:

Mantenimiento,
Mantenibilidad,
Confiabilidad
Operacional.

Keywords:

Maintenance,
Maintainability,
Operational
Reliability.

Fecha Recibido:

03 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

18 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

18 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

La mantenibilidad de los activos, es una de las cuatro propiedades principales de la confiabilidad y una de las cuatro entradas o factores a tener en cuenta en la confiabilidad operacional (en lo adelante CO), la cual se asocia a la capacidad de una instalación para cumplir las funciones que tienen asignadas dentro de sus límites de diseño y para un contexto operacional determinado constituyendo por tanto uno de los factores determinante para lograr la aceptación del cliente sobre el producto o servicio que se le oferta para esta situación se incurren en costos de materiales, equipos y recursos humanos que influyen de manera significativa en tiempos invertidos en la restitución de la capacidad inherente del activo lo cuales en ocasiones son elevados.

El mejoramiento de la actividad del mantenimiento se relaciona no solo con lo antes expuesto sino también con la capacidad de la empresa para aprovechar el conocimiento tácito y explícito de su personal bajo la impronta de la exigencia que impone la CO, como una de las vías para elevar la eficiencia empresarial. (Beltrán, 2009)

Se ha demostrado que la empresa puede mejorar sus resultados, también aplicando las políticas que impone la inteligencia empresarial resultando en la actualidad un elemento relevante para medir la capacidad de la empresa pues además de elevar su eficiencia, se potencia el conocimiento y mejoran sus índices de competitividad. (Zaldívar, 2013).

Por lo antes expuesto la economía del conocimiento (Núñez, 2008), se convierte en la actualidad en la impulsora por excelencia del proceso de innovación por el que tanto se aboga, y que influye en todas las esferas de la producción y los servicios lo que demuestra que el conocimiento es un insumo principal en la competitividad y la eficiencia económica, a decir de (Zaldívar, 2013) la velocidad a la que se generan los nuevos conocimientos sobrepasa la velocidad a la cual pueden utilizarse las tecnologías que se derivan de tal avalancha lo cual influye en el interés por la superación y la capacitación con el objetivo de valorar en su justo término el potencial de creatividad con que cuentan las organizaciones. (Martín, 2009)

La utilización del conocimiento y del valor agregado de una máquina no solo se circunscribe a la etapa del diseño sino también a todas las etapas de vida útil de las mismas, en tal sentido constituye objetivo de este trabajo hacer énfasis en la necesidad de contar con un sistema coherente de relaciones mantenimiento desde la primera etapa de concepción del activo hasta llegar al fin de su labor, pues se aprecia en no pocos diseños que al no tenerse en cuenta la propiedad de la mantenibilidad provoca fallas, gastos superfluos de tiempo, materiales, piezas y fuerza de trabajo. (Daquinta, 2008, Zaldívar, 2013).

Merece señalarse además que la CO definida como un proceso dirigido a fomentar el logro del objetivo de las empresas, se sustentan en programas y estrategias que son en su mayoría resultados de soluciones técnicas, suponiendo la existencia de un clima motivacional favorable y de un desarrollo organizacional exitoso que no solo se reduce a un asunto meramente de dirección, sino también técnico-económico y dentro de este último se vincula el mantenimiento. En el trabajo que se presenta se hace énfasis no solo a este proceso sino también como los demás procesos de mejora continua influyen en el logro empresarial dirigido en este caso a un activo definido como lo constituye la máquina cosechadora de caña.

MATERIALES Y MÉTODOS.

Para validar los resultados de la investigación se conformó un equipo multidisciplinario compuesto por profesores y estudiantes de la Universidad

de Holguín "Oscar Lucero Moya", profesores del Centro de Estudio de Ingeniería del Mantenimiento de la CUJAE, Especialistas del ISDi así como por personal seleccionado del grupo AzCuba de la provincia de Holguín vinculado con la preparación de la cosecha en la unidad productora "Urbano Noris" de dicha provincia, para el trabajo se tomó una muestra de cinco cosechadoras de caña modelo KTP-2M de producción nacional mejorada con una antigüedad de 10 años. Se seleccionaron las máquinas atendiendo a un trabajo estable de sus operadores con experiencia de 13 años como promedio además se tuvieron en cuenta las opiniones de especialistas, y técnicos vinculados con la operación de la técnica agrícola y su aseguramiento.

Durante 60 días de zafra pertenecientes al periodo 2018-2019 se recopilaban a través de cronocartas diarias el comportamiento de las máquinas, lo que constituyó la principal fuente de información. La Información recopilada y procesada permitió proponer las acciones de mantenibilidad y en sentido general del proyecto de CO aplicando el método de experto en particular el método no paramétrico de Kendal, donde fueron utilizados para dicho análisis 14 expertos.

En la investigación se aplicaron los métodos teóricos del análisis y síntesis, con estos se logró el análisis de la situación que precisa el problema científico identificado como la carencia de información y de métodos de análisis de la trascendencia que tiene la propiedad de la mantenibilidad en el diseño y operación de las máquinas cosechadoras de caña.

En el caso de los métodos de la inducción – deducción constituyen puntos de partida para definir y confirmar formulaciones teóricas y deductivas de la propiedad de la mantenibilidad desde la etapa inicial del diseño.

La concepción del proyecto de la CO que se presenta y las propuestas de mejoras en el diseño del activo parten de un análisis lógico que permite realizar un estudio de lo general a lo particular y en este nivel obtener las mejores variantes de estudio y de aplicación de acciones técnico-económicas y organizativas.

Dentro de los métodos experimentales se utilizaron la entrevista y el método de expertos antes mencionado. Con la entrevista se logra obtener información sobre los elementos esenciales que hay que tener en cuenta para establecer las acciones que no deben dejar de tenerse en cuenta en el proyecto de la CO y en particular el comportamiento de los índices de mantenibilidad, la información recogida y procesada como informe de prueba es presentada a los expertos para su análisis y consideraciones, validados con el método de expertos antes declarado se procede a exponer el alcance prospectivos de

futuros trabajos a desarrollar sobre esta temática para máquinas más modernas de este tipo.

RESULTADOS

Con la investigación se llegan a conocer que el análisis tecnológico-productivo desarrollado sustenta inevitablemente la relación sinérgica de las tareas del mantenimiento con las otras entradas de la CO como son: La Confiabilidad Humana, Confiabilidad de equipos, Confiabilidad en procesos.

La CO en sí constituye un conjunto de técnicas, metodologías y procesos que de por sí tienen relación y que están unidos a estilos de dirección creativos e innovativos sirviéndose de elementos de diferentes áreas del conocimiento como: la matemática, la informática, económica –contable, la administración y dirección de empresas, economía de almacenes, estudio de operaciones entre otras, se considera por tanto un proceso estratégico de valoraciones técnico-económicas que tributan al estudio de la confiabilidad desde la perspectiva de desarrollo de una instalación o sobre una máquina, como por ejemplo la aquí analizada.(Shkiliova,1997; Ramírez, 2015; Zaldívar,2013).

De la investigación se derivó la necesidad de analizar para futuro la estructura organizativa de la empresa pues es significativa la cantidad de funciones y responsabilidades que recaen en los cuadros, algunas superfluas y no alejadas de la burocracia, provocando dilación en la toma de decisiones, la aplicación de la estrategia del mando de dirección integral no logra aun su aplicación efectiva, existen continuas sustituciones de cuadros y de otros con poca experiencia en el trabajo a nivel de base, lo que provoca para el caso analizado que el tiempo para restituir la capacidad inherente de la máquina debido a problemas organizativos experimenta valores entre 0,7 y 0,75, la media internacional para activos similares es de 0,83. (Informe de pruebas,2019).

La evolución de los sistemas de producción así como la inserción de nuevos modelos y marcas de máquinas e implementos constituyen el mayor reto para los productores, especialmente para los hacedores de las máquinas cosechadora de cañas como la que sirven de estudio en este trabajo que son máquinas remodeladas para aumentar la producción y su calidad, en las cuales los directivos junto a los aportes de las universidades deberán insistir en el futuro en elaborar y proponer políticas encaminadas a desarrollar investigaciones sobre la factibilidad económica y técnicas a la hora de realizar la selección y explotación de estas con el mínimo costo.

La fuente principal de información para la apreciación de la confiabilidad en la etapa de operación constituye el análisis de las causas que generan las fallas, así como las medidas para su eliminación, para tales efectos las previsiones de los procesos sustantivos del aseguramiento deben responder a una política integral. (Zaldívar, 2013).

En el caso tratado se identificaron correctamente las causas de las fallas las que en un 34% fueron identificadas producto a diseños aun no coherentes con el posicionamiento y dimensionamiento de las piezas, esto fue validado también en la ubicación de las válvulas de seguridad de los sistemas hidráulicos, motor de arranque y los segmentos de corte, un elemento interesante esta dado en un aumento de vibraciones en el sistema transportadores helicoidales y de descarga que según los operarios es superior a la máquina antecesora pero esta situación no pudo ser corroborado, solo a nivel de opiniones.

Para elaborar el proyecto de la CO en la etapa de operación de las máquinas se partió como primer paso en conocer la información técnica del fabricante de los activos, además de los informes sobre los resultados de las causas de

fallas, del mantenimiento y reparación anteriores según los reportes de inspecciones realizadas, constituyendo informaciones valiosas la edad del equipo y grado de desgaste apreciado.

Por su alcance y pertinencia la CO posee un impacto directo en la calidad de la producción y donde no se explicaría el desarrollo de esta calidad y de las técnicas para su mejora continua, sin que se hubiera producido un desarrollo parejo de la confiabilidad.

Se corroboró en el estudio de la CO que las relaciones Mantenimientos-Confiabilidad-Fallas se observan con mayor profundidad teórica y si junto a esta relación se incorporan los procesos de aseguramiento, capacitación y seguridad financiera sin dudas los resultados del análisis cada día serán más significativos. La evolución de la falla es determinante para la cosecha pues de él se derivan decisiones importantes en las variables, tiempo, costo, producción, productividad e impacto ambiental. (Informe de pruebas, 2019).

A continuación, en la tabla 1 se presentan los factores o dimensiones que abarca el Subproyecto de Mantenibilidad o también denominado una de las entradas de la CO.

Tabla 1. Mantenibilidad del Equipo

Adecuación de la máquina	Confiabilidad Interna catálogo	Equipo de trabajo	Análisis de tiempo de mantenimiento
Identificación de partes y piezas complejas.	Paquetes y guías de trabajo, Normativas.	Conformación de equipo de trabajo multidisciplinario.	Cálculos eventuales y estimado del trabajo según normativa. Propuestas de mejoras.
Identificación de sistemas vulnerables.	Procedimientos para el diagnóstico y solución de fallas.	Trabajo de mantenimiento, diagnóstico control, monitoreo	Indicadores técnicos y económicos. Análisis costo/beneficio.
Posicionamiento espacial.	Tecnologías de reparación y mantenimiento.	Mantenibilidad y soportabilidad para ejecutar la medición, correcciones y regulación.	
	Entrenamientos en el arme y desarme del equipo		
	Calidad de trabajo según normativas.		

En la tabla 2 se presenta la propuesta del Proyecto de la CO con los subproyectos que lo componen, para

cada uno de ellos se identifican los factores que deben ser tenidos en cuenta en cada una de ellos.

Tabla 2. Proyecto de la Confiabilidad Operacional

Subproyecto Mantenibilidad del equipo.	Subproyecto Confiabilidad de equipo	Subproyecto Confiabilidad en procesos	Subproyecto Confiabilidad Humana
Adecuación de la máquina y equipo al mantenimiento. Confiabilidad Interna (catálogos) Equipo de trabajo Análisis de los tiempos para mantenimiento y reparación	Índices simples y complejos de la Fiabilidad Estrategia del mantenimiento y reparación Modos de fallas	Gestión del proceso de mantenimiento Gestión de Recursos Gestión de la Calidad Gestión Económica - Financiera	Valores Capacitación Ambiente Laboral Desempeño Evaluación del Desempeño Estado Psicosocial

Análisis del primer subproyecto Mantenibilidad del Equipo.

La mantenibilidad se define como la capacidad del equipo de poderse reparar, considerándose por tanto a la facilidad del activo para el mantenimiento y es prevista desde la etapa del diseño. La utilización de la máquina no puede ser muy efectiva mientras sus mecanismos y agregados no estén ajustados al mantenimiento así como a la sustitución de los elementos de corta duración pues se correría el riesgo de invertir tiempo en exceso para buscar y resolver la falla que se ha presentado, pero esta situación se relaciona una vez detectada la falla en conocer si los repuestos necesarios están dispuestos sino se correría con un tiempo superfluo para restituir la capacidad inherente.(Fernández, 2005).

La mantenibilidad una vez prevista en el diseño depende del programa de mantenimiento aprobado y a la vez con la forma efectiva de concebirlo con los medios disponibles y los recursos humanos necesarios. Puede mejorarse aplicando principios y reglas simples como la estandarización de componentes, concepción de conjuntos intercambiables, accesibilidad a determinadas piezas o elementos, integración de chequeos automáticos y la formación del personal como se aprecia en estas precisiones se está en presencia de los propios fundamentos que identifican a la CO.

Según las normativas vigentes nacionales e internacionales, los indicadores que caracterizan el índice de mantenibilidad son:

Tiempo medio para la restauración T_b , que es el tiempo o volumen de trabajo que se invierte en detectar y eliminar las fallas y se puede determinar por la expresión (1):

$$T_b = 1 / m \sum_{i=1}^m t_{bi} \quad (1)$$

Dónde:

t_{bi} es el tiempo o volumen de trabajo invertido en detectar y eliminar la falla (restauración)

m cantidad de fallas que son eliminadas.

Para determinar este indicador es necesario tener en cuenta que este evalúa la mantenibilidad del objeto técnico y no sus factores externos, que influyen en la duración del tiempo improductivo de reparación donde se tienen en cuenta la organización de los mantenimientos y reparaciones, calificación de los obreros, y el módulo de piezas de repuesto, en este indicador como elemento importante y para no caer en confusiones no se consideran los tiempos de paradas por problemas organizativos.

Probabilidad de restauración en un tiempo dado $P_b(t)$. Es la probabilidad de que en un tiempo determinado sea posible la restauración de la capacidad de trabajo de la máquina o del activo y se puede determinar por la ecuación (2) siguiente:

$$P(t_b) = 1 - n_b(t + \Delta t) / N_b \quad (2)$$

Donde:

$n_b(t + \Delta t)$ es la cantidad de objetos no reparados en el intervalo de tiempo desde t hasta $(t + \Delta t)$.

N_b cantidad total de objetos sometidos a reparación en el mismo intervalo de tiempo.

Coefficiente de mantenibilidad K_p este indicador da una medida de la efectividad de la actividad del mantenimiento y la reparación y por tanto es fácil comparar la mantenibilidad de diferentes objetos técnicos y se determina por la ecuación (3) siguiente:

$$K_p = SH / SH + Sb \quad (3)$$

Donde:

SH es el volumen de trabajo necesario para eliminar las fallas.

Sb es el volumen de trabajo adicional o sea invertido en determinar las causas de surgimiento de la falla tales como: desarme, lavado, defectado, etc, es decir los trabajos que deben de realizarse antes de eliminar directamente las fallas.

Si el objeto técnico está listo para la reparación, los trabajos adicionales son mínimos y el coeficiente tiene el valor mayor.

Existe un indicador o índice complejo que relaciona también la propiedad de la mantenibilidad y el volumen de trabajo realizado que es el coeficiente de disponibilidad K_d (probabilidad de que un elemento, activo o sistema se encuentre en condiciones de cumplir sus funciones en cualquier instante) que se calcula por la ecuación (4):

$$K_d = T_o / T_o + T_b \quad (4)$$

Donde:

To es el tiempo o volumen de trabajo hasta la falla

Tb es el tiempo medio para la restauración.

Este coeficiente evalúa las paradas no prevista de la máquina, lo que indica que los mantenimientos y reparaciones planificadas no cumplieron totalmente su objetivo. Su valor debe encontrarse en los límites entre 0,8 y 0,9, si es menor se considera bajo.

A continuación, se presentan en la tabla 3 los resultados logrados por cada máquina seguida en operación en el distrito "Félix Rojas" de la unidad productiva "Urbano Noris" (Complejo Agroindustrial).

Tabla 3. Comportamiento de las máquinas con los índices de mantenibilidad.

Máquina	Tiempo medio de restauración Tb	Probabilidad de restauración Pb (t).	Coeficiente de mantenibilidad Kp	coeficiente de disponibilidad Kd
Máquina 1	120 min / falla	0,78	0,78	0,77
Máquina 2	122min/ falla	0,78	0,80	0,79
Máquina 3	131min/ falla	0,76	0,77	0,78
Máquina 4	133min/falla	0,67	0,72	0,67
Máquina 5	89 min/ falla	0,80	0,77	0,82
Valores promedio	119 min/falla	0,76	0,77	0,76

La confiabilidad se asegura desde la etapa del diseño de la máquina, en esta etapa se garantiza como se ha expuesto las condiciones principales del trabajo, la selección de su dimensionamiento, y las tareas referentes a la restitución de la capacidad inherente, las acciones de organización que en su conjunto son complejas logran alcanzar valores de los índices de mantenibilidad coherente con los cánones internacionales, pero aun en dos valores porcentuales menores.

Del estudio realizado se pudo identificar junto al estudio bibliográfico, la consulta con los expertos y los documentos de operación de las máquinas las principales actividades de diseño que se deben tener presente para garantizar la mejor confiabilidad y que son las siguientes:

1-La simplificación del esquema constructivo de la máquina y la disminución del número de elementos, este aspecto ha sido resuelto en la actualidad para la máquina CCA5000 en producción y explotación en estos momentos.

2-La sustitución de los elementos constructivos que limitan la confiabilidad de la máquina por otros más seguros. En tal caso la mayor hidraulización garantiza mayor confiabilidad en los accionamientos respecto a los sistemas mecánicos.

3-La elección de materiales más duraderos y su combinación racional priorizándose las uniones de los elementos de máquinas sometidos a los mayores esfuerzos.

4-El análisis de los elementos funcionales garantizándose la solidez y las propiedades de operación de las piezas, y conjuntos han permitido con la aplicación de pruebas tensométricas han contribuido al aligeramiento de la máquina entre un 20-23%.

5-La protección de los elementos de máquinas de los efectos destructivos del medio ambiente. Se han logrado nuevos sistemas de preservación y lubricación, así como pinturas de mayor calidad y la limpieza diaria al concluir la jornada laboral.

6-La instalación de diferentes transductores y equipos de medición y control que señalicen la variación del estado técnico y el surgimiento de fallas y averías de los principales elementos de las máquinas. En particular en los sistemas de encendido, climatización de la cabina, calibración de los flujos y caudales en las válvulas de seguridad y de los líquidos lubricantes.

7-La utilización del principio de autorregulación donde la máquina con la ayuda de dispositivos especiales, restablece automáticamente sus funciones y actúa sobre las perturbaciones externas. Este requisito aún es insuficiente en los nuevos modelos en diseño. (Daquinta, 2008)

8-La introducción de sistemas, accionamientos y mecanismos que se pueden reparar de forma más racional garantizando el acceso adecuado y seguro a piezas de menor confiabilidad, se ha trabajado en la esfera de la intercambiabilidad por agregados y conjuntos lo que ha permitido la disminución entre el 11 y el 18% del tiempo perdido en la búsqueda y solución de la falla.

9-El aseguramiento de condiciones favorables de trabajo de los elementos de máquinas y de la lubricación de las superficies de contacto exterior han facilitado la eliminación de bordes cortantes y agresivos para el ambiente laboral y su clima de trabajo.

10-La introducción de sistemas y principios de diseño más racionales con el objetivo de prevenir errores a la hora de elaborar la documentación de construcción, se sustenta en conocer la máquina en un todo y así poder aplicar con mayor incidencia las ventajas del diseño concurrente y su optimización.

El mejoramiento del diseño de las máquinas cosechadoras de caña, un reto ineludible para la economía azucarera.

El trabajo en la simplificación del esquema constructivo de las máquinas reduce al mínimo la

influencia de los errores en la producción y las condiciones de operación a la hora de medir la confiabilidad del producto terminado.

Es evidente que cuando existe una mayor sencillez en el diseño sin mermar la calidad y robustez las condiciones de seguridad y confiabilidad son mayores. Las fallas súbitas durante la utilización de los activos surgen principalmente como resultado de haber sobrepasado las cargas admisibles dadas por una incorrecta calibración del equipo, o por trabajar en condiciones extremas sin una preparación previa del régimen de trabajo del activo o por dificultades con la naturaleza física de los campos, etc.(Daquinta,2008).

La disponibilidad como se conoce determina la correlación de la carga máxima, más probable sobre la pieza y la carga límite admisible calculada, por eso el aumento de la reserva de la solidez o robustez del equipo es una de las vías de elevación del trabajo sin fallas también, esta puede ser elevada aumentando las dimensiones de las piezas o seleccionando materiales resistentes, en su primer caso es más difícil en el sentido del aumento del peso de la máquina elementos contraproducentes a la hora de analizar la compactación de los suelos por ejemplo, o el aumento del ruido en este caso es preferible la disminución de la carga que actúa sobre la pieza, para esto es recomendable elegir las mejores condiciones de operación.

Es importante la protección de los elementos de máquinas producto a la incidencia del medio ambiente instalando amortiguadores, protectores de polvo, y suciedades, la creación de condiciones especiales para la regulación de temperatura y humedad, la utilización de superficies anticorrosivas y otras cubiertas de protección aun cuando se conoce por ejemplo, que para la actividad agrícola estas condiciones y soluciones son difíciles de lograr por lo agresivo del ambiente de trabajo, lo cual constituye un reto para los diseñadores.

La instalación de los dispositivos de control y medición permiten prever en muchos casos la falla de uno u otro elemento y aplicar las medidas de correcciones y por tanto se logra aumentar el plazo interreparaciones hasta 1, 5 veces y reducir la probabilidad de fallas en cerca de 5 a 6 veces. Para la técnica agrícola, el 80% de todas las piezas alcanzan su estado límite a consecuencia del desgaste, la intensidad del desgaste de la mayoría de las uniones depende de la temperatura de las superficies en contacto y de las condiciones de lubricación por tanto resulta importante colocar medios de lubricación y sistemas de enfriamiento cuando sea posible para disminuir la temperatura de los mecanismos de fricción.

Las condiciones de lubricación mejoran con la utilización de materiales de lubricación de alta calidad, con aditivos especiales, mejorando la forma de las superficies de fricción y utilizando donde sea posible la lubricación a presión esta última variante en estudio en estos momentos por el Centro de Desarrollo de la Maquinaria Agrícola (CEDEMA) en Holguín. (informe de pruebas,2019).

Desde el punto de vista práctico, para que todas las operaciones de mantenimiento se realicen con seguridad se deben incorporar continuamente al programa de mantenimiento preventivo instrucciones de trabajo y normas de seguridad para las diferentes tareas con riesgo de accidente, pues se está en presencia de una máquina compleja y donde existen ocho sistemas de movimientos principales una vez que la máquina entra en funcionamiento, por tal motivo la pericia, experiencia y familiarización de los operarios y técnicos con la máquina en sí y con los equipos automotores y remolques que se alistan a la cosechadora hacen aún más compleja las operaciones de conducción.

CONCLUSIONES

Los objetivos y tareas propuestas fueron cumplidas, las opiniones vertidas por los expertos, y especialistas consultados respecto a concebir el proyecto de la Confiabilidad Operacional para la etapa de operación de las máquinas cosechadoras de caña y posible su generalización a otros procesos productivos son válidos, se calculan a partir de las informaciones recogidas de las pruebas realizadas los principales índices de mantenibilidad que ilustran aun cuanto se puede avanzar desde la etapa del diseño obtener mejores resultados productivos y de confiabilidad.

Tanto para el subproyecto de mantenibilidad como para el proyecto general se presentan los factores que cada uno deben tener en cuenta lo cual le permite a la dirección empresarial tomarlas en cuenta con vistas a mejorar la organización interna y el aseguramiento de la cosecha.

Se presentan las principales acciones que deben ser tenidas en cuenta para mejorar la competitividad y calidad de este tipo de máquinas desde el punto de vista del diseño.

Se corrobora que los procesos organizativos pueden lograr mayor creatividad y dinamismo en la toma de decisiones en la medida que se prioricen las acciones del mantenimiento y que con coherencia se establezca en la unidad productiva tomada como referencia los fundamentos de la confiabilidad operacional como vía de potenciar y jerarquizar la gestión integral del mantenimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Daquinta G, L A (2008). Mantenimiento y Reparación de la maquinaria agrícola. Editorial "Félix Valera", La Habana, 388p
- Beltrán Jaramillo, J (2009). Indicadores de Gestión. Herramientas para lograr la competitividad. 2 Edición. Temas gerenciales, 3R, Editores. España.
- Fernández, José A (2005). Confiabilidad. España, Revista Mantenimiento, vol.20-1, No 2, Barcelona, España.
- Informe de prueba de las cosechadoras de caña KTP-2 remodeladas (2019). Documento de trabajo. AzCuba Holguín.
- Martín Fernández, M (2009). ¿Cómo medir el progreso de una Economía basada en el conocimiento? pág. 52-72, en el libro Cuba crecer desde el conocimiento. Editorial Ciencias Sociales. La Habana.
- Ramírez González, N (2015). Elementos determinantes de la etapa explotativa de la Maquinaria como guía de dirigir el proceso de aseguramiento de la fiabilidad. Trabajo de diploma. UHOLM.
- Shkiliova, L (1997). Determinación y estudio de los factores influyentes en la calidad de la reparación

de la técnica agrícola. Resumen de la tesis presentada en opción al grado científico de Doctor en Ciencias Técnicas. ISCAH. La Habana.

Zaldívar S, M (2013). La Confiabilidad Operacional y sus perspectivas para mejorar la explotación de las máquinas agrícolas. Revista Ingeniería Agrícola. ISSN 2227-8761 Vol.3 No 1 Enero-Abril. Cuba.

Núñez J, J (2008). Estudios sociales de la ciencia y la tecnología. Editorial Pueblo y Educación. La Habana. Cuba.

EL CARTEL Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS Y
MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO
XX

THE POSTER AND ITS RELATIONSHIP WITH THE AVANT-GARDE
AND ARTISTIC MOVEMENTS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH
CENTURY

MSc. Diego Bermúdez Aguirre

dgbermudez@correo.ugr.es

ORCID: 0000-0002-3949-9123

Universidad de Granada

España

Autor para la correspondencia

RESUMEN

Este texto forma parte del proyecto de investigación doctoral "El cartel publicitario colombiano: la modernización de Cali a través de la estampa (1910-1944)", en el cual, se parte de la hipótesis de asumir el cartel publicitario como ventana y espejo para aproximarse y leer el proceso modernizador vivido por esta ciudad colombiana en la primera mitad del siglo XX. Así, se pretende indagar de manera crítica cómo y por qué los carteles se configuran como objetos culturales, frutos de un tiempo y referencia de una época, los cuales tuvieron una relación muy cercana con el escenario del arte de principios del siglo pasado. Las intenciones historiográficas de esta propuesta, se definen a partir de la aproximación al lugar de producción de los carteles, condiciones que determinan la construcción de un discurso y que sustentan a la acción interpretativa de los productos sociales a partir de las múltiples particularidades que las definen (De Certeau, 1994: 221). De esta manera, se realiza un ejercicio interpretativo (desde dónde se lee) que comprende la historia como relato, método y representación de un tiempo para aproximarnos al pasado por medio de una práctica, articulando la forma y el contenido del cartel publicitario como insumo y documento histórico, aportando datos del lugar, escenario y condiciones epocales de la fuente (Koselleck, 1993: 185). Por ello, esta propuesta se ocupa del surgimiento del cartel publicitario como objeto cultural propio de la burguesía, desarrollándose desde sus inicios en plena industrialización como arte comercial muy vinculado a los procesos artísticos de ese entonces, lo cual puso en evidencia una estrecha relación entre la cartelística con la vanguardia artística de principios del siglo XX.

ABSTRACT

This text is part of the doctoral research project "The Colombian advertising poster: the modernization of Cali through the stamp (1910-1944)", in which the hypothesis of assuming the advertising poster as a window and mirror for approach and read the modernizing process experienced by this Colombian city in the first half of the 20th century. Thus, it is intended to critically investigate how and why posters are configured as cultural objects, fruits of a time and reference of an era, which had a very close relationship with the art scene of the beginning of the last century. The historiographic intentions of this proposal are defined from the approach to the place of production of the posters, conditions that determine the construction of a discourse and that support the interpretive action of social products based on the multiple particularities that define them. (De Certeau, 1994: 221). In this way, an interpretive exercise is carried out (from where it is read) that understands history as a story, method and representation of a time to approach the past through a practice, articulating the form and content of the advertising poster as an input and historical document, providing data on the place, setting and epochal conditions of the source (Koselleck, 1993: 185). For this reason, this proposal deals with the emergence of the advertising poster as a cultural object of the bourgeoisie, developing from its beginnings in full industrialization as a commercial art closely linked to the artistic processes of that time, which highlighted a close relationship between the poster with the artistic avant garde of the early twentieth century.

Palabras claves:

Historia del
Diseño,
Diseño Gráfico,
Diseño
Publicitario,
Cartelería.

Keywords:

Design History,
Graphic
Design,
Advertising
Design,
Posters

Fecha Recibido:

09/10/2020

Fecha Aceptación:

11/11/2020

Fecha Publicación:

08/01/2021

INTRODUCCIÓN

El cartel, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se estableció en las grandes capitales europeas como uno de los medios ideales de expresión de la revolución industrial, siendo el resultado de la imperiosa necesidad de implementar un sistema de información con el objetivo de publicitar (hacer públicos) los bienes y servicios concebidos por la estructura de producción industrial. Según Checa y Garrido, la creciente burguesía, necesitó de una estrategia fundamentada en la eficiencia comunicativa de la cartelería, para consolidar su imponente crecimiento económico, cuyo principal propósito fuera entrar en contacto directo con los consumidores de sus productos sin necesidad de ningún tipo de intermediación (Checa y Garrido, 2017: 50).

Así, el cartel publicitario, vestido de colores gracias a los desarrollos tecnológicos propios de la cromolitografía, asumió el rol protagónico de escenificar una sociedad cada día más urbana, que se enfocaba hacia un progreso edificado a partir del establecimiento de un modelo industrial que constituyó una época cargada de transformaciones nunca antes vistas. La publicidad, gracias a la presencia del color en los carteles y a su reproducción en serie, adquirió con ello, un instrumento clave para lograr la captar la atención de los habitantes de la ciudad a través de la fascinación visual que produce la gráfica.

Miles de nuevos productos, inventos y patentes, inundaron las grandes ciudades europeas en las décadas finales del siglo XIX, lo que permitió la consolidación de imponentes industrias como una nueva forma de poder económico, que comenzaban a hacer importantes inversiones publicitarias ante la necesidad, cada vez más evidente, de presentar sus productos de manera diferente y sugestiva. En ese entorno, el cartel se presentaba en toda su dimensión, y las paredes ciudadanas, principalmente en París, se establecieron como el escenario donde el arte entró en comunión con el requerimiento comercial (Barnicoat, 2002: 24). Según un estudioso del cartel, Diego Coronado en su libro *La metáfora del espejo: teoría e historia del cartel publicitario*, a partir de ese entonces, el cartel publicitario sería el eje de dicho sistema de información para los productos industriales, sobre el cual, la burguesía iba a encontrar en la institución publicitaria, uno de los caminos para la consolidación de su crecimiento económico, que garantizaba niveles de ganancias constantes en su desenvolvimiento comercial (Coronado, 2002: 86).

El desarrollo de la infraestructura industrial, consecuencia del crecimiento económico de la burguesía, permitió que la productividad y beneficio comercial del cartel publicitario, redundara en una búsqueda de lenguajes apropiados con las características y bondades de los objetos que se ofrecían al mercado. En ello, la labor de construcción de los mensajes, ya no fue más una tarea propia de la dinámica estrictamente industrial, sino que el artista emergió allí como el integrador del requerimiento comercial con la estética del lenguaje presente en los carteles. Por esta razón, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el cartel comenzó a estar directamente vinculado a diferentes corrientes del arte, en un ambiente agitado propio de los impresionantes cambios tecnológicos y sociales impulsados por el crecimiento industrial. Así, se sentaron las condiciones propicias para el surgimiento de la nueva figura del cartelista,

estableciendo la era dorada del cartel, la cual, se ubica entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX.

EL APOORTE DEL ART NOUVEAU

Teniendo como sustento la idea de lo nuevo que pretendía integrar el arte con la sociedad, el *Art Nouveau*, movimiento de las artes decorativas que en España fue conocido como Modernismo, en Alemania como *Jugendstil*, y estilo *Liberty* en Italia, aportó un valor embellecedor y ornamental a las configuraciones que, en la mayoría de los casos, terminaban en formas de carácter orgánico, siendo ésta una de sus principales características. Este estilo se propagó, principalmente desde París, por toda Europa hasta los primeros años del siglo XX y tuvo diferentes interpretaciones, tanto en Alemania, Italia, Austria, Bélgica, Estados Unidos, Escocia, Inglaterra y España, convirtiéndose en una amalgama estilística de técnicas, que no solo estuvo vinculada con la gráfica, sino también con la pintura, la escultura, el dibujo, el diseño arquitectónico, de muebles, objetos, accesorios y vestuario. (Barnicoat, 2002: 29).

A partir de 1890, la influencia del *Art Nouveau*, fue muy marcada en la producción de carteles de Jules Chéret (1836-1932), considerado como el padre del cartel moderno, así mismo, esto se vería reflejado en el trabajo de grandes cartelistas como Henri de Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha, Théophile-Alexandre Steinien, Pierre Bonnard, Eugène Grasset, Ramón Casas Carbó, Adolfo Hohenstein, Giovanni Mataloni, Aubrey Beardsley, Jan Toorop, William Bradley, entre otros. En los carteles de estos artistas, se pudo reflejar una imagen propia de la burguesía a la medida de su ascenso social, donde el valor artístico de la gráfica expresaba un carácter sublime y grato, con el objetivo principal de atraer la mirada del espectador (Coronado, 2002: 91).

Algunas publicaciones, como la parisina *Les Maîtres de l’Affiche* (1895), editada por Chéret, y *The Poster*, revista mensual surgida en Londres a partir de 1898, se divulgaron en sus páginas algunos de los más destacados ejemplos de la gráfica propia del *Art Nouveau*, por medio de reproducciones de los mejores cartelistas europeos de su tiempo. En las páginas de estas publicaciones, se podían observar magníficos carteles, donde el uso recurrente de líneas curvas, el dibujo de formas estilizadas propias de la síntesis gráfica, el manejo asimétrico del espacio, la simplicidad en los colores y la utilización constante de la imagen femenina, se presentaban como algunas de sus principales características (Weil, 2015: 53). En estos trabajos, se fue consolidando el cartel publicitario como el objeto icónico que encarnaba la unidad entre el lenguaje artístico con el objetivo enteramente comercial de manera eficaz, atractiva e impactante (Checa, 2014: 31).

EL SIMBOLISMO EN EL CARTEL

Este movimiento artístico, nacido en Francia a finales del siglo XIX, se asocia en muchas oportunidades a la obra de artistas como Paul Gauguin y Maurice Denis, influyó en la cartelería publicitaria al retomar algunos de los elementos decorativos del *Art Nouveau*, pero ante todo, al introducir la iconografía como elemento pictórico. Así, los artistas simbolistas, generaron composiciones lineales propias del lenguaje *Nouveau*, para representar y describir lo sagrado y lo profano, ejes de su interés artístico por reivindicar la búsqueda de las verdades universales.

Según Barnicoat, los carteles simbolistas, buscaban expresar conceptualmente a partir de referencias clásicas, como la Esfinge, Medusa, Pan, la serpiente, entre otras, con el objetivo de representar valores alegóricos. Todo lo anterior, se edificó valiéndose de idealizaciones propias de la iconografía, por medio del uso de símbolos y del manejo colorido de la imaginaria (Barnicoat, 2002: 49). Lo realmente importante en este tipo de cartelera, ya no era representar de manera naturalista propio de una visión unilateral, sino encontrar elementos y símbolos que fueran expresivos para atrapar la mirada del espectador por medio de la forma, el color y los signos.

Lo anterior, se pudo concretar en obras con rostros agrandados, festones ornamentales constituidos por signos y símbolos con un evidente lenguaje alegórico. Ejemplo de ello, es el trabajo del dibujante colombiano José Posada Echeverri (1906-1952), pionero del diseño gráfico en este país suramericano, donde el simbolismo comercial encontró en esta obra a su más grande representante en Colombia. En sus carteles y avisos para la Compañía Colombiana de Tabaco (Coltabaco), Posada logró amalgamar con eficacia y carácter, los preceptos propios del arte simbolista con las necesidades publicitarias propias de una industria que estaba creciendo día a día (Bermúdez, 2016: 34).

El arte simbolista, enriqueció el lenguaje de la gráfica comercial, ya que produjo propuestas en las cuales se desarrollaban diversos aspectos de una sola idea dentro de una misma pieza. Así, de manera simultánea, el pasado y el presente, o lo sagrado o lo profano, se manifestaban en un mismo espacio, cimentando las bases para los discursos publicitarios con una fuerte carga de significado, características esenciales de la publicidad *hippie* y sicodélica que emergieron principalmente en los Estados Unidos de América a partir de la década de 1960.

LA INFLUENCIA DEL ART DÉCO Y EL CUBISMO

El *Art Déco*, fue el último estilo suntuoso y elocuente de la naturaleza propia de las artes decorativas a principios del siglo XX. Nació como reacción y complemento ante el manejo formal y estilístico del *Art Nouveau*, el *Art Déco* manifestó una tendencia al uso abundante de ornamentos, ya no centrado en patrones orgánicos, sino fundamentado en la depurada geometrización de las formas. Como expresa Duncan, al estilo *Déco* no se le puede aplicar una definición precisa puesto que recibió múltiples influencias, en muchos casos, contradictorias; elementos del cubismo, del constructivismo ruso y del futurismo italiano, estuvieron presentes en los productos desarrollados bajo los preceptos de este movimiento artístico (Duncan, 1994: 7).

En los carteles comerciales *Art Déco*, se hizo una utilización de diversos recursos gráficos como la abstracción, la distorsión y la simplificación, a través de líneas en zigzag, imágenes estilizadas, rostros y siluetas (principalmente femeninas) alargadas, formas carenadas y mecánicas. El trabajo de Paul Colin (1892-1986), Charles Loupot (1892-1962) y Francis Bernard (1900-1979), se erigieron como los principales exponentes del cartelismo *Art Déco* en Francia durante el periodo de entre guerras, cuyos trabajos se caracterizaron por el manejo habilidoso en la sugestión y la simplicidad elegante de sus composiciones y diseños, que elevaron al cartel como un fenómeno económico que planteaba problemas de carácter estético (Checa, 2014: 45).

En este escenario, en la década de 1920, surgió en París la figura Cassandre (1915-1968), seudónimo de Adolphe Jean Marie Mouron, grafista de origen ucraniano cuya obra se centró principalmente en el diseño de carteles. En estos, a los cuales Cassandre consideraba ya no como objetos de exposición sino máquinas para anunciar, aplicó muchos de los lineamientos de las vanguardias artísticas del siglo XX, en particular las del cubismo. En sus trabajos, el cartel se había convertido en una entidad social diversa que heredó un carácter arquitectónico dominado por la geometría, elemento básico en la obra de Cassandre, convirtiéndose en el cartelista más influyente de su generación y uno de los más destacados de la historia del diseño y la publicidad gráfica.

El arte cubista suponía un innovador estilo pictórico, cuya tendencia se dirigía hacia la abstracción, pero sin alejarse completamente de la realidad, debido a que su preocupación se centraba básicamente en lo real. Como lo manifiesta Barnicoat, los cubistas aplicaban una doble aproximación -intelectual y sensual- del artista a la realidad, donde ya no tenían por qué registrar la visión de un objeto desde un solo ángulo, sino que lo analizaban y registraban simultáneamente desde diferentes puntos de vista. De esta manera, el artista cubista descomponía la realidad en piezas para rehacer posteriormente estos fragmentos en una nueva forma estructural (Barnicoat, 2002: 76).

Muchas de estas consideraciones estilísticas, se pudieron concretar en la obra del artista colombiano Sergio Trujillo Magnenat (1911-1999), piedra angular del surgimiento del diseño gráfico en Colombia. En gran parte de su trabajo, pero principalmente en la serie de carteles que Trujillo Magnenat diseñó para los Juegos Deportivos Bolivarianos con motivo del IV Centenario de la fundación de Bogotá (1938), se puede observar los lineamientos de estos movimientos artísticos, por ello, se consideran, como el más evidente ejemplo de este estilo de gráfica en este país y unas de las obras más destacadas del diseño gráfico colombiano en el siglo XX.

EL FUTURISMO ITALIANO

El cartel publicitario se alimentó del espíritu revolucionario futurista a partir de la incorporación de elementos mecanizados, teniendo como fundamento la glorificación del poder de lo vital contra las tradicionales realidades de la sociedad de principios del siglo XX. Allí, la velocidad y el ruido, así como el culto a las grandes máquinas, fueron algunos de los elementos expresivos del arte futurista, en su objetivo por destruir el culto al pasado e invalidando toda clase de imitaciones al respecto. Como lo expresa Meggs, los futuristas se liberaron de la tradición formal por medio de composiciones dinámicas no lineales, sobre vigorosas estructuras que rompieron los fundamentos horizontales y verticales manejados hasta ese entonces, lineamientos heredados desde la invención de la imprenta de tipos móviles en siglos anteriores (Meggs, 2000: 235).

Los manifiestos futuristas de la arquitectura y pintura, se concentraron en expresar los anteriores intereses que pretendía transformar el mundo de manera continua de la mano de la ciencia y la tecnología, declarando absurdo el uso de la ornamentación. Así, la gráfica futurista abogaba por representar

el movimiento, la energía y la secuencia cinemática, donde la simultaneidad hizo presencia por primera vez en el contexto del arte visual. Grandes artistas como Leonetto Capiello (1875-1942), Marcello Dudovich (1878-1962) y Fortunato Depero (1892-1960), encarnaron los preceptos del arte futurista, a través de dinámicas propuestas de cartelería, en las cuales emplearon líneas diagonales y de carácter elíptico ya que las consideraban de mayor fuerza emocional que las horizontales y verticales.

Según el renombrado diseñador gráfico suizo Josef Müller-Brockmann, los carteles futuristas, introdujeron una marcada renovación en el manejo de la tipografía con un fuerte impacto, dinámica y ritmo con gran plasticidad. De esta manera, se comenzaron a emplear los caracteres tipográficos como formas vivas y autónomas, ubicadas en diferentes direcciones, lo cual, gracias al contraste de tamaños, generaron explosivas composiciones cargadas de expresividad, ironía, fuerza y emotividad (Müller-Brockmann, 1998: 93).

EL PLAKATSTIL Y LA RACIONALIDAD ALEMANA EN EL CARTEL

En gran medida, en los primeros años del siglo XX, el cartel europeo fue una continuación de los valores formales y estilísticos de la cartelería desarrollada, principalmente en París, a partir de 1890. Los cambios que introdujeron la emergencia de las vanguardias del arte moderno y la hecatombe acontecida en la Gran Guerra (1914-1918), modificaron muchos aspectos de la vida cotidiana de la sociedad occidental, entre ellas, alterando sus necesidades comunicativas y comerciales. En la Alemania de ese entonces, la cartelería encontró su propio lenguaje, el *Plakatstil* (estilo de cartel), el cual manifestaba una interpretación decorativa y sintética de la realidad, por medio de un dibujo liso y formas simplificadas.

Nombres como Peter Behrens (1868-1940), Ludwig Hohlwein (1874-1949), Julius Klinger (1876-1950), pero principalmente Lucien Bernhard (1883-1972), diseñaron carteles publicitarios para diversas compañías alemanas, y en ellos, sustituyeron la simplificación y reducción del naturalismo en la comunicación visual, por un lenguaje de contenidos realistas plasmados con gran economía de medios (BARNICOAT, 2002: 106). Esta generación de grafistas, tuvo en la revista *Das Plakat* (el cartel), editada entre 1910 y 1921, una tribuna para enfilas algunos de los principios de la renovación del cartel alemán, donde abogaron por el uso de colores opacos de fondo, el manejo de un dibujo fluido, la utilización de una imagen sencilla y grande, así como el uso de rótulos sencillo con el nombre del producto. La simplicidad en los carteles de este estilo, solo tienen como objetivo el anuncio, pasando de la estética artística a la eficiencia comunicativa y comercial del *Plakatstil*.

El empleo de los rótulos en esta cartelería, evidenció el uso de letras *sans serif* (sin serifa) realizadas, en el caso de Bernhard, con trazos de pincel grueso. Este manejo vino a influenciar no solo el diseño de tipografías, tal cual como lo hizo en 1910 la fundidora de tipos Berthold de Berlín, sino que este sentido de la simplicidad tipográfica también se aplicó posteriormente en el diseño de marcas y logotipos.

Según el historiador del diseño gráfico, Philip Meggs, los trabajos efectuados bajo los parámetros del *Plakatstil*, pueden considerarse como centrados en la esencia, donde el énfasis en la reducción, en la forma minimalista y la simplificación, se reflejaron posteriormente en proyectos editoriales, diseño de interiores, mobiliario, arquitectura y accesorios de iluminación, anticipándose a los postulados del movimiento constructivista ruso, puestos en marcha a partir de 1920 en la recién conformada Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (Meggs, 2000: 250).

EL CARTEL Y LA VANGUARDIA RUSA

El triunfo de la revolución bolchevique a partir de octubre de 1917, tuvo en los artistas progresistas rusos un aliado incondicional. Estos, encabezado por Vladimir Tatlin (1885-1953) y Alexander Rodchenko (1891-1956), pusieron al servicio de la revolución un aparato propagandístico a disposición del pueblo, que estableció un sistema de comunicación de masas donde el cartel ocupaba un papel protagónico. Según Coronado, la gráfica constructivista se caracterizó por dos novedades principales; la primera, consistía en la transformación de los tipos de letra, lo que El Lissitzky (1890-1941), uno de los padres de la tipografía moderna, denominaría la topografía de la tipografía; la segunda, se evidenciaría en el revolucionario uso dado a la imagen. Estos dos aspectos, vinieron posteriormente a fundamentar la reformulación y adaptación del concepto tradicional del cartel estatal al del cartel burgués y comercial en el siglo XX (Coronado, 2002: 103).

El más elocuente ejemplo del cartel constructivista, es aquel denominado "Golpead a los blancos con la cuña roja", diseñado en los talleres *Vitebsk* (talleres de arte del pueblo) por El Lissitzky en 1919, en el cual hizo una clara y sintética evocación al conflicto encarnado en la revolución rusa entre los blancos (zaristas) y los rojos (comunistas). De esta manera, se puso en evidencia la filosofía constructivista de renunciar al arte por el arte, para concentrarse en un nuevo lenguaje de la forma dedicado a la generación de artefactos, no solo de carácter visual, y poniendo el arte aplicado al servicio de la nueva sociedad, sentando con ello las bases para el surgimiento del diseño gráfico e industrial.

Los constructivistas demandaron que los artistas dejaran de producir cosas inútiles, ya que el artista constructivista debía convertirse en un ciudadano parte de una comunidad que estaba edificando una nueva vida, la vida comunista, donde la igualdad y el bien común, bajo la tutela del Estado, eran su principal objetivo. A partir de ello, el cartel constructivista representó la unificación de la ideología comunista con la forma visual, en la cual integró la naturaleza de los materiales y la manera como estos se utilizaban en la producción industrial, así, la construcción simbolizaba el proceso creativo y la búsqueda de leyes de organización visual.

Algunos de los más representativos ejemplos del cartel constructivista, introdujeron un manejo innovador de la imagen, utilizando la fotografía y de forma magistral el *collage* fotográfico como recurso elocuente para captar la atención del observador. Este aspecto, en especial en el trabajo de Rodchenko, fue un esfuerzo consciente por encontrar una técnica de ilustración apropiada para su tiempo. Lo anterior, junto a la fuerte construcción geométrica, el manejo de grandes áreas de color

puro (principalmente rojo y negro), así como el uso de pesados manejos tipográficos *sans serif*, se convirtieron en la impronta de la gráfica de este movimiento vanguardista. Los carteles teatrales y cinematográficos de los hermanos Georgy (1900-1933) y Vladimir (1899-1982) Stenberg, lograron plasmar una gráfica edificada en el dibujo meticulosamente realista en composiciones que poseían distintos métodos de proyección y manejo de cuadrículas diagramáticas. Con ello, lograron carteles que generaban sensaciones de tridimensionalidad, con una dinámica y fuerza acorde con los mensajes directos que transmitían.

DE STIJL Y SU INFLUENCIA EN EL CARTELISMO

En el otoño de 1917, se fundó en Holanda una revista a partir de la cual surgió un movimiento artístico que trabajó en un manejo geométrico y abstracto. Encabezado por Théo van Doesburg (1883-1931), Piet Mondrian (1872-1944), Bart van der Leek (1876-1958) y Vilmos Huszar (1884-1960), *De Stijl* (el estilo), se opuso al subjetivismo en la forma artística, ya que el uso de diagonales, curvas, colores de intensidad creciente o decreciente, de una manera u otra, todo delataba un sentimiento, admitiéndose únicamente el manejo de recursos que permitían representar la armonía del universo al margen de toda sugestión emocional (Müller-Brockmann, 1998: 101).

A partir de estas restricciones, este movimiento de vanguardia, buscó leyes universales del equilibrio y armonía para el arte, que posteriormente serían un prototipo para un nuevo orden social. Es por ello, que este tipo de arte redujo su vocabulario al manejo de colores primarios (rojo, amarillo y azul) con colores neutrales (blanco, gris y negro), al uso de líneas horizontales y verticales en superficies planas (rectángulos y cuadrados). Con estos elementos, se buscó una expresión de la estructura matemática del universo y la armonía universal de la naturaleza, deseando expresar la conciencia general de su época. Para el *De Stijl*, la belleza provenía de la pureza absoluta de la obra, por lo cual buscaron purificar el arte rechazando la representación, los valores externos y las expresiones subjetivas, abogando por la absorción del arte puro por medio del arte aplicado.

Los carteles de esta vanguardia, se caracterizaron por composiciones de carácter ortogonal, donde el cuadrado era usado como módulo en la distribución de las formas, lo que generaba composiciones asimétricamente balanceadas. Según Meggs, tales limitaciones, exigieron el manejo de formas muy diferenciadas, a través de composiciones sublimes capaces de patentar gráficamente la armonía, evidenciada en el orden y la pureza (Meggs, 2000: 272).

A manera de conclusión, podemos afirmar que los diferentes movimientos artísticos de la vanguardia europea en las primeras

décadas del siglo pasado, allanaron el camino para que el cartel se transformara, pasando de ser concebido como una obra pictórica a finales del siglo XIX, donde el interés comercial era secundario, para convertirse en un elemento que propendía por la utilidad publicitaria. Según Checa, el cartel se convirtió en un acontecimiento concreto y directo que no enmascara lo que publicitaba, donde la imagen, por esta razón, tendía a hacerse mucho más simple (Checa, 2014: 43). Así, la actividad del arte publicitario comenzaría a alcanzar un nivel de profesionalización, tarea en la cual el artista hizo del diseño de carteles su principal actividad, definiéndose a partir de ello como cartelista, piedra angular de lo que posteriormente sería la figura del diseñador gráfico y el publicista. El cartel cambió de prioridad, sin dejar a un lado la estética y la belleza, se concentró en la eficacia de los mensajes, tarea que los movimientos de vanguardia, de una u otra manera, hicieron aportes significativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnicoat, J. (2000). *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bermúdez, D. (2016). "Nuestros primeros diseñadores: pioneros del diseño gráfico en Colombia y el Valle del Cauca". En: *Designa 2016, International Conference on Design Research. Book of abstracts*. Covilha: Universidade da Beira Interior, pp. 70-71.
- Checa, A. (2014). *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*. Sevilla. Advook
- Editorial.
- Checa, A. y Garrido (2017). *Teoría e historia del cartel publicitario*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Coronado, D. (2012). *La metáfora del espejo. Teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- De Certeau, M. (1994). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Duncan, A. (1994). *El Art Déco*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Madrid: Paidós.
- Meggs, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. México: McGraw-Hill.
- Müller-Brockmann, J. (1998). *Historia de la comunicación visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Weil, A. (2015). *L’Affiche au temps de l’Art Nouveau*. París: Éditions Hazan.

LAS DIMENSIONES DE LA USABILIDAD EN LOS OBJETOS DE DISEÑO INDUSTRIAL.

THE DIMENSIONS OF USABILITY IN INDUSTRIAL DESIGN OBJECTS.

MSc. Lemay Alberto Cruz Pujol

lemayc@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-8840-9905

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
(ISDi)
Cuba

Autor para la correspondencia

DI. Anette Lourdes Rodríguez Campos

acampos@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-4320-368x

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
(ISDi)
Cuba

RESUMEN

Luego de analizar las diferentes propuestas de indicadores, cualidades y recomendaciones que definen a la Usabilidad y concluir estableciendo los nexos entre ellas, es necesario definir aquellas que se correspondan con el concepto de Usabilidad propuesto en esta investigación. Es necesario aclarar que, aunque fueron definidas para el campo del diseño de sistemas e interfaces digitales, la mayoría de cualidades analizadas pueden, en su esencia, ser aplicadas también al diseño de objetos, ya que las mismas son bastante generales a cualquier tipo de interacción, sin importar la carga de los componentes cognitivos de la misma.

ABSTRACT

After analyzing the different proposals for indicators, qualities and recommendations that define Usability and conclude by establishing the links between them, it is necessary to define those that correspond to the concept of Usability proposed in this research. It is necessary to clarify that, although they were defined for the field of digital systems and interfaces design, most of the qualities analyzed can, in their essence, also be applied to the Objects design, because they are quite general to any type of interaction, regardless of the load of the cognitive components of the system.

Palabras claves:

Usabilidad,
Indicador,
Dimensión,
Diseño
Industrial,
Objetos,
Cualidades de
Usabilidad,
Criterios de
Aprendizaje.

Keywords:

Usability,
Indicator,
Dimension,
Industrial
Design,
Objects,
Usability
Qualities,
Learning
Criteria

Fecha Recibido:

09 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

08 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

08 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

Como punto de partida, se decide seleccionar los autores principales que hacen relaciones de la Usabilidad en sus investigaciones, Jakob Nielsen (1993, 1994 y 2012), Donald Norman (1988), Whitney Quesenberry (2001), Brian Shackel (1991), Organización Internacional de Normalización [ISO] (2017, 2018) y Ben Shneiderman (2016), para así correlacionar los conceptos que ellos reflejan como posibles dimensiones de esta variable.

Tras analizar las diferentes propuestas para caracterizar la Usabilidad, se puede concluir que unos autores lo hacen a través de indicadores o cualidades específicas y otros mediante ideas heurísticas. Cualquiera sea el caso, existen muchos puntos en común entre ellos.

En la imagen (fig.1) se muestra la relación entre las cualidades de la Usabilidad.

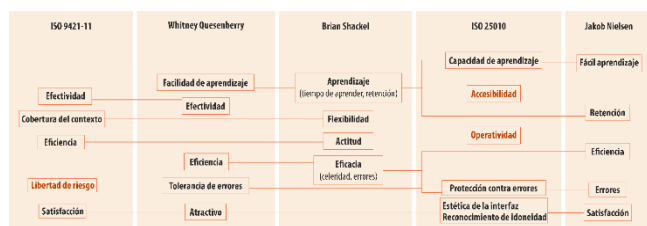


Figura 1. Relación entre las propuestas de los autores y documentos analizados. Los autores.

A continuación, se ofrece una explicación de estas relaciones:

Aprendizaje: En este caso, las cuatro fuentes que lo incluyen: (Quesenberry, 2001), (Shackel, 1991), (Nielsen J. , 1993) y la Norma ISO 25010 (2017); coinciden en que esta cualidad se establece por la capacidad del usuario principiante de alcanzar un nivel determinado de rendimiento en el uso en un período de tiempo especificado. Sin embargo, Shackel (1991) y Quesenberry (2001) incluyen dentro del Aprendizaje la Retención.

Retención: Aunque Nielsen (1993) la propone como una cualidad independiente y Shackel (1991) y Quesenberry (2001) la incluyen dentro del aprendizaje, en ambos casos, refiere a la capacidad del usuario de recordar un modo de uso luego de transcurrido un tiempo sin interactuar con un producto.

Eficiencia: A pesar de que Shackel (1991) le denomina eficacia, tanto él como Nielsen (1994) y Quesenberry (2001) coinciden en que esta cualidad determina la capacidad de un usuario experto a partir de su velocidad de desempeño. En este caso se decide descartar el término Eficacia y utilizar Eficiencia, pues el concepto propuesto se considera más acorde con el significado propio de esta palabra. Cabe destacar que la Norma ISO 9421-11 (2018) también propone una cualidad que denomina eficiencia, pero en su definición no coincide con las anteriormente explicadas.

Errores: Tanto Quesenberry (2001) como Nielsen (1993) y la Norma ISO 25010 (2018) coinciden en que determina la cantidad de errores que puede cometer un usuario y las posibilidades de recuperarse de los mismos, a partir de aquí, difieren en algunos

aspectos debido a los diferentes enfoques de cada teoría. En el caso de Shackel (1991) la incluye dentro de su Eficacia.

Satisfacción: Está determinada por la medida en que un producto satisface las necesidades y expectativas de los usuarios. Tanto Quesenberry (2001) como la Norma ISO 25010 (2017), Nielsen (1993) y la Norma ISO 9421-11 (2018) concuerdan en esto, con las particularidades que en la Norma ISO 25010 la Satisfacción se evidencia a través de la Estética de la interfaz y el Reconocimiento de idoneidad, y que Quesenberry (2001) emplea el término Atractivo para nombrarla.

Actitud: Esta cualidad propuesta por Shackel (1991) encuentra su homóloga en la Eficiencia que enuncia la Norma ISO 9241-11 (2018), y ambas se refieren a los costes humanos (tanto físicos como mentales) en relación a la tarea que se quiere lograr. Se decidió reconocerla como Actitud porque la Eficiencia quedó definida como una cualidad.

Adaptación al Contexto: Esta cualidad es propuesta por Shackel (1991) y la Norma ISO 9241-11 (2018), siendo esta última más específica al respecto, y determina la adaptación del producto a su contexto de uso en términos de idoneidad (los contextos especificados) y flexibilidad (otros contextos más allá de los inicialmente identificados).

Efectividad: Capacidad de los usuarios de alcanzar los objetivos propuestos de manera satisfactoria, ambas referencias, Quesenberry (2001) y la Norma ISO 25010 (2017), coinciden en esta definición.

	ISO 9241-11	Brian Shackel	ISO 25010	Jakob Nielsen	W. Quesenberry	Total
Aprendizaje		X	X	X	X	4
Retención		X*		X	X*	3
Eficiencia		X		X	X	3
Errores		X	X	X	X	4
Satisfacción	X		X	X	X	4
Actitud	X	X				2
Contexto	X	X				2
Accesibilidad			X			1
Operatividad			X			1
Efectividad	X				X	2
Libertad de riesgos	X					1

Nota: *está incluida dentro del Aprendizaje.

Tabla 1. Matriz de relación de conceptos. Los autores.

A partir de esta relación es posible determinar que las dimensiones más utilizados son: el aprendizaje, la tolerancia de errores y la satisfacción.

Existe relación también entre las diferentes propuestas de ideas heurísticas, que como se ha mencionado anteriormente, no constituyen en sí indicadores de Usabilidad, sino recomendaciones o indicaciones para el cumplimiento de esta propiedad. Dicha relación se muestra en la siguiente Tabla 2.

Jakob Nielsen (Nielsen J. , 2012)	Donald Norman (Norman, 1988)	Ben Shneiderman (Shneiderman, 2016)	Puntos en común
Visibilidad del estado del sistema.	Hacer que las cosas sean visibles.	Ofrece adecuada retroalimentación. Mantén a los usuarios en control de sus acciones.	El usuario debe estar en control producto, que debe proveer retroalimentación adecuada mantenga informado al usuario.
Concordancia entre el sistema y el mundo real.	Utilizar tanto el conocimiento en el mundo como en la cabeza.		Para facilitar su comprensión, el producto debe incorporar convenciones que usuario sea capaz de interpretar y aplicar.
Consistencia y estándares.	Cuando todo lo demás falla, normalizar.	Busca la consistencia.	Estandarizar los diferentes componentes del producto que signifiquen lo mismo manera que el usuario no tenga que aprender nuevas acciones para situaciones similares.
Flexibilidad y eficiencia de uso.		Permite a los usuarios frecuentes utilizar atajos.	Al aumentar la frecuencia de uso, permitir disminuir el número de interacciones manera que la velocidad del uso aumente.
Control y libertad del usuario.	Diseñar dejando margen para los errores.	Prevé errores.	Prever que el usuario cometa errores graves que puedan comprometer la integridad o la del producto. Permitir que usuario sea capaz de recuperarse de errores y revertirlos. Emplear limitaciones como forma de prevenir error.
Prevención de errores.	Explorar la capacidad de las limitaciones.		
Ayuda a los usuarios.			
Reconocimiento antes que memorización.	Simplificar la estructura de las tareas.	Reduce la carga de la memoria a corto plazo.	Reducir la carga de la memoria propicia en el producto la visibilidad de las opciones y simplificando las tareas.
Ayuda y documentación.	Que las topografías sean las correctas.	Diseña acciones en una secuencia lógica.	En estas afirmaciones no existen puntos comunes entre los autores.
Diseño estético y minimalista.			

Tabla 2. Relación entre las ideas heurísticas. Los autores

También es posible establecer una correspondencia, a partir de la teoría de Jakob Nielsen, entre las cualidades de la Usabilidad (Nielsen J. , 1993) y las ideas heurísticas (Nielsen J. , 2012). Cabe destacar que estas últimas están estrechamente relacionadas con la ergonomía cognitiva, pues surgen para el diseño de interfaces digitales. Esta relación queda representada en un Mapa Conceptual.

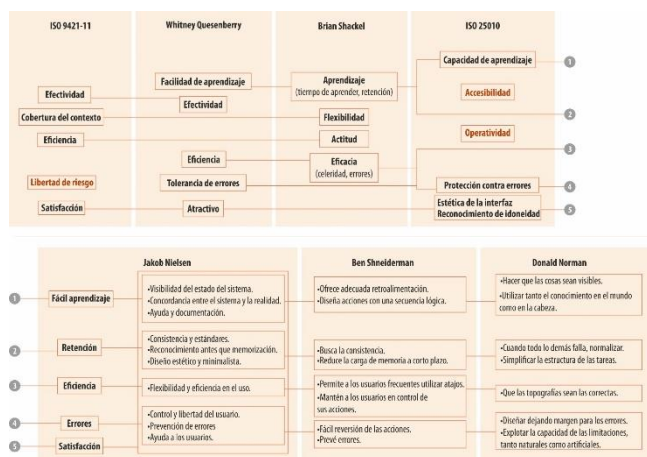


Figura 2. Mapa Conceptual de cualidades e ideas heurísticas de la Usabilidad. Los autores.

PROPUESTA DE CUALIDADES DE USABILIDAD PARA EL DISEÑO DE OBJETOS.

Luego de analizar las diferentes propuestas de indicadores, cualidades y recomendaciones que definen a la Usabilidad y concluir estableciendo los nexos entre ellas, es necesario definir aquellas que se correspondan con el concepto propuesto en esta investigación. Antes, es necesario aclarar que, aunque fueron definidas para el campo del diseño de sistemas e interfaces digitales, la mayoría de cualidades analizadas pueden, en su

esencia, ser aplicadas también al diseño de objetos, ya que las mismas son bastante generales a cualquier tipo de interacción, sin importar la carga de los componentes cognitivos de la misma.

Facilidad de aprendizaje.

Ningún producto puede usarse si antes no se aprende cómo hacerlo, por tanto, el aprendizaje es un criterio de suma importancia dentro del análisis de uso y, por consiguiente, dentro de la Usabilidad, considerándose la Facilidad de aprendizaje como una de sus cualidades. Dos de los autores analizados, Shackel (1991) y Quesenberry (2001), concuerdan en que la facilidad de aprendizaje está determinada por dos momentos importantes: la primera interacción con el objeto, donde el usuario adquiere el conocimiento sobre cómo usarlo, y las interacciones posteriores, donde él debe ser capaz de recordar ese modo de uso sin grandes dificultades.

En correspondencia con el primero de estos momentos, dentro de las propiedades ergonómicas propuestas por Gordillo, C. (2011), se define la Facilidad de asimilación, sin embargo, esta es sólo una parte del aprendizaje, como se mencionó anteriormente, por lo que se decide asumirla como un criterio que contribuye a la Facilidad de aprendizaje.

El otro criterio a tener en cuenta es la Retención, abordada por Shackel (1991) y Quesenberry (2001), que la incluyen dentro del aprendizaje. Este tratamiento es el que será asumido como referente pues, la capacidad de recordar un modo de uso dependerá, en una primera instancia, de cuán efectiva fue la asimilación, por lo que no pueden verse como dos fenómenos completamente independientes.

De esta forma, la Facilidad de aprendizaje queda definida como *las características de los objetos que permiten una fácil asimilación y adecuada retención de su modo de uso.*

Facilidad de asimilación: Cualidad que permite aprehender rápidamente el uso, función y significado que el objeto incorpora. (Gordillo, 2011)

Retención: Cualidad que permite recordar, con el menor esfuerzo posible, el modo de uso de un objeto luego de un período de tiempo sin interactuar con él.

EFFECTIVIDAD

Si bien es importante que un objeto responda a las necesidades de los usuarios, es igual de importante cómo lo hace, pues de nada sirve intentar solucionar un problema creando otros en el camino. La Efectividad es, precisamente, la cualidad relacionada con la manera en que los usuarios logran cumplir los objetivos que se proponen al usar un objeto de diseño. Es de vital importancia considerarla, pues es tarea del Diseño asegurar un uso seguro, con el mínimo de exigencias a los usuarios y donde se cometan la menor cantidad posible de errores. Sobre esta base, se puede definir que la Efectividad es *la cualidad de los objetos que determina su capacidad de permitir al usuario alcanzar los objetivos definidos con un alto grado de precisión, integridad y seguridad.*

Cabe destacar que, dentro de esta definición, la Seguridad, propuesta como una propiedad ergonómica por Gordillo, C. (2011) se asume como parte de la Efectividad. Es coherente entenderla

así ya que no puede considerarse efectivo el uso si durante el mismo el usuario resulta dañado o afectado de alguna manera.

También es necesario mencionar que, dentro de la precisión y la integridad, está contenido el manejo de los errores, por lo que se propone emplear el término Gestión de errores para definir, como parte de la Efectividad, *el conjunto de características de los objetos que limitan las posibilidades de los usuarios de cometer errores y/o, en caso de cometerlos, les permitan recuperarse de ellos.*

EFICIENCIA.

Si la Efectividad caracteriza cómo debe ser el uso para cumplir con el objetivo deseado, la Eficiencia se refiere a los recursos necesarios para alcanzar este objetivo. Al analizar las referencias consultadas de los autores ya mencionados antes se concluyó que, al referirse a esta cualidad, se define como la velocidad en que un usuario es capaz de completar una tarea propuesta. Esto responde a que, en el campo del diseño de sistemas e interfaces digitales, la velocidad de interacción es un factor determinante en el uso, convirtiendo al tiempo en el recurso a priorizar.

En el uso de objetos de diseño, por otra parte, los recursos humanos son más importantes, considerándolos como el trabajo físico y mental necesarios para realizar una actividad. Lo anterior no significa que otros recursos, como el tiempo, no se deban tener en consideración. Otro de los parámetros dentro de la Eficiencia para los objetos de diseño, debería ser la cantidad de acciones necesarias para alcanzar el objetivo, pues tanto muchas acciones de uso como menos de las necesarias podrían entorpecer la interacción del usuario con el objeto.

En consecuencia, se propone que la Eficiencia debería incluirse dentro de las cualidades de la Usabilidad vista como *la cualidad de los objetos que determina su capacidad de permitir al usuario alcanzar los objetivos definidos empleando el mínimo requerimiento de energía humana y recursos con la cantidad mínima indispensable de acciones de uso.*

SATISFACCIÓN.

La satisfacción está incluida dentro de los objetivos de la ergonomía (Gordillo, 2011) y dentro de los modelos de todas las referencias analizadas, pues Shackel (1991) no la menciona como atributo de la Usabilidad; pero sí como una cualidad a la par de esta. Esto da a entender la relevancia de la satisfacción, pues lo más importante de un objeto de diseño es que cumpla las expectativas y necesidades de los usuarios. Esta cualidad está estrechamente relacionada con la percepción que tienen los usuarios de los objetos, antes y durante la interacción, por lo que pudiera parecer que sólo está vinculada a la adecuación emocional, sin embargo, si todas las adecuaciones no se cumplen correctamente, un objeto no podrá resultar satisfactorio para el usuario. Debido a esto, se decide incluirla como una de las cualidades de la Usabilidad en los objetos de diseño, quedando definida la Satisfacción como una *cualidad determinada por las características de los objetos de diseño que tributan a satisfacer las necesidades y expectativas de los usuarios.*

CONCLUSIONES

Quedaron definidas como cualidades de la Usabilidad las siguientes:

- Facilidad de uso, que incluye la Facilidad de asimilación y la Retención.
- Efectividad, que contiene la Seguridad y la Gestión de errores.
- Eficiencia.
- Satisfacción.

En los autores, estas cualidades son suficientes para determinar la Usabilidad en objetos de diseño.

Dentro de las cualidades definidas se encuentran incluidas las propiedades ergonómicas, pudiendo decirse que la Usabilidad es la propiedad ergonómica integradora que permite constatar el cumplimiento de los objetivos de la ergonomía y la aplicación de las adecuaciones ergonómicas. De esta forma, la Usabilidad definida para el Diseño de objetos queda incluida dentro del Factor uso, como se refleja en el siguiente esquema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Gordillo, C. (2011). "Herramientas para el tratamiento del factor uso con intervención de la Ergonomía durante el Proceso de Diseño". *Tesis de Maestría*. La Habana.
- Nielsen Norman Group. (2003). Obtenido de <https://www.nngroup.com>
- Nielsen, J. (1993). *Usability Engineering*. San Francisco, USA: Morgan Kaufmann.
- Nielsen, J. (2000). *Usabilidad. Diseño de sitios Web*. Madrid: Pearson Education.
- Nielsen, J. (4 de enero de 2012). *Nielsen Norman Group*. Obtenido de Usability 101: Introduction to Usability: <https://www.nngroup.com>
- Nielsen, J. (4 de enero de 2012). *Usability 101: Introduction to Usability*. Obtenido de Nielsen Norman Group: <https://www.nngroup.com>
- Norman, D. (1988). *La psicología de los objetos cotidianos*. New York: Basic Books.
- Organización Internacional de Normalización. (2011). *ISO/IEC 25010 Ingeniería de sistemas y software - Sistemas y software Requisitos y evaluación de calidad (SQuaRE) - Modelos de calidad de sistemas y software*. <https://www.iso.org/standard/35733.html>: Ratificada en 2017.
- Organización Internacional de Normalización. (03 de 2018). *ISO 9241-11: 2018 Ergonomía para la interacción hombre-sistema. Part 11: Usabilidad: Definiciones y conceptos*. Obtenido de <https://www.iso.org/obp/ui/es/#iso:std:iso:9241-11:ed-2:v1:en>
- Quesenberry, W. (2001). What does Usability mean? Looking Beyond "Ease of Use". *Annual conference-society for technical communication*, 48, págs. 432-436.
- Shackel, B. (1991). Usability-context, framework, definition, design and evaluation. En B. Shackel, *Human factors for informatics usability*. Cambridge: University Press.
- Shneiderman, B. P. (2016). *Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-Computer Interaction* (sexta edición ed.). Pearson. Obtenido de <http://www.cs.umd.edu/hcil/DTU16>

IMPORTANCIA DEL DIAGNÓSTICO DE LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.

IMPORTANCE OF THE DIAGNOSIS OF VISUAL IDENTITY MANAGEMENT.

DI. Eviel Ramos Pérez

eviel@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-8459-5579

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDI)

Cuba

Autor para la correspondencia

Dr.C. Sergio Luis Peña Martínez.

sergio@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-5546-1520

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDI)

Cuba

RESUMEN

El presente artículo es resultado del análisis realizado dentro de una investigación para desarrollar un sistema de diagnóstico de la Gestión de la Identidad Visual en empresas estatales cubanas. En él, se presenta un acercamiento a la Identidad Visual, su importancia y gestión. Además, queda evidenciada la importancia y contribución, en cuanto al aporte de información oportuna, al desarrollar un diagnóstico que permita determinar el estado de esta Gestión antes de realizar cualquier toma de decisiones.

ABSTRACT

This article is the result of the analysis carried out within an investigation to develop a diagnostic system for Visual Identity Management in Cuban state companies. In it, an approach to Visual Identity, its importance and management is presented. In addition, the importance and contribution, in terms of providing timely information, is evidenced by developing a diagnosis that allows determining the status of this Management before making any decision making.

Palabras claves:

Diagnóstico,
Gestión,
Identidad
Visual

Keywords:

Diagnosis,
Management,
Visual Identity

Fecha Recibido:

02 / 11 / 2020

Fecha Aceptación:

15 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

14 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

Las empresas, productos y personas tienen una imagen propia, en correspondencia con su personalidad, esta las identifica y las hacen diferentes. La imagen de cualquier empresa tiene un carácter específico y está determinada por sus características, estructura y modelo organizativo, cultura empresarial, conductas e historia.

El conjunto de percepciones recibidas de esa realidad comunicada, genera asociaciones de ideas y determinismos psicológicos que operan y se establecen como imágenes mentales en los comportamientos de los consumidores y el público en general, sobre los servicios que brindan las empresas.

"... De modo que la imagen "de" la empresa es la imagen que está "en" la cabeza de la gente. Y por ser una imagen psicosociológica, y no una cosa o un objeto, la empresa solo puede gestionarla indirectamente por medio del significado de sus acciones y comunicaciones." (Costa, 2004)

Esta imagen, que se construye día a día, se presenta a los públicos a través de la Identidad Visual, la que de una manera coherente debe transmitir los valores que tiene y los que quiere la institución resaltar.

La Identidad Visual de la empresa nunca es un concepto abstracto, un hecho inevitable o secundario, ni una moda. Es un instrumento estratégico de primer orden y un valor diferenciador y duradero que se acumula en la memoria social. (Costa, 2004)

En el mundo, cada día más, las instituciones atienden cuidadosamente todo lo referente al diseño de su "Identidad Visual", que se manifiesta como las propiedades que intentan transmitir a sus públicos y que, por tanto, alcanza todos los puntos de contactos entre ellos, comunicando en todo momento su filosofía, esencia y personalidad.

La Identidad Visual es un recurso estratégico capaz de alcanzar que la imagen que se percibe por los públicos se ajuste fielmente a la que la institución desea proyectar. En la misma intervienen diversos elementos de diseño que se manifiestan como un todo, expresándose y vinculando cotidianamente la labor identificativa de la actividad empresarial a través de los "signos de identidad" en todas las comunicaciones, soportes y elementos publicitarios portadores de la imagen.

Los Programas de Identidad Visual permiten construir, organizar y normar todo lo relacionado a la visualidad de la marca. Por su visibilidad y repercusiones, si es bien gestionada su implementación, proporciona importantes beneficios a la comunicación, relaciones públicas, institucionales y comerciales de las empresas.

En la actualidad persiste la confusión, dada su coexistencia, del término que define, nombra y se asocia a los aspectos visuales que representan y diferencian a una organización. Los términos "identidad institucional", "identidad corporativa", "identidad visual", "imagen de marca", imagen corporativa", "imagen visual" y "arquitectura de marca" son empleados indistintamente por el gran público y por los empresarios para nombrar la misma actividad. Importantes estudiosos: Joan Costa (Costa, 2019), Norberto Chaves (Chaves, 2019), Justo Villafañe (Villafañe, 2002),

Raúl Belluccia (Belluccia & Chaves, 2006) y Luis Ángel Sanz de la Tajada (Sanz de la Tajada, 1994), han conceptualizado y realizado aportes teóricos, para establecer las diferencias y significados de cada término, pero el conocimiento y uso de los mismos aún es insipiente y desconocido. Estos autores, en sentido general conciben a la Identidad Visual como la expresión gráfica de la identidad institucional de la empresa y abogan por que nunca se le simplifique a un sistema de signos visuales.

A través de la "gestión" es que las organizaciones posicionan su "Identidad Visual" en la mente de los consumidores mediante un proceso integrador donde se entrelazan las acciones estratégicas y tácticas. Dentro de estas acciones se identifican dos líneas fundamentales, una regida por lo "explícito" que representa física y visiblemente la imagen de las empresas y, otra por lo "implícito" que es la representación mental e ideológica caracterizada por las percepciones que los consumidores se hacen de estas.

Es por tanto que mediante una correcta "Gestión de la Identidad Visual" las empresas pueden lograr establecer una comunicación coherente e inequívoca con sus públicos en todos los escenarios donde esta se presenta y conseguir de esta manera representatividad y diferenciación.

Actualmente, muchas empresas y organizaciones en Cuba muestran un desarrollo e interés por el tema. Los graduados del Instituto Superior de Diseño (ISDi), con su labor profesional, han logrado mejorar la proyección, el reconocimiento y aporte que le ofrece a las instituciones contar con una adecuada "Identidad Visual". Sin embargo, la realidad ofrece un trabajo incompleto, ya que la mayoría de los proyectos de diseño de Identidad Visual desarrollados en Cuba llegan cuanto más, a la etapa de implementación, dejando huérfana y a la espontaneidad de las empresas la imprescindible tarea de la "gestión de la Identidad Visual". Esta afirmación fue corroborada en un estudio realizado a los informes sobre los resultados de los controles y evaluaciones realizados por la Oficina Nacional de Diseño (ONDi) y a las Tesis desarrolladas en el ISDi en los últimos 7 años sobre el tema, donde se aprecia que prácticamente es inexistente el abordaje de aspectos relativos a la gestión y sí muchas deficiencias en las implementaciones por falta de ella.

Dentro de las deficiencias que se encuentran plasmadas en las actas de controles de la ONDi se encuentran como los problemas fundamentales:

Relacionadas con la Identidad Visual:

- Ausencia de Manual de Identidad Visual Institucional.
- Ausencia del Manual de marcas.
- Deficiencias Técnicas del Manual de Identidad Visual Institucional.
- Limitada implementación del Manual de Identidad Visual Institucional.
- Baja calidad gráfica de las identidades visuales o marcas.
- Problemas en el nombre de la Identidad/marca.

Relacionadas con la Comunicación Visual (aplicaciones)

- Deficiencia en la implementación de las pautas de diseño.
- Ausencia de sitio web.
- El sitio web desactualizado y con deficiencias técnicas.

Finalmente, el contexto de Cuba se caracteriza por la necesidad de mejorar su cultura empresarial en todos los sentidos, en los controles estatales se ha podido constatar que los representantes de estas empresas muchas veces carecen de preparación en estos temas y necesitan elementos motivacionales que los estimulen a realizar una gestión eficiente de su identidad, los especialistas requieren una formación que les asegure la correcta aplicación de instrumentos de diagnósticos que les permitan trabajar con los resultados y elaborar las pautas adecuadas para gestionar este componente en las organizaciones, por lo que se evidencia la necesidad de desarrollar un diagnóstico inicial.

Es conocido que existen empresas de servicio que desarrollan su actividad profesional a nivel nacional, para estas instituciones la comunicación es un complemento importante a su labor y en consecuencia les resulta esencial la “gestión de la Identidad Visual”. Desafortunadamente, en el país es limitado el desarrollo de esta actividad en estas organizaciones lo que hace que se pierda, debilite o distorsione en muchas ocasiones la coherencia de su imagen. Contar con los instrumentos y herramientas necesarias para desarrollar el proceso de gestión les sería de gran utilidad.

Por tanto, a partir de análisis realizados planteamos que la mayor dificultad que tienen hoy las empresas estatales cubanas para poder desarrollar una adecuada gestión de sus identidades visuales, es que carecen de instrumentos organizados que les permita hacer un diagnóstico inicial de la misma, para con los resultados implementar las acciones de la gestión: planificar, organizar, dirigir y evaluar.

Es fundamental conocer cómo ven, valoran y abordan esta problemática directivos y trabajadores. Observar si realmente aceptan que el diseño de la Identidad Visual es un elemento primordial que fortalezca a la empresa y ayude a que sus públicos los identifique y diferencie, y apreciar cómo se reconoce, desarrolla e implementa el proceso de gestión de la misma. En ocasiones estos elementos se desconocen en la realidad de cada institución y están ausente de la dinámica de trabajo.

Los aspectos antes mencionados están relacionados y son parte de la “gestión de la Identidad Visual” de cualquier empresa, y constituyen situaciones problemáticas que conducen a ser investigadas para darle solución y que, como resultado de la misma, ocurra la transformación de la situación real hacia la esperada.

DESARROLLO

LA IDENTIDAD INSTITUCIONAL.

La Imagen de una empresa es todo lo referente a lo que establece y determina su Identidad (creativa / visual / estructural / sensorial). Esta abarca todas las esferas, campos y modos de actuación del diseño y, por tanto, posee un gran valor para el mundo de los negocios siendo muchas veces responsable del éxito o el fracaso de una organización.

La Imagen Institucional es la que tienen los públicos de una entidad. En éste sentido, es la imagen de la mentalidad de la empresa, que busca presentarse no como un sujeto puramente económico, sino más bien, como un sujeto activo integrante de la sociedad. Es por esto que, la Imagen Institucional es un concepto basado claramente en la idea de recepción y debe ser

diferenciado de otros tres conceptos básicos: Identidad Institucional, Comunicación Institucional y Realidad Institucional.

Confundir la Identidad Institucional (“la realidad”) de una empresa con su Imagen Institucional (“la percepción”) es uno de los errores más comunes con que encontramos dentro del entorno empresarial. Incluso los profesionales del tema utilizan a veces un término queriendo aludir al otro de tan cercanos que son sus definiciones. Esclarecerlos, permitirá gestionarlos correctamente ya que ambos tienen una incidencia directa en el éxito de una empresa.

La Identidad Institucional permite identificar y diferenciar a las organizaciones frente a sus públicos a través de los atributos propios, distintivos y perdurables que definen a la entidad a lo largo del tiempo. La misma simboliza la esencia de la institución, lo que es, lo que hace y lo que espera ser.

La Identidad Visual es la parte más reconocida de la Identidad Institucional, pero ésta solo representa una porción de todo el esfuerzo que se realiza en su gestión donde deben alinearse los procesos de la empresa para cumplir con las promesas a los consumidores.

Las dimensiones de cualquier variable cualitativa compleja, constituyen la primera abstracción que debe hacerse para determinar las formas en que debe medirse, en términos de indicadores y magnitudes, la variable objeto de estudio.

En este caso, las dimensiones son relacionadas para dejar claro que la **Identidad Visual de una empresa** es una parte o dimensión de la Identidad Institucional.

Cultura Organizacional	Conjunto de creencias, hábitos, valores, normas, actitudes y tradiciones compartidos por los miembros de la organización, siendo consecuencia de su propia historia.
Estrategia	Alcance y dirección de la empresa que busca conseguir un objetivo por medio de un plan de acción en el largo plazo mediante la adaptación de los recursos del entorno.
Comportamiento	Conjunto de acciones controladas o incontroladas, realizada por la organización y sus miembros.
Comunicación	Forma en que la empresa transmite a la sociedad de manera organizada su personalidad, los valores y filosofía que la fundamentan, e información sobre sí misma y sus actividades a través de diferentes canales.
Identidad Visual	Es el conjunto coordinado de signos visuales asociados a la empresa a través de los cuales se le reconoce, diferencia y recuerda.

Tabla-1 Dimensiones de Identidad Institucional. Fuente: Elaboración propia a partir de (Melewar & Karaosmanoglu, 2006), (Suvatjis & de Chernatony, 2005) y (Costa 2013).

La gestión de estos elementos ofrece siempre beneficios a las empresas. Le permite construir una promesa y experiencia sobre los aspectos diferenciadores y los activos distintivos de su Identidad Institucional (tangibles e intangibles).

Bajo estos preceptos, la creación de una Identidad Visual, así como su adecuada implementación y uso en la comunicación, pueden influir en las asociaciones positivas y en la reputación que sobre la empresa y su identidad quedarán almacenadas en la mente de los públicos. Los clientes desearán adquirir los productos y servicios como consecuencia de la diferenciación; los demandantes de empleo desearán trabajar en la empresa; las administraciones públicas sentirán más empatía y promoverán marcos legales favorables; y los medios hablarán bien de la empresa. (Bravo Gil, Matute Vallejo, & Pina Pérez, 2016). Respecto a los empleados, una Identidad Visual fuerte supone una fuente de motivación, permitiendo la creación de vínculos afectivos y sentimientos de identificación con la organización (Arendt & Brettel, 2010) que, con un feedback positivo, potenciarán la solidez y consistencia de la propia identidad (Harris & de Chernatony, 2001).



Gráfico-1. Modelo de estructura de la Identidad Institucional. Fuente: Elaboración propia (2020).

Estos aspectos resultan en el planteamiento del modelo mostrado en el Gráfico-1, donde se observa cómo los valores centrales de la empresa van dando forma a la estructura y la estrategia, y se plasman en los comportamientos, la comunicación y los elementos visuales.

Este modelo de estructura de la Identidad Institucional plantea un primer nivel de interacción que emana directamente desde esta hacia cada una de sus cinco dimensiones. En el segundo nivel las dimensiones se entrelazan e interactúan entre ellas y se proyectan hacia exterior, aspecto fundamental a la hora de moldear la esencia de lo que es la Identidad Institucional. Así, la empresa, mediante su cultura organizacional (cómo es), el comportamiento (qué hace) y la estrategia (a dónde va) se

proyectará a través de la comunicación (qué dice) entre los diferentes públicos y la Identidad Visual (quién es). Estas dos últimas dimensiones incorporan un nivel gestión más visibles de cara al exterior y que serán imprescindibles a la hora de determinar la experiencia de los clientes y la reputación frente a la sociedad.



Gráfico-2. Representación de la estructura de percepción de la Identidad Institucional. Fuente: Elaboración propia (2020).

Es, por tanto, que para la empresa resulta fundamental atender y gestionar especialmente su Identidad Visual. Como ya hemos planteado, esta es el área más notable y visible para los clientes, es lo que más perciben y reconocen, la parte perceptible del iceberg, lo cognitivo, lo explícito (Gráfico-2).

De esta manera, la Identidad Visual es para los clientes uno de los aspectos más cercanos a la empresa, aunque en realidad representa la integración de todos los procesos del negocio que tributan, desde su particularidad, a la conformación de una marca que refleje los valores de los productos y/o servicios que representa.

IDENTIDAD VISUAL, DEFINICIÓN E IMPORTANCIA.

La identidad visual es la traducción simbólica de la imagen de una organización planada en un sistema conformado por una serie de elementos para su correcta aplicación en diferentes situaciones (Pintado Barco & Sánchez Herrera, 2013). La Identidad Visual nunca es un elemento visual aislado que representa a la organización sino un sistema o conjunto de características físicas reconocibles perceptiblemente por el individuo con un fin de identificación de la misma (Capidati Rei, 2007). Es también vista como la definición y creación de los elementos formales y tangibles de la marca. Está compuesta por todos los recursos mediante los cuales se define la marca tratándose que cada elemento contribuya a proporcionar un estilo visual distinto de la competencia (Llopis, 2011).

Coincidiendo con las definiciones dadas por otros autores y perfilando la identidad visual como el conjunto de signos y elementos visuales que confluyen para conseguir y comunicar una identidad e imagen única para una organización diferenciándola dentro del mercado. Esto implica tener presente todos los recursos visuales gráficos que apoyan a la

propia identidad. Identificador, colores, tipografías, así como las aplicaciones en la presentación material publicitario, artículos promocionales, diseño de puntos de venta y vestuario de los trabajadores. Todos los spots físicos permiten comunicar la Identidad Visual de la empresa de manera congruente haciendo coherentes las tres disciplinas interrelacionadas: dirección del éxito, diseño de comunicación visual, marketing y comunicación.

Aunque todas estas definiciones apuntan a un mismo criterio, el Sistema de Identidad Visual de una empresa debe entenderse como la relación sinérgica y en desarrollo permanente que existe entre los Signos de Identidad (identificador, tipografía, colores, y otros) y el sistema de aplicaciones (fin papelería, publicidad señalética), que es donde estos signos se presentan y ponen en evidencia. Esta relación queda definida y nombrada para todos en el Manual de Identidad Visual de la entidad.

Pero las empresas también poseen marcas, estas son un signo distintivo, una experiencia, un conjunto de percepciones, ideas y sentimientos distintivos que las personas tienen sobre la entidad, y cuya principal función es la de diferenciar y hacer únicos a los productos y/o servicios de la institución respecto a sus competidores. La Marca son el medio a través del cual se genera el vínculo con los clientes, al dar un valor agregado a las características propias de los productos que compran. Es decir, mediante la Marca, la empresa se posicionará en la mente de los consumidores en la manera en que la imagen transmita las sensaciones y características del producto (Beitia Gallardo, 2017). En resumen, la Marca de una empresa es lo que sus consumidores piensan de ella.

Es evidente entonces que entre Identidad Visual y Marca existen diferencias. Esta última es intangible, es lo que se desea que los clientes sientan cuando piensan en la empresa, es una relación psicológica que se crea entre la empresa y el cliente, mientras que la Identidad Visual es tangible, está al alcance de todos a través de sus aplicaciones y permite que los públicos identifiquen y reconozcan a la Marca.

En la actualidad existen diversas miradas respecto al lugar donde se ubica la Identidad Visual entre ámbitos tan relacionados, pero a su vez distintos como la comunicación y el marketing. Las empresas, por tanto, deberán primero definir su estrategia de comunicación y después su estrategia de marketing, y en ambas, como ya hemos explicado, estará presente con mucha fuerza la Identidad Visual. Su gestión y actividad es transversal a todas las áreas ya que vive en el día a día de las instituciones.

La Identidad Visual dentro de las estrategias de comunicación y marketing de la empresa permite que estas se comuniquen con sus públicos y clientes a través del uso de diversos elementos visuales. De hecho, la Identidad Visual, abarca aspectos relacionados con el diseño de comunicación visual y con el diseño industrial.

Está demostrado que las Marcas que reciben un mayor reconocimiento, alcance y consumo, son las que plantean un sistema de Identidad Visual efectivo y bien gestionado.

La Identidad Visual es considerada una de las variables más

importantes para el desarrollo de una empresa, por ello se conoce como una estrategia competitiva y diferenciadora. Esta es la expresión de la imagen de la organización. La Identidad presentada a través de elementos identificativos perceptibles sensorialmente.

Importancia del diseño de una Identidad Visual.

Diseñar una Identidad Visual es más que tomar una imagen, darle forma y color, sino que intervienen una serie de procesos e investigaciones para que funcione exitosamente. Esto se demuestra a través de empresas exitosas por su posicionamiento mediante una identidad formada con fundamento como por ejemplo Apple o Nike que transmiten un mensaje marcado y sencillo de entender. Por lo tanto, esto evidencia que la empresa que adolezca de un nombre, imagotipo, logotipo, color y tipografía que la identifique, sencillamente ni crece ni vende, sería desconocida por sus clientes y prácticamente no lograría generar ningún tipo de publicidad para conseguir un porcentaje del mercado.

De este modo (Mit & Bae, 2004), plantean que

Crear una Identidad Visual para una organización con propósito de influir en el mercado implica introducir rasgos y características que definen su naturaleza, por ello guarda relación con tener en cuenta su propio ser, la forma de comportarse y su esencia. Ya que la identidad va a representar al 100% a la empresa u organización y en parte de esta dependerá la imagen que se forme en la mente de cada persona. De este modo la Identidad Visual resultará ser como una representación de la organización frente a sus públicos.

Por tanto la importancia de una Identidad Visual, radica en esta herramienta y se aplica a todos los elementos y spots que permiten comunicar la imagen y la identidad de una organización.

GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.

La gestión es el proceso de suministrar recursos, determinar prioridades, tomar decisiones, organizar y relacionar operaciones, proponer acciones y controlar. Es también un conjunto de acciones u operaciones relacionadas con la administración y dirección de una organización. Este concepto se utiliza para hablar de proyectos o en general de cualquier tipo de actividad que requiera procesos de planificación, desarrollo, implementación y control (Gestión, 2017).

El término gestión es utilizado para referirse al conjunto de acciones, o diligencias que permiten la realización de cualquier actividad o deseo. Dicho de otra manera, una gestión se refiere a todos aquellos trámites que se realizan con la finalidad de resolver una situación o materializar un proyecto. En el ámbito empresarial la gestión es asociada a la actividad profesional que se ocupa de la planificación, organización, dirección y control de los recursos (humanos, financieros, materiales, tecnológicos, el conocimiento, etc.) de una entidad o proceso, con el fin de obtener el máximo beneficio posible (Westreicher, 2020).

La Gestión de la Identidad Visual se ubica dentro de la Gestión Estratégica ya que esta se va a caracterizar por obtener información cuyo análisis permita anticiparse al futuro para

garantizar el buen desarrollo y permanencia de la empresa en el contexto competitivo, cuyo objetivo final estaría encaminado al aumento de ventas, generar bienes, productos y/o servicios de mayor calidad y atraer clientes.

En el ámbito específico del Diseño existen disímiles definiciones asociadas específicamente a su gestión, según Sergio Peña: Gestión de Diseño es el Modo de Actuación profesional encargado de planificar, organizar, dirigir y evaluar el Diseño en todos los niveles de una organización (Peña, 2019).

La visión actual del diseño tiene que tener muy en cuenta entornos como el del marketing y la comunicación, y la gestión de la Identidad Visual forma parte de las estrategias de marketing de las empresas, por lo que le son cada vez más necesaria su vinculación a la economía, el mercado, la publicidad, las relaciones públicas y la comunicación en general (Lecuona, 2006).

En consecuencia, tomando como referencia los elementos de la definición de Peña (2019), definimos la **Gestión de la Identidad Visual** como: **el conjunto de acciones que hacen posible la planificación, organización, dirección y evaluación de la Identidad Visual en una organización.**

Cada una de estas acciones son entendidas como:

- **Planificación:** es donde se realiza el planteamiento estratégico a seguir, se fijan los objetivos a corto, mediano y largo plazo, la manera en que serán estos alcanzados, así como los recursos que se requieren. Es a partir de estos resultados donde se puede determinar el accionar del resto de las etapas.
- **Organización:** es el momento donde se determina detalladamente el sistema de trabajo y los procedimientos para alcanzar los objetivos formulados anteriormente. Para ello se disponen de las relaciones de trabajo y quien las liderará. Dicho de otra manera, se crea la estructura que organizará y definirá el sistema logístico integral que asegurará la actividad.
- **Dirección:** es donde se conduce y controlan todos los procesos de la estrategia, se administran los recursos y se intenta que el personal posea una dirección y motivación, de tal manera que resulte posible alcanzar las metas.
- **Evaluación:** es la etapa en que se valida lo realizado y el cumplimiento de los objetivos planteados. Permitirá medir el desempeño y evolución durante el proceso y tomar las decisiones acertadas para realizar las correcciones necesarias con vistas al futuro.

IMPORTANCIA DE GESTIONAR LA IDENTIDAD VISUAL.

La identidad que es la identidad visual es el desarrollo de la actividad industrial, económica social, hoy en día es indispensable para el crecimiento de la empresa como proveedor de productos y/o servicios al mercado. Por tanto, la identidad visual se convierte en una estrategia dentro de la administración empresarial; la identidad definida como una estrategia global, como un valor que la empresa genera desde toda su estructura, manifestaciones, actitudes, estilo, comunicaciones y estética.

Todo esto se logra articular cuando la empresa está respaldada por una gestión de la Identidad Visual adecuada. Esta pasa a ser un referente de la cultura organizacional de la institución que representa aquellos rasgos que la vuelve única e irrepetible y sobre todo, visible ante la sociedad, es por ellos que cada empresa debe poseer y aplicar adecuadamente todo lo pautado en el Manual de Identidad Visual, que se constituye en un documento estratégico para el manejo y aplicación de imagotipos, logotipos, colores y tipografías, para establecer la uniformidad de todos los elementos visuales asociados a la organización. Es por eso que afirmamos que el Manual de Identidad Visual para cualquier empresa, es la principal guía para desarrollar una adecuada Gestión de la Identidad Visual.

La Gestión necesita estar articulada y desarrollada efectivamente dentro de las estructuras de la empresa, errores en este proceso provoca distorsiones e incongruencias que llevan al debilitamiento de la Identidad Visual. Las instituciones, muchas veces son inconscientes de esta situación y con el quehacer diario descuidan la evaluación sistemática de la actividad. Realizar un diagnóstico de la situación en que se encuentra la gestión sin dudas les proporcionará los resultados necesarios para corregir los errores y replantear los objetivos.

EL DIAGNÓSTICO DE LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.

Un Diagnóstico es el proceso de reconocimiento, análisis y evaluación de una cosa o escenario para determinar sus tendencias, solucionar un problema o remediar un mal. El mismo, puede ayudar a determinar, mediante el análisis de datos e informaciones, qué es lo que está pasando y cómo podríamos arreglar, mejorar o corregir una situación (Diagnóstico, 2019).

Es una investigación sobre lo esencial, lo particular, lo singular, lo inherente a una realidad para evaluarla, comprenderla y poder actuar sobre ella. Es un procedimiento ordenado, sistemático, para conocer, para establecer de manera clara una circunstancia, a partir de observaciones y datos concretos.

El diagnóstico nunca es un fin en sí mismo, sino que es el primer paso para perfeccionar el funcionamiento comunicacional de la organización y conducir de forma científica a su desarrollo. El mismo tiene un carácter de resultado y a la vez de proceso, para ello debe compararse cómo se está desarrollando lo planificado en relación con los resultados que se van obteniendo en concordancia con los objetivos trazados por la institución (Asencio, Crespo, Rosales, & Vergara, 2017).

Como se aprecia, el diagnóstico es un proceso de gestión preventivo y estratégico. Constituye un medio de análisis que permite a la organización pasar de un estado de incertidumbre a otro de conocimiento para su adecuada dirección, por otro lado, es un proceso de evaluación permanente de la empresa a través de indicadores que permiten medir los signos vitales (Valdez, 2011).

Específicamente los diagnósticos de la Gestión de la Identidad Visual ofrecen a las organizaciones numerosas ventajas. Le brindan una imagen fidedigna de la situación de su sistema de gestión sin la rigidez de una auditoría. Le permite generar ideas de mejora de manera independiente al estado de implantación del sistema (sin implantar o ya implantado), pueden desarrollarse

de manera simultánea sobre distintos sistemas que se encuentren integrados, y el resultado que arroje se estructura en función de las necesidades de la organización (AEC, 2019).

El objetivo principal del Diagnóstico de la Gestión radica en cuantificar el estado de madurez de la Identidad Visual actual de la empresa con los estándares nacionales o internacionales que debería manejar, identificando de una manera rápida, precisa y concisa las áreas potenciales de desarrollo.

TÉCNICAS Y MÉTODOS PARA UN DIAGNÓSTICO DE GESTIÓN.

Hay muchas maneras de diagnosticar empresas y los fenómenos que dentro de ellas ocurren. Para realizar el mismo se utilizan métodos y técnicas de diagnóstico que posibilitan el logro de resultados para gestionar. Estas herramientas pueden ser empleadas de forma directa por la dirección y el personal con las competencias adecuadas para ello.

Las técnicas y métodos empleados en el diagnóstico deben emplearse de forma adecuada, para que los estudios resultantes puedan satisfacer los propósitos esperados. En ese sentido, las mediciones deben realizarse con instrumentos de medición. Estos son los recursos que utiliza el investigador para recolectar y registrar información o datos sobre las variables que tiene en mente (Hernández, Fernández & Baptista, 2014).

En opinión de (Pineda, de Alvarado, & de Canales, 1994), los instrumentos de medición son aquellos que generan mediciones cuantitativas o cualitativas en forma precisa y objetiva, para que el investigador pueda procesar la información recolectada.

Dentro de las principales técnicas y métodos para desarrollar un diagnóstico podemos señalar: la FODA o DAFO, la **Encuesta**, la **Entrevista**, la Observación, el Análisis documental, el Análisis de contenidos, el **Grupo focal y los** Diagramas de Pareto y el de Causa efecto.

La aplicación de estos métodos y sus técnicas permitirá siempre obtener de forma eficiente y eficaz una amplia recolección de información que correlacionada ofrecerá importantes ventajas a la empresa al poder manejar los recursos y encontrar los problemas. Así mismo, permitirá conocer los procesos operativos por donde hay que comenzar a trabajar con urgencia y conseguir una mejora inmediata.

Los datos recolectados, además de posibilitar identificar las problemáticas que existen en la Gestión de la Identidad Visual, permitirán realizar y estructurar una planeación hasta que se fijen los nuevos objetivos y se implementen cambios en los sistemas y procesos de la empresa para mejorar dicha Gestión.

CONCLUSIONES

El Diagnóstico de la Gestión de la Identidad Visual es importante para las empresas estatales cubana ya que, si bien les es útil para conocer el estado actual de la misma, les es imprescindible para su manejo, rediseño y perfeccionamiento continuo.

Desarrollar un diagnóstico de la Gestión de la Identidad Visual en las empresas estatales cubanas les garantiza la correcta recolección de información, el análisis crítico de los datos y la triangulación de los resultados obtenidos, expresado a través de regularidades, tendencias y contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AEC. (2019). *Diagnóstico de gestión*. Obtenido de Asociación Española para la Calidad: <https://www.aec.es/web/guest/centro-conocimiento/diagnostico-de-gestion>
- Arendt, S., & Brettel, M. (2010). Understanding the influence of corporate social responsibility on corporate identity, image, and firm performance. *Management Decision*, 48(10), 1469-1492.
- Asencio, L. C., Crespo, S. F., Rosales, W. C., & Vergara, V. V. (2017). El diagnóstico organizacional, contextualizado en los negocios fabriles de la provincia de Santa Elena-Ecuador 2015-2016. *INNOVA Research Journal*, Vol. 2 (No. 5: Mayo 2017). Obtenido de INNOVA Research Journal: <https://revistas.uide.edu.ec/index.php/innova/article/view/237/284>
- Beitia Gallardo, I. (2017). *Diseño de identidad visual corporativa para una empresa*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València. Departamento de Ingeniería Gráfica - Departament d'Enginyeria Gràfica. Obtenido de <https://riunet.upv.es/handle/10251/88745>
- Belluccia, R., & Chaves, N. (2006). *La Marca Corporativa: Gestión y Diseño de Símbolos y Logotipos*. España: Ediciones Paidós.
- Bravo Gil, R., Matute Vallejo, J., & Pina Pérez, J. M. (2016). Gestión de la identidad corporativa: Evidencias en el sector bancario. *Revista de Ciencias Sociales Universidad del Zulia. Venezuela*, Vol. XXI(No. 2).
- Capriotti Peri, P. (2007). *Gestión de la marca corporativa*. Buenos Aires: La Crujía.
- Chaves, N. (2019). *Desorientación en la gestión de la identidad corporativa*. Recuperado el 2020, de www.norbertochaves.com: <https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/de-sorientacion-en-la-gestion-de-la-identidad-corporativa>
- Coriat, J. M. (2017). *El irremplazable rol de la marca: su Brand Equity*. Lima. Perú: Repositorio Institucional de la PUCP. Obtenido de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110786>
- Costa, J. (2004). *La imagen de marca: Un fenómeno social*. España: Ediciones Paidós .
- Costa, J. (2013). Construcción y gestión estratégica de la marca: Modelo MasterBrand. *Revista Luciérnaga. Colombia*(4).
- Diagnóstico. (28 de 8 de 2019). Obtenido de <https://www.significados.com/diagnostico/>
- Gestión. (09 de 03 de 2017). Obtenido de <https://www.significados.com/gestion/>

- Harris, F., & de Chernatony, L. (2001). Corporate branding and corporate brand performance. *European Journal of Marketing*, 35(3/4), 441-456.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (Vol. 6ta. Edición). México: Mc. Graw Hill.
- Lecuona, M. (2006). *Manual sobre la Gestión del Diseño para empresas que abren nuevos mercados*. Valencia, España: Universitat Politècnica de València.
- Llopis, E. (2011). *Branding & Pyme. Un modelo de creación de marca para Pymes y Emprendedores*. Obtenido de <http://es.slideshare.net>: <http://es.slideshare.net/emiliollopis/branding-pyme-un-modelo-de-creacin-de-marca-para-pymes-y-emprendedores>
- Melewar, T. C., & Karaosmanoglu, E. (2006). Seven dimensions of corporate identity: A categorisation from the practitioners' perspectives. *European Journal of Marketing*, 40(7/8), 846-869.
- Mut, M., & Breva, E. (2004). De la identidad corporativa a la identidad visual corporativa, un camino necesario. *Fòrum de Recerca*, 9.
- ONDI. (2019). *Sistema Nacional de Evaluación de la Calidad del Diseño. Procedimientos e instrumentos para la evaluación de la calidad del diseño*. La Habana, Cuba: Oficina Nacional de Diseño.
- Peña, S. L. (2019). *Modelo para Caracterizar la Profesión de Diseño en el Contexto Social y Productivo de Cuba*. La Habana.
- Pineda, E. B., de Alvarado, E. L., & de Canales, F. H. (1994). *Metodología de la Investigación: Manual para el desarrollo del personal de salud*. Organización Panamericana de la Salud.
- Pintado Blanco, T., & Sánchez Herrera, J. (2013). *Imagen corporativa: influencia en la gestión empresarial*. Uruguay: ESIC.
- Suvatjis, J. Y., & de Chernatony, L. (2005). Corporate identity modelling: a review and presentation of a new multi-dimensional mode. *Journal of Marketing Management*, 21(7/8), 809-834.
- Valdez, S. (2011). *Diagnóstico en la Empresarial*. México: Trillas.
- Villafañe, J. (2002). *Imagen positiva: gestión estratégica de la imagen de las empresas* (2da. ed.). España: Ediciones Pirámide.
- Westreicher, G. (07 de 08 de 2020). *Gestión*. Obtenido de <https://economipedia.com/definiciones/gestion.html>

PROYECTO ISDI.

FORMA: PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DE APOYO EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO.

FORMA: SCIENTIFIC PRODUCTION TO SUPPORT THE TEACHING OF DESIGN.

Lic. Eglis Cortina Bruzón

eglis@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-5666-9294

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
Cuba

Autor para la correspondencia

RESUMEN

El trabajo es el resultado de una investigación documental del Congreso Internacional de Diseño "Forma", espacio de encuentro entre diseñadores, empresarios, académicos, publicistas y estudiantes, donde muestran sus experiencias, investigaciones y el desarrollo prospectivo del Diseño. Esta exploración constituye un ejercicio de competencias informacionales para buscar y seleccionar información compilada en esta magna reunión, y así favorecer la enseñanza del Diseño en la Universidad. La búsqueda retrospectiva desde el 2019 hasta sus inicios, permitió la caracterización de estos encuentros, partiendo de indicadores como: países participantes, ponencias extranjeras, temáticas abordadas y personalidades invitadas. Se confrontó el modo de transmisión de estos temas en la docencia. A modo de conclusión, resulta evidente la aceptación académica de este Congreso en escenarios internacionales. FORMA favorece espacios de difusión del conocimiento para fortalecer el proceso de enseñanza-aprendizaje del Diseño.

ABSTRACT

The work is the result of a documentary investigation of the International Congress of the Design "FORMA", a meeting space between designers, businessmen, academics, publicists and students where they show their experiences, research and the prospective development of Design.

This exploration constitutes an exercise of informational competences to search and select information compiled in this great meeting, and thus favor the teaching of Design at the university.

The retrospective search from 2019 until its inception, allowed the characterization of these meetings, based on indicators such as: participating countries, foreign presentation, topics addressed, and invited personalities. The mode of transmission of these topics in teaching was confronted.

By way of conclusion, the academic acceptance of this Congress in International settings is evident.

FORMA favors spaces for the dissemination of knowledge to strengthen the teaching- learning process of Design.

Palabras claves:

Eventos de
Diseño,
Enseñanza del
Diseño,
Difusión del
Conocimiento,
Congresos,
Diseño,
Historia del
Diseño,
Superación
Profesional

Keywords:

Design Events,
Design
Teaching,
Knowledge
Dissemination,
Congresses,
Design,
Design History,
Advanced
Professional

Fecha Recibido:

21 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

12 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

16 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

La universidad actual requiere mayor superación profesional de sus docentes para el logro de una educación de calidad (Maldonado, 2015). El profesor en enseñanza superior, tiene entre sus aspiraciones profesionales, la participación en diferentes eventos. Fórum, Simposios, Talleres, Congresos, son algunos de estos espacios, en los que convergen especialistas, estudiosos e investigadores en materias afines, de diferentes Instituciones educativas.

En los congresos prima el intercambio, la divulgación y discusión de los avances en las distintas ramas del conocimiento. (Ruíz, 2007) En ellos se buscan soluciones a problemas de alguna disciplina o campo. Es un sitio adecuado para compartir novedades o investigaciones, son un encuentro beneficioso en el que los profesionales pueden compartir sus experiencias, inquietudes y conocimientos con otros de versados del gremio.

En la educación superior esta comparecencia es muy demandada, pues es vital para la actualización, superación y abre nuevos campos a la investigación. La incorporación de los docentes a estas convocatorias repercute favorablemente en la calidad del proceso de enseñanza.

El Instituto Superior de Diseño (ISDI) de la Universidad de La Habana cuenta con un congreso teórico de Diseño de gran prestigio en Iberoamérica: "Forma". Desde el año 2001 el ISDI, junto a otras entidades afines, convocan un espacio de intercambio internacional en el que diseñadores, empresarios, académicos, publicistas y estudiantes debaten sobre pertinencias de esta profesión. **(Ver imágenes)**



Fuente: <http://www.isdi.co.cu>

GÉNESIS DEL EVENTO

La génesis de una reunión de gran relevancia entre artesanos, artistas y diseñadores en Cuba, se remonta a diciembre de 1982, en el Segundo Congreso de La Asociación Latinoamericana de Diseño Industrial (ALADI). Es allí donde se reunían asociaciones, organismos, instituciones vinculadas a la actividad del Diseño. Este fue el marco propicio para promover el mejoramiento de esta profesión, la difusión e intercambio de tecnología y la creación de centros de enseñanza del Diseño. Dos años después se crea en La Habana un Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) (en el año 2006 el nombre pasa a ser Instituto Superior de Diseño (ISDi) al incluir no sólo el diseño industrial sino también el diseño de comunicación visual) para estos fines.

Profesores y estudiantes del ISDI participan en el Primer Encuentro de Diseño de La Habana efectuado en 1990, este fue convocado por la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI) cada dos años (años pares) hasta 2004.

En 1999 el ISDI con la convocatoria al Encuentro Internacional de Estudiantes de Diseño inicia una etapa superior de su desarrollo como universidad en la esfera de la internacionalización. En el 2001 la invitación se eleva al rango de Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño con nombre propio "Forma", el que se mantiene hasta hoy, con celebración bianual en años impares.

Desde sus inicios hasta la actualidad el esperado evento ha cambiado su tipología en correspondencia con la amplitud y profundidad que va adquiriendo. **(Ver tabla 1)**

Años	#	Tipología
1990	I	Encuentro de Diseño de La Habana
1992	II	Encuentro de Diseño de La Habana
1994	III	Encuentro de Diseño de La Habana
1996	IV	Encuentro de Diseño de La Habana
1998	V	Encuentro de Diseño de La Habana
1999		Encuentro Internacional de estudiantes de Diseño
2000	VI	Encuentro de Diseño de La Habana. II Reunión Científica de Historiadores y Estudiosos del Diseño.
2001	I	Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño "Forma 2001"
2002	VII	Encuentro de Diseño de La Habana.
2003	II	Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño. "Forma 2003"
2004	VIII	Encuentro de Diseño de La Habana
2005	III	Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño. "Forma 2005"
2007		Conferencia Internacional de Diseño. "Forma 2007"
2009		Conferencia Internacional de Diseño. "Forma 2009"
2011		Conferencia Internacional de Diseño. "Forma 2011"
2013		Conferencia Internacional de Diseño. "Forma 2013"
2015	VIII	Congreso Internacional de Diseño de La Habana. "Forma 2015"
2017	IX	Congreso Internacional de Diseño de La Habana. "Forma 2017"
2019	X	Congreso Internacional de Diseño de La Habana. "Forma 2019"

Tabla 1. Tipología del Evento de Diseño en Cuba

Fuente: elaborado por la autora

La variedad en la tipología ha favorecido la organización de estos encuentros, así como la consistencia en el formato: identificador, lema, temas.

En entrevista a diseñadores se pudo indagar sobre tipografía, colores, significado, prestancia del primer identificador de "Forma". Su creadora Laura Cuendias Abreu, revela que en el año 2001 le encargaron un identificador para el I Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño. Trabajó con mucha ilusión y cariño, buscando lo que dictaba el nombre del evento: hacer pensar en la forma, llamar la atención sobre ella. Acudió a la reversibilidad con múltiples escrituras de lectura, las coincidencias tipográficas de trazos y el movimiento de las letras. Así nació el primer identificador.



Forma 2001

Fuente: Cuendias Abreu, Laura

Se continúa esta misma línea conceptual en las siguientes convocatorias para el diseño del identificador de cada encuentro.



Forma 2019

Fuente: <http://ccientifico.isdi.co.cu>

Se había alcanzado madurez en la visibilidad y logrado consistencia de un identificador con el nombre del congreso. Este se enriquece en próximos encuentros cuando se crean los lemas (**Ver tabla 2**), que comunican una línea de trabajo con visión y noción del momento en que atravesaba la profesión del Diseño. Esta práctica se **retoma** de encuentros precedentes. (**Ver tabla 2.1**)

Lemas de Forma	años	Lemas de Encuentros precedentes	años
	2001	Diseño en Desarrollo	1990
	2003	Diseño a la vista	1992
	2005	Viento a favor	1994
El Diseño comida	2007		1996
Pensando en grande	2009	Con sentido común	1998
Diez años en FORMA	2011	Con sexto Sentido	2000
Diseño para todos	2013		2002
Diseño con Sentido	2015	Por un Diseño más humano	2004
Diseño CONCIENCIA	2017		
El Futuro Diseñado	2019		

Tabla 2. Lemas del Evento "Forma"

Tabla 2.1 Lemas precedentes al Congreso "Forma"

Fuente: elaborado por la autora

Cada uno sugiere un discurso que permite sintetizar momentos de la Historia del Diseño en Cuba. Convidar, pensar, formar, incorporar, sentir, investigar en el Diseño con prospectiva. Todos con mucha carga semántica actuando como motor impulsor de acciones en función de la calidad y el bienestar de la enseñanza y la profesión.

La revisión de documentos primarios no arrojó información sobre los lemas de los encuentros correspondientes a los años 1996, 1998, 2001, 2003 y 2005. Se pudo detectar poca consistencia en la disposición de los contenidos que compilan la multimedia del Congreso, no pudiendo recuperar información valiosa de estos años. La madurez gráfica es reflejada a partir del 2005 en un producto informativo interactivo, que compendia las conferencias, ponencias, cursos, talleres e imágenes del evento. Ante esta restrictiva la autora determinan realizar la caracterización de "Forma" a partir de ese año.

Las ponencias presentadas en los últimos Congresos "Forma", permitió tabular datos que evidencian la aceptación y mayor participación internacional de profesionales en este evento de Diseño en Cuba. Es notable la incorporación de países y ponentes a esta cita del Diseño. (**Ver tabla 3**) "Forma", ha fomentado el intercambio entre los profesionales del gremio. Estos encuentros de reflexión sobre temas e investigaciones actuales de la profesión, resaltan la necesidad de proyectar el futuro del Diseño.

países	2005	2007	2009	2011	2013	2015	2017	2019	total de ponencias
Alemania	2							1	3
Argentina	3				5	2	11	8	29
Australia						1			1
Brasil					4	28	8	6	46
Canadá					1				1
Chile	9	1			1	5	9	9	34
Colombia	3	22	1	3	26	11	56	31	153
Costa Rica							2	2	4
Cuba	20	38	58	76	83	91	91	103	560
Ecuador			1	1	3	7	12	14	38
España	1	3				7	1	2	14
Estados Unidos					2		3	1	6
Filandia					1				1
Guatemala	1						1		2
Italia						4	4		8
México	3	6	11	6	21	27	64	30	168
Nueva Zelanda		1							1
Paraguay							3		3
Perú							2	22	24
Portugal								2	2
Puerto Rico								1	1
Turquía							4		4
Venezuela	2								2
Uruguay						4	2	1	7
total por años	44	71	71	86	147	187	273	233	1112

Tabla 3. Incorporación de países y ponencias

Fuente: Elaborado por la autora

LA PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DEL EVENTO: SU DIFUSIÓN

A "Forma" han asistido ponentes extranjeros con un alto prestigio profesional. Destacan Alemania, Italia y España por Europa; así como Argentina, Colombia, México entre otros de Latinoamérica. En conferencias magistrales han ofrecido ideas nuevas o renovadas de diferentes áreas del saber que están siendo trabajadas por diseñadores de su territorio, con pensamiento reflexivo, experiencias aplicables

y adaptables a diferentes contextos. La lista de conferencistas es extensa por lo que se destacan en la tabla una representación de cada país (Ver Tabla 4)

La autora del trabajo considera de gran relevancia y actualidad los temas abordados en cada Congreso. Las temáticas abordadas en el evento Forma deben tener mayor difusión en el Proceso de enseñanza del Diseño, teniendo en cuenta la evolución vertiginosa de la tecnología y las tendencias del Diseño en la actualidad.

Tras detectar en los registros estadísticos de la Biblioteca universitaria del ISDi, poca usabilidad de la información compilada en este evento, se analizan los tópicos más confrontados en FORMA y su divulgación en el proceso docente educativo. Para la exploración de esta investigación se procedió a realizar un ejercicio de competencias informacionales en el Sistema de información del ISDi. Este Sistema permite la gestión de recursos en portales nacionales e internacionales, así como aquellas colecciones que corresponden al repositorio institucional Trabajos de Diploma (fin de carrera), Tesis de

Maestría y Doctor, ponencias, eventos de Diseño (Matamoros, 2017).

Conferencistas	países	2005	2007	2009	2013	2015	2017	2019
Ulrich Klieber Malerei	Alemania	x						
Brigitte Wolf	Alemania	x						
Chup Fremert	Alemania							x
Rubén Fontana	Argentina		x					
Fernando del Vecchio	Argentina				x			
Norberto Chaves	Argentina				x			
Raul Belluccia	Argentina							x
Dijon de Moraes	Brasil				x			
Jaime Franky Rodríguez	Colombia		x					
Paulo Andrés Romero	Colombia							x
José Cuendias Cobreros	Cuba	x		x				
Sergio Luis Peña Martínez	Cuba	x	x	x	x	x	x	x
Luis Ramírez Jiménez	Cuba							x
Félix Beltran Concepción	Cuba-México					x		
Llorenç Guilera i Agüera	España				x			
Manuel Lecuona	España							x
Victor Margolin	Estados Unidos				x	x		
Marianne Rosner klimchuk	Estados Unidos							x
Ezio Manzini	Italia						x	
Giam Franco Zaccai	Italia		x					
Alessandro Biamonti	Italia							x
Oscar Salinas Flores	México			x				
Luis Alberto Rosa Sierra	México			x				
Francisco Javier González Madariaga	México			x				
Thomas S. Bley	Nueva Zelanda	x						

Tabla 4. Disertaciones magistrales en evento Forma

Fuente: elaborado por la autora

Se escogió una población aleatoria de estudiantes y docentes asiduos a la Biblioteca, solicitándoles la búsqueda de información sobre el evento FORMA, los temas y contenidos tratados en las ponencias, debiendo demostrar habilidades para encontrar estas temáticas, evaluar su relevancia y hacer uso de ella (Pinto, 2017). Estas habilidades son imprescindibles para todo profesional que interactúa con la investigación y la docencia.

En esta primera actividad se corroboro que los usuarios potenciales del ISDi realizan las búsquedas de afuera hacia dentro, es decir primero realizan la pesquisa en Internet y luego en el Sistema de Información del ISDi.

Se indicó filtrar en todas las bases del fondo documental de la Biblioteca del ISDi con la finalidad de localizar los documentos primarios de mayor información sobre el evento "Forma". Los productos informativos emitidos en este encuentro de diseño (ISDi, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017 & 2019) y otros relacionados con el mismo. (ONDI, 1996, 2003) (ISDi, 2004) fueron revisados exhaustivamente para su análisis.

La tabulación de la información permitió identificar las temáticas más abordadas desde el 2001 hasta el 2019. (Ver tabla 5) Resultando reiterativos los temas referidos a la formación profesional, la comunicación del Diseño, el desarrollo sostenible, la investigación, el postgrado y el uso de las tecnologías en el Diseño.

Temas abordados en Forma	2001	2003	2005	2007	2009	2011	2013	2015	2017	2019	total
Formación de profesionales del Diseño, la comunicación y las Artes	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	10
Diseño, Comunicación y Cultura	x	x						x	x	x	5
Diversidad y Desarrollo Sostenible			x				x	x	x	x	5
Investigación y Postgrado en Diseño		x			x			x	x	x	5
Las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones	x		x	x	x						4
Historia del Diseño								x	x	x	3
Diseño-Producción- Industria								x	x	x	3
Relación diseño, ciencia, tecnología, sociedad					x	x					2
Las asociaciones estudiantiles, la internacionalización, el intercambio y su efecto en la formación del Diseñador.	x										1
Diseño, Identidad cultural y Globalización	x	x									2
La relación diseño-realidad.				x							1
Diseño y propiedad intelectual.											1
					x						1
Gestión e Innovación en Diseño					x						1
Identidad cultural							x				1
Impacto de las industrias creativas							x				1
Universidad y entorno						x					1

Tabla 5. Temáticas más abordadas en Forma

Fuente: elaborado por la autora

Se evidencia en cada encuentro la presentación de trabajos con mayor rigor científico, profundidad, bien referenciados mostrando la redacción ética de cada cita consultada. Esta habilidad es muestra de que la Alfabetización Informacional en este tipo de eventos cobra más adeptos. Se pudo constatar en la revisión documental la evolución de la producción científica.

En entrevistas a profesores del ISDi se corroboró la incorporación de estas materias en el proceso de enseñanza del Diseño. Las mismas son abordadas en las diferentes asignaturas del Plan de estudio. Contradictoriamente no son referenciados en la bibliografía de las conferencias impartidas. Ni orientadas como material de consulta por los estudiantes.

BENEFICIOS DEL EVENTO

Los beneficios del evento "Forma" son notorios. Los diseñadores amplían su red de contactos profesionales y se mantienen al tanto de las nuevas tendencias en su campo profesional, actualidad imprescindible en esta era globalizada donde todo está en constante cambio y renovación. Se suman además las donaciones, intercambios con universidades, asesoramiento metodológico, incorporación de prestigiosas personalidades con conferencias magistrales.

En general, los mayores beneficios se derivan de los aportes de los congresistas pues sus temáticas se revierten en la enseñanza del Diseño. La pertinencia de los planes de estudio, la historia del Diseño, las nuevas tecnologías en la enseñanza del Diseño, la Investigación y el posgrado, el diseño sustentable, y la gestión del Diseño son temas vistos como una necesidad para la formación integral del profesional que se aspira a formar.

CONCLUSIONES

En la investigación se concluye:

- Los datos mostrados evidencian la aceptación del Congreso Internacional de Diseño de La Habana "Forma".
- Los diseñadores perciben la importancia de este evento para su crecimiento profesional.

- Los docentes reconocen la necesidad de incorporar los aportes del evento, en el proceso de enseñanza del Diseño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ISDI. (Instituto Superior de Diseño). (2011). Conferencia Internacional de Diseño (6. 2011) Forma [CD-ROM]. La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2015). Congreso Internacional de Diseño de La Habana (8. 2015): FORMA: Diseño con sentido [CD-ROM]. ISDi. La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2017). Congreso Internacional de Diseño de La Habana (9.2017): FORMA: Diseño Conciencia [CD-ROM] ISDi. La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2013). Encuentro internacional de Diseño (7. 2013): FORMA: diseño para todos [CD-ROM] / Cuba. ISDi. La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2007). Conferencia Internacional de Diseño (4. 2007): FORMA: el diseño con vida [CD-ROM]. ONDI. La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2009). Conferencia Internacional de Diseño (5. 2009): FORMA: pensando en grande [CD-ROM]. Ciudad de La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2003). Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño (2. 2003) Forma [CD-ROM]. ONDI. -- La Habana: Ediciones FORMA.
- . (2005). Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño (3. 2005): Forma [CD-ROM]. ONDI. Ciudad de La Habana: Ediciones FORMA
- . (2004). Encuentro de Diseño: por un diseño más humano: memorias (8.2004) [CD-ROM]. ONDI. La Habana: Ediciones FORMA
- Maldonado J. Á. (2015, mayo 28). *Actualización constante como necesidad para el Docente Universitario*. Recuperado <https://www.gestiopolis.com/actualizacion-constante-como-necesidad-para-el-docente-universitario>
- Matamoros Tuma, A. (2017). Sistema de información científico-técnica de la Biblioteca Universitaria del ISDi (Tesis de Maestría). ISDi. La Habana
- ONDI. (Oficina Nacional de Diseño). 1996. Programa resúmenes 4to. Encuentro de Diseño. -- La Habana: ONDI
- ONDI. (Oficina Nacional de Diseño Industrial). (2003). Compilación de conferencias y ponencias de anteriores encuentros: Encuentro Internacional de Escuelas de Diseño, Forma [CD-ROM]. ONDI, comp. UID. -- Ciudad de La Habana: Ediciones FORMA.
- Pinto, M. & Uribe-Tirado, A. (2017). Presencia de la formación en competencias informacionales (Alfin) en las bibliotecas nacionales Iberoamericanas. Investigación bibliotecológica 31(71)73-102. Disponible <http://rev/ib.unam.mx>
- Ruiz Santos, C., & Meroño Cerdán, A. L. (2007). Utilidad de los congresos científicos en la difusión del conocimiento: percepción del investigador español en Economía de la Empresa. Técnicas administrativas 6(30). Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>.

DESDE LA ACADEMIA

PAPEL DEL WORKSHOP INTERNACIONAL EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA DEL DISEÑO A PARTIR DE EXPERIENCIAS EN EL ISDI.

THE ROLE OF THE INTERNATIONAL WORKSHOP IN TEACHING DESIGN AT ISDI.

MSc. Raúl Bejerano Bejerano

raulb@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-4664-2303

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
Cuba

Autor para la correspondencia

MSc. Mariela Cuevas Serrano

marielac@isdi.co.cu

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
Cuba

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo exponer el papel de los workshops internacionales en la enseñanza del diseño en el ISDi, así como los resultados fundamentales obtenidos con la realización de éstos y la incidencia que han tenido en la estimulación de la labor creativa e investigativa de sus participantes.

El desarrollo de la actividad docente requiere de un compromiso permanente de formación, investigación y actualización profesional. Si el estudiante está más pendiente de su propia ejecución que de escuchar y considerar las exposiciones de los demás, se pierde la idea de la construcción colectiva de un conocimiento que emerge también de la propia experiencia que proporcionan los trabajos en grupo, la aplicación de la teoría aprendida a la realidad objetiva, al necesario vínculo con el contexto en que se desarrolla.

Los "Workshops" son talleres de trabajo intensivo, organizados generalmente en bloques con intervalos de tiempo para el descanso de los asistentes. Es un término actualmente muy utilizado en el mundo de los negocios para desarrollar trabajo en grupos interdisciplinarios, y que como método de enseñanza ha alcanzado un alto número de seguidores porque fomenta el intercambio de experiencias e impulsa el trabajo en equipo.

El ISDi ha incorporado a sus carreras de diseño este método de contribución directa a la enseñanza, de forma proactiva y con un carácter cada vez más internacional. Ello ha permitido que los asistentes participen activamente, el incremento de la creatividad colectiva, un fomento al intercambio cultural, el antes y los resultados después del taller, aporta una cuota importante de novedad cognitiva a estudiantes y profesores que comparten esta experiencia.

Los métodos de estudio utilizados fueron la observación y la experimentación, y como técnicas asociadas la entrevista y el análisis documental.

ABSTRACT

The present article aims to expose the role of international workshops in teaching design at ISDi, as well as the main results obtained from carrying them out, and the impact they have had on stimulating the creative and investigative work of their participants.

The development of teaching activity requires a permanent commitment to training, research and professional updating. If the student is more focused to his own execution than to listen and consider the presentations of others, the idea of the collective construction of knowledge that also emerges from the experience provided by group work is lost, the application of the learned theory to objective reality, and the necessary link with the context in which it develops.

The "Workshops" are intensive work study group, generally organized in blocks with time intervals for the attendees to rest. It is a term currently widely used in the business world to develop work in interdisciplinary groups, and as a teaching method it has reached a high number of followers because it encourages the exchange of experiences and encourages teamwork.

ISDi has proactively incorporated this method of direct contribution to teaching into its design careers, with an increasingly international character. This has allowed the attendees to participate actively, the increase of the collective creativity, a promotion of cultural exchange, the results before and after the workshop provides an important portion of cognitive novelty to students and teachers who share this experience.

The study methods used were observation and experimentation, and the interview and documentary analysis as associated techniques.

Palabras claves:

Workshop,
Enseñanza,
Diseño,
Internacional

Keywords:

Workshop,
Teaching,
Design,
International

Fecha Recibido:

21 / 10 / 2020

Fecha Aceptación:

12 / 12 / 2020

Fecha Publicación:

16 / 01 / 2021

INTRODUCCIÓN

La educación en Cuba ha estado inmersa en un proceso de cambios profundos, los avances científicos y técnicos propios del desarrollo de la sociedad han sido un elemento primordial para su estimulación, con el objetivo fundamental de lograr mejores resultados en la formación integral de los estudiantes.

La enseñanza del diseño en nuestro país constituye un gran reto, debido a que esta profesión requiere actualización constante de estilos y tendencias, así como recursos y tecnología para la realización de los diferentes proyectos. Factores y limitaciones económicas colocan a estudiantes y profesionales del diseño en una posición desventajosa desde el punto de vista de disponibilidad de recursos materiales con respecto a otros a nivel internacional. La búsqueda de alternativas y soluciones que dan respuesta a diferentes necesidades, son la premisa que los distingue en su quehacer diario, sustentada por el gran valor humanista de los profesionales cubanos.

Los egresados de Diseño en Cuba son profesionales altamente calificados, que se caracterizan por un alto espíritu de independencia en la búsqueda activa de nuevos conocimientos y su aplicación para la búsqueda de alternativas y soluciones, con un pensamiento creador, por convicciones políticas, ideológicas y morales que le permiten orientarse en la solución de los problemas que enfrentan, poniendo estas cualidades al servicio de la sociedad.

La demanda de diseño en Cuba ha crecido en los últimos tiempos, con la actualización del modelo económico y en medio del proceso de implementación de los lineamientos económicos y sociales del Partido y la Revolución. Tanto el educando, como el educador necesitan prepararse para asumir los nuevos retos que demanda la sociedad cubana actual, interactuar con los diferentes contextos y culturas, es sin duda un cambio en el paradigma de la educación cubana.

Los workshops son una herramienta muy utilizada en empresas, universidades o emprendimientos; que buscan capacitar en pocas horas a un grupo de personas. Aquellos que acuden a estos talleres suelen diferenciarse en moderadores y asistentes. Los moderadores son los encargados de dirigir el curso del taller y organizarlo. Los asistentes son, precisamente, los que participan en el workshop con el objetivo de aprender algo específico. Una de las principales cualidades de estos talleres es que, a diferencia de un seminario o discurso, los asistentes no se limitan simplemente a escuchar. En un workshop la intención principal, además de aprender algo, es que todos participen activamente y se generen intercambios enriquecedores.

Por lo general, un workshop cuenta con la participación de uno o más especialistas que se encargan de impartir ciertos conocimientos teóricos. Luego, bajo la supervisión del moderador o moderadores los participantes realizan trabajos en equipo o desarrollan algún tipo de actividad que les permite llevar esa teoría a la práctica. El trabajo llevado a cabo por los propios asistentes durante el encuentro constituye el principal aporte de un workshop. Otro elemento que enriquece estos talleres es que los participantes establecen la conclusión final como resultado de las actividades realizadas.

OBJETIVO GENERAL

Exponer el papel de los workshops internacionales en la enseñanza del diseño en el ISDi.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Mostrar los resultados fundamentales obtenidos en el ISDi a través de la realización de workshops internacionales.
2. Explicar la incidencia de los workshops realizados en el ISDi en la estimulación de la labor creativa e investigativa de sus participantes.

DESARROLLO

La Real Academia Española (RAE), en su diccionario, no reconoce el vocablo workshop. Se trata de un término del idioma inglés que, en nuestra lengua, puede denominarse como "taller".

No obstante, en el ámbito de los negocios y del marketing, es habitual que el concepto de workshop se utilice para nombrar un evento en el cual los asistentes pueden formarse sobre un determinado tema de manera intensiva. En adelante, se utilizará el término workshop y taller indistintamente.

El workshop es considerado una forma de enseñanza. La bibliografía consultada es muy extensa acerca del significado de la enseñanza, sin embargo para los autores la enseñanza es un proceso de transmisión de conocimientos, es la acción y efecto de enseñar e instruir, con métodos y procedimientos, se trata del sistema y método de dar instrucción, formado por el conjunto de conocimientos, principios e ideas que se enseñan a alguien.

La enseñanza implica la interacción de tres elementos en el proceso, profesor (fuente de conocimiento), alumno (receptor ilimitado de conocimientos) y el objeto de conocimiento, bajo esta concepción, el proceso de enseñanza es la transmisión de conocimientos del docente hacia el estudiante, a través de diversos medios y técnicas.

Sin embargo, para las corrientes actuales como la cognitiva, el docente es facilitador del conocimiento, actúa como un nexo entre éste y el estudiante por medio de un proceso de interacción.

En el proceso de enseñanza – aprendizaje la transmisión de conocimientos se basa en la percepción, principalmente a través de la oratoria y la escritura. Con el avance científico, la enseñanza ha incorporado las nuevas tecnologías y hace uso de otros canales de transmisión de conocimiento, como el video e Internet, así como el aprendizaje a distancia y la interacción más allá del hecho de compartir un mismo espacio físico.

El taller como forma de organización de la docencia puede tomar elementos de otros tipos de clases ya conocidas (conferencias, clases prácticas, seminarios, consulta, etcétera), pero las trasciende en un proceso de hibridación donde el equilibrio y el tono lo aportan los objetivos, actividades, métodos seleccionados, niveles de asimilación y estructura metodológica, que es siempre flexible y abierta.

Los talleres o workshops presentan muchos elementos comunes desde el punto de vista teórico y práctico con la clase taller que constituye una forma organizativa de actualidad en la pedagogía contemporánea y un reto para el desarrollo en los nuevos

modelos formativos del conocimiento, constituyendo una vía para la educación integral del alumno, sustentada por el intercambio y apertura de experiencias, lo que sin duda aporta aspectos positivos que permiten argumentar las ventajas en la formación y en la independencia cognoscitiva de los futuros egresados. Los autores consideran que este tipo de actividad tributa directamente a la adquisición de nuevos conocimientos y deja huellas imborrables en la apropiación de experiencias, lo cual se acentúa si los integrantes pertenecen a culturas diferentes.

En la bibliografía consultada se recomienda tener en cuenta los siguientes elementos para el buen desempeño y resultados de un taller:

- Elegir el mejor lugar y horario para llevarlo a cabo, y no se interponga con otras actividades importantes de los asistentes.
- Planificar los temas a tratar y el modo de hacerlo: incluir casos de éxito o profesionales en el tema, actividades prácticas, preguntas de debate.
- Promocionar el taller de manera efectiva, en medios y redes, para alcanzar el público objetivo y lograr una buena participación.
- Aprovechar al máximo el tiempo, creando grupos pequeños, para fomentar la participación de todos y el trabajo en equipo.
- Utilizar material enriquecedor: imágenes, audios y contenidos que aporten valor.

Se consultó un modelo educativo, que contempla el trabajo independiente cognoscitivo y axiológico de los estudiantes.

El colegio de ciencias y humanidades propone un modelo desarrollado a partir de un conjunto de experiencias de aprendizaje, que se ha tenido en cuenta en la realización de los talleres de diseño en el ISDi. Este modelo posee ejes o elementos estructurados que se muestran a continuación:

- La noción de cultura básica. ✓ La organización académica.
- El alumno como actor de su formación.
- El profesor como orientador en el aprendizaje.

El elemento relacionado con la cultura básica es el que ha sido más utilizado, dadas las características y las temáticas de los workshops, y según este modelo educativo se integra por las siguientes capacidades:

- Aprender a conocer (acceso a la información y su organización: lectura de libros de textos).
- Aprender a hacer (puesta en práctica de los conocimientos: la experimentación en los laboratorios, la investigación, producción de textos en la clase taller).
- Aprender a ser (la adquisición y el ejercicio de los valores, de la cultura: respeto, tolerancia, solidaridad, humanismo, etc.).
- Aprender a aprender (capacidad del alumno de seguir aprendiendo, y asumirse como sujeto de su cultura y educación).

Estas capacidades tienen gran importancia para el profesional del Diseño, ubica a los estudiantes en el centro de sus actividades, así

como resalta el papel activo del sujeto creador en relación con los diferentes contextos.

EL PAPEL DEL CONTEXTO SOCIAL EN LOS TALLERES INTERNACIONALES DE DISEÑO EN EL ISDI.

Contexto, es una palabra proveniente del latín «Contextu», y hace referencia al lugar físico o simbólico que se crea a través de algunos estados o circunstancias concretas o abstractas, que ayudan a comprender ciertos mensajes.

Pero, cuando hablamos de contexto en la parte social es todo aquel entorno físico o simbólico en donde el individuo se relaciona con otras personas, este puede abarcar factores económicos, históricos y culturales que comprenden la identidad de un individuo.

El ser humano es un ente social, y por tanto desde sus inicios, tiene el deseo de establecerse o relacionarse con un algún grupo, lo que da inicio al entorno social, en esta primera etapa el ser humano es condicionado a través de la crianza, de las ideas que lo rodean y las vivencias, forjando así la personalidad, carácter y valores.

Un contexto social es el conjunto de circunstancias que enmarcan una situación que afecta a uno o varios individuos. Un mismo hecho puede suceder en un contexto u otro y su análisis y valoración cambian dependiendo de cuál sea.

El contexto social es determinante para cualquier tipo de estudio de un fenómeno o realidad. Como dijo en 1914 el filósofo español Ortega y Gasset, en su libro, *Meditaciones del Quijote*, "yo soy yo y mis circunstancias", es decir, solo podemos comprender a un individuo dentro del contexto social en el que vive.

Todo lo expuesto lleva a comprender el motivo por el cual cualquier disciplina que implique al accionar humano tenga en gran estima, la valoración de los hechos a la luz del contexto social. En efecto, es dentro de este marco en que es posible realizar distintos análisis que fructifiquen en varias formas. En este sentido, el contexto social siempre será un elemento que agregue una significación especial al fenómeno estudiado.

En los workshops internacionales de diseño realizados en el ISDi, el contexto ha marcado siempre los procesos de estudio, análisis, conceptualización y desarrollo de las soluciones de diseño, que comienzan por ser totalmente diferentes y muy dependientes del contexto de origen de sus participantes, pero que en la medida en que avanzan las interrelaciones de los equipos mixtos creados para la realización de los trabajos, se convierten en creaciones que son matizadas por el nuevo contexto, al que los autores denominan contexto derivado, que se ha creado sobre la base del propio intercambio de las culturas, modos de pensar y hacer, y que logra una integralidad e identificación total de los equipos, que llegan a defender de forma única sus propuestas.

En estos talleres prima el compromiso profesional de sus integrantes, retroalimentación de los conocimientos, solidaridad, confianza, trabajo en equipo y la superación de sus miembros. Cualquier barrera, desde la comunicativa por el idioma hasta las psicológicas, son obstáculos en el desempeño y afectan el resultado del taller y su continuidad.

En función de ello, el ISDi desarrolla estrategias para la incorporación de los docentes en los talleres como modalidad del proceso enseñanza – aprendizaje, pero de forma activa, vinculando diferentes disciplinas y especialidades de diseño, con el objetivo de exponer el conocimiento creativo desde diferentes contextos sociales.

FUNCIONES DE LOS TALLERES INTERNACIONALES DE DISEÑO EN EL ISDI

Los autores, a partir del análisis bibliográfico realizado y a teniendo en cuenta las experiencias obtenidas durante varios años de realización de los talleres internacionales de diseño, consideran que sus funciones principales desde el punto de vista docente metodológico son las siguientes:

Cognitiva – afectiva. La motivación en la sistematización de los conocimientos adquiridos durante el aprendizaje, en su actualización y en la creación y consolidación. La motivación, al satisfacer necesidades cognoscitivas, produce en el educando el placer por el aprendizaje. He aquí la esencia de la vinculación de los aspectos cognitivos con los afectivos.

Metodológica. Cada taller deviene modelo de actuación pedagógica para el futuro profesional y revela métodos de apropiación y exposición del contenido científico que luego se adecuan a los requerimientos de las asignaturas.

Relacional. La función relacional en el taller, tiene como dimensión principal la relación humana, que consiste en la gestión del relacionamiento para contribuir a la generación de confianza entre sus participantes.

Educativa. Es el estrecho contacto que se establece entre: profesor-alumno, alumno-alumno, alumno-grupo y grupo-profesor, en un ámbito que trasciende el formalismo y se expande en la labor extra docente y de extensión universitaria, donde se abren espacios para el análisis, la aplicación de métodos de discusión adecuados, y la cooperación en la construcción de las diferentes soluciones.

Evaluativa. Es vista como un proceso dinámico, continuo y sistemático, enfocado hacia los cambios de las conductas y rendimientos en el taller, para verificar el cumplimiento de los objetivos propuestos. El diagnóstico del nivel de conocimiento y habilidades de los estudiantes y su desarrollo progresivo, tiene también función formativa y permite que el estudiante ejerza el control de su propio aprendizaje.

Es un verdadero reto lograr un cambio en la universidad tradicional, por una universidad abierta e interactuante, creativa y de intervención en los procesos sociales.

El workshop, propicia un aprendizaje independiente, creativo, transformador y colaborativo que sienta las pautas para brindar los servicios de excelencia que demanda la sociedad.

WORKSHOPS O TALLERES EN EL ISDI

En el estudio realizado se ha tenido en cuenta el período comprendido entre los años 2014 al 2018, en el cual se han efectuado en el ISDi 12 talleres internacionales auspiciados por contrapartes extranjeras, que han involucrado a 169 estudiantes, de ellos 41 corresponde a estudiantes extranjeros, y 26 profesores

de los cuales el 50 % pertenecen a las universidades e instituciones foráneas.

Se muestran imágenes del proceso de trabajo y ejecución de algunos de los workshops internacionales realizados.

Entre las principales universidades e instituciones participantes en los intercambios académicos se encuentran las siguientes: De Estados Unidos, La Art Center College of Design, California; Instituto Pratts de New York; SUNY New Paltz New York; SUNY Fashion Institute of Design New York, Escuela de Artes Visuales, New York.



Las Universidades Linkoping y Thomas More de Suecia y Bélgica respectivamente. Random Happiness de Barcelona, España. Las Universidades de Tecnología, Negocios y Diseño Hochschule, Wismar y la Universidad Tecnica de Berlin, ambas de Alemania.



En cada uno de los talleres realizados, los integrantes (alumnos y profesores cubanos y extranjeros) han participado de forma activa, logrando propuestas y alternativas de soluciones de diseño creativas e interesantes, desde una perspectiva individual y contextual.

Estos intercambios han tenido los siguientes objetivos:

- Intercambiar entre estudiantes y profesores
- Adquirir nuevos conocimientos prácticos, a partir de la teoría desde los diferentes entornos, contextos y culturas.
- Desarrollar soluciones conceptuales a partir de necesidades identificadas centradas en las experiencias de los usuarios.
- Profundizar sobre técnicas con diferentes materiales.
- Investigar a partir de los valores culturales e identitarios de las ciudades y de los países participantes.

Los talleres realizados en el ISDi han devenido, más que una actividad docente, en un espacio de intercambio de experiencias y de conocimientos. Han tenido como premisa el enriquecimiento desde una perspectiva cultural y contextual, los estudiantes amplían su visión de diferentes conceptos en dependencia del entorno en que se desarrollan. Un elemento a destacar es la continuidad de los intercambios en el tiempo, generalmente existen encuentros posteriores que complementan la idea o incluso las propuestas iniciales.

De la experiencia de los autores, en sus funciones de organizadores y observadores participantes, se derivan las siguientes regularidades identificadas por estos, comunes a todos los workshops:

- Se percibe el arraigo inicial al contexto sociocultural de los profesores y alumnos.
- La contraposición entre los adelantos tecnológicos y los conocimientos adquiridos, el talento, la creatividad, idiomas diferentes, culturas, en condiciones económicas limitadas.
- El temor inicial a Cuba, sobre todo para los que la visitan por primera vez y el deseo y voluntad manifiesta de dar continuidad al resultado obtenido.
- Los resultados del trabajo en equipo superior a los resultados de trabajo individual.
- La vinculación entre el diseño industrial y el de comunicación visual en equipos multidisciplinarios e interculturales permite obtener resultados integrales.
- Equilibrio en la habilidad y manejo de soluciones en equipo, elevación del nivel de conocimientos, y pérdida del temor al trabajo en equipos mixtos (extranjeros y nacionales).
- Mejor comprensión de la realidad y contexto cubano para los extranjeros. Mayor preparación de los estudiantes y profesores cubanos en el intercambio académico internacional.

CONCLUSIONES

1. Los workshops internacionales contribuyen al desarrollo integral de los estudiantes y profesores de diseño en el ISDi.
2. Los talleres influyen positivamente en el desarrollo de múltiples propuestas conceptuales, así como soluciones de diseño con impacto ambiental y social.
3. Las soluciones de diseño obtenidas en los contextos derivados, garantizan la estimulación de la labor creativa e investigativa de sus participantes y su continuidad.

BIBLIOGRAFÍA.

- Arreguin, J. L. M. (1986). Sistemas de comunicación y enseñanza. México: Trillas.
- Aron, Arthur, et al. (1997). La generación experimental de cercanía interpersonal." Boletín de Personalidad y Psicología Social. Vol. 23 No. 4.
- Borden, G. Y Stone, J. (1982). La comunicación humana en el proceso de interrelación. Buenos Aires: Ateneo.
- Daura, Florencia Teresita. (2013). El contexto como factor del aprendizaje autorregulado en la educación superior. Educación y Educadores. ISSN: 0123-1294. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=834/83428614006>
- INMARK, EMF. (2010). Concept and methodology of Interactive Workshops. Promotion of an ICT Dialogue between Europe and America Latina – extension towards Mexico, Colombia, Cuba, Costa Rica. Seven Framework Programme.
- Monereo, C., Badia, A., Bilbao, G., Cerrato, M. y Weise, C. (2009). Ser un docente estratégico: cuando cambiar la estrategia no basta. Cultura y Educación.
- Raicheva, R., Angelova, D., Jivkov, V., Vodenova, P. (2013). Design Workshop for Students. Department of Interior and Furniture Design, University of Forestry. Bulgaria
- Tapia, Jesús Alonso. (1991). Motivación y aprendizaje en el aula. como enseñar a pensar, ed. Santillana, Madrid.
- Woolfolk, Anita, E. (1990): Psicología Educativa, eds. Prentice-Hall, México.

DISEÑADOR Y SU OBRA

PEDRO MIRALLES Y SU FILOSOFÍA CREATIVA.

PEDRO MIRALLES AND HIS CREATIVE PHILOSOPHY.

Dra.C. Pilar Mellado Lluch

p.mellado.design@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9172-6322

Escuela Elisava de Barcelona

España

Autor para la correspondencia

RESUMEN

Pedro Miralles Claver logró demostrar su eminente capacidad de trabajo, dejando como legado un total de 42 proyectos, muchos de ellos orientados a la ideación y desarrollo de completas colecciones de mobiliario. Desde sus inicios creativos supo dotar a cada uno de un significado propio y único, incitando a establecer un vínculo especial, entre éste y el usuario. Asimismo, su trayectoria profesional se caracteriza por la precisión que exigía en los detalles, tanto a nivel formal como constructivo. Consiguiendo como resultado piezas de eminente valor estético, sobrios y elegantes. Características que aunadas entre sí definen a la par que muestran el auténtico carácter transgresor mediante el que Miralles definió su particular filosofía creativa.

ABSTRACT

Pedro Miralles Claver managed to demonstrate his eminent capacity for work, leaving a total of 42 projects as a legacy, many of them aimed at the ideation and development of complete furniture collections. From his creative beginnings, he knew how to give each one its own and unique meaning, prompting the establishment of a special bond between it and the user. Likewise, his professional career is characterized by the precision that he demanded in the details, both formally and constructively. Obtaining pieces of eminent aesthetic value, sober and elegant as a result. Characteristics that combined with each other define at the same time that they show the authentic transgressive character through which Miralles defined his particular creative philosophy.

Palabras claves:

Mobiliario;
Diseño
Industrial,
Creatividad,
Estética,
Diseñador,
Historia del
Diseño.

Keywords:

Industrial
Design,
Creativity,
Aesthetics,
Designer,
Design History

Fecha Recibido:

15 / 09 / 2020

Fecha Aceptación:

12 / 11 / 2020

Fecha Publicación:

08 / 12 / 2020

INTRODUCCIÓN

Pedro Miralles Claver, se tituló en arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid en 1980. Año, en el que, a su vez, Miralles comenzaba a descubrir los entresijos del mundo del diseño realizando su primera incursión en el ámbito del diseño de moda, aunque esta tan solo durase un par de años. Dos años durante los que el ya joven diseñador, trabajaba por abrirse camino en el diseño industrial dando rienda suelta a su lápiz sobre el papel de su bloc de dibujo, ideando sus primeras piezas. Es por ello que, podemos decir que oficialmente, la trayectoria de Pedro Miralles como diseñador industrial tuvo inicio en 1983, año en el que realizó su primera pieza, la **silla Watty (1983)**, llegando a su fin en 1993 con la proyección de la butaca **Rondó (1993)** y la librería **Altar (1993)**. Fueron 10 intensos pero fructíferos años de producción durante los que Pedro Miralles logró demostrar su eminente capacidad de trabajo, dejando como legado un total de 42 proyectos, muchos de ellos orientados a la ideación y desarrollo de completas colecciones de mobiliario. Piezas todas ellas caracterizadas por el saber hacer del diseñador, quien desde sus inicios creativos supo dotar a cada una de un significado propio y único, incitando a establecer un vínculo especial, entre éste y el usuario. Asimismo, la trayectoria profesional de Miralles se caracteriza por la precisión que el diseñador exigía en los detalles, tanto a nivel formal como constructivo. Consiguiendo como resultado piezas de eminente valor estético, sobrios y elegantes. Características que aunadas entre sí definen a la par que muestran el auténtico carácter transgresor mediante el que Miralles definió su **particular filosofía creativa**.

“El diseño industrial está inseparablemente ligado al fenómeno de la estética, a la percepción, a la experiencia concreta a través de nuestros sentidos visuales y táctiles. Como es sabido, este canal de la experiencia estética está frecuentemente usado para influenciar al comparado en la adquisición de una mercadería. Los atributos estéticos son instrumentalizados para fines persuasivos con efectos económicos”(BONSIEPE, 1985)¹

LOS INICIOS

Pedro Miralles Claver (Valencia, 1955) fue un joven creativo que desde temprana edad comenzó a sentir interés por el mundo de las artes. En sus estudios de secundaria, Miralles ya demostró sus habilidades creativas a través del dibujo, así como su interés en materias como la historia del arte. Aspectos que le llevaron a decidirse por la arquitectura como educación superior. Estudios que, si bien inició en la Universidad Politécnica de Valencia, este, los finalizó en 1980 en la ETSAM (*Escuela Técnica Superior Arquitectura de Madrid*), de la Universidad Politécnica de Madrid.

Los años 80 fueron un periodo de efervescencia cultural en España, siendo un foco importante la ciudad de Madrid con el surgimiento del movimiento social bautizado como, la Movida Madrileña. Periodo en el que, al mismo tiempo, a nivel internacional, proliferaba la estética postmodernista, principalmente, en Italia.

Etapas de cambios, en la que Miralles, un joven involucrado por completo en la vida social y cultural que generaba la mencionada Movida, comenzó a abrirse camino en el ámbito del diseño, pero desde un sector tan ajeno al producto, como el diseño de moda.

Esta primera inmersión creativa la hizo de la mano del diseñador Jesús del Pozo (Madrid, 1946-2011) y su socia, Margaret Watty junto a quienes trabajó durante un par de años, hasta que Miralles sintió y vio que el diseño de moda, no era para él, al tratarse de un mundo en constante cambio y evolución, sin embargo, el desarrollo de producto no exige de un tiempo específico y cada pieza puede ser ideada y madurada con tiempo y paciencia. Aspecto que, en cierta medida, definirían la calidad creativa del diseñador.

“El diseño de ropa es muy rápido y gratificante. En aquel trabajo yo echaba de menos un ritmo más reposado, poder presentar las cosas cuando yo quisiera y no cuando el mercado lo requiere. En las ferias del mueble que se repiten periódicamente, puedes aparecer un año con muchos productos y no hacer ninguno para el siguiente, sin que se resienta tu trayectoria profesional. En la moda esto supone, el desastre”(Miralles P., Retrato - Magazine, 1990)

Así pues, tras dos años junto a del Pozo, y con la gratificante experiencia de haber ideado y desarrollado, en 1983, una colección de mesa y silla para Margaret Watty, Miralles se estableció como diseñador de producto creando en 1984 su propia editora, **Nuevas Manufacturas (MNF)**. De ella nacieron sus primeros proyectos, sus primeros prototipos, de los cuales, algunos de ellos, con el tiempo llegaron a ser producidos por empresas de reconocido nivel nacional. Entre 1984 y 1986 Pedro proyectó piezas en las que ya comenzaba a dar a conocer una peculiar filosofía creativa. Estas eran piezas sencillas, realizadas en materias primas como la madera, la varilla de acero calibrada o el cristal. Materiales de uso recurrente que el diseñador supo disponer de manera precisa en piezas como la lámpara **Olímpica (1986)**, las mesas auxiliares **Dora (1984)** reinterpretadas poco tiempo después bajo el título de **DemiLine (1986)**, la silla **Acuática (1986)**, o el juego de carritos **Veloz (1986)**. Piezas que destacan tanto por la composición geométrica que las define como por la sencillez constructiva que las caracteriza. Aspectos que, al aunar con precisión, el diseñador supo dar origen a piezas de estética simple, sin menoscabo de su valor funcional, y definidas por un perfil formal cargado de auténtico significado. Un ejemplo de ello se puede apreciar en el perfil y la composición de la lámpara Olímpica para cuyo desarrollo el diseñador tomó como referencia la estructura en trípode característica de la antigua Grecia, así como el plato de perfil cóncavo dispuesto en la parte superior a modo de pantalla difusora. Conjunto debidamente dispuesto, destinado a servir como elemento lumínico como si de una antorcha de la época se tratara. Por otro lado, en las Mesas Auxiliares Demi-line o la mencionada Acuática se puede apreciar la perfección geométrica a través de la precisa disposición de sus diferentes elementos, dando como origen un mueble sencillo, equilibrado y funcional. Por otro lado, no se puede obviar el pequeño guiño del diseñador a la contemporánea estética del bolidismo, desarrollado en Italia de manera coetánea, el cual se puede intuir en el perfil formal de cada carrito de la colección Veloz, así como el característico **Sillón 115 (1986)**.



Figura 1.- Pedro Miralles, Sillón 115, 1986

DESARROLLO PROYECTUAL

Al poco tiempo, en 1987, Pedro Miralles aplicó por una de las becas, de las que por aquél entonces otorgaba el IMPIVA (Instituto de la Pequeña y Mediana Empresa Valenciana) para estudiar el Máster de Diseño en la reconocida Domus Academy de Milán. Fue allí, en pleno corazón de Lombardía donde Miralles dio rienda suelta a su pasión por el diseño. A raíz de esta experiencia, nació el que se podría considerar como más posmoderno de los objetos de Pedro, la silla **Hakernar** (1988). Silla con la que el diseñador buscaba recuperar el valor de la sobremesa al finalizar una comida familiar, o una celebración entre amigos. Un acto que Miralles quiso ensalzar otorgando ese aparente aspecto de caparazón o de coraza de guerrero al respaldo protegiendo al comensal, al mismo tiempo que pretendía aportar cierto aspecto de confort incorporando el macetero en el respaldo, como si de crear un microambiente natural se tratara. Aspectos todos ellos, a su vez, propios del imaginario y el saber hacer de un arquitecto, que siempre finalizaba por aportar características y conceptos propios de la arquitectura a la composición estructural de sus piezas.⁴

A su vuelta de Milán, Miralles se adentra definitivamente en el mundo del diseño industrial logrando la producción de sus primeros prototipos por diferentes empresas de ámbito nacional.

Piezas como la colección de carritos **Veloz** que pasó a ser producida por Punt Mobles (València), la lámpara **Egipcia** por Santa & Cole (Barcelona), la Silla **Acuática** por Martínez Medina (València). A ellas, poco a poco se les fueron sumando nuevos proyectos y empresas. Como la realización de la lámpara **Liquid** (1990) para Eclipsi (Barcelona), cuya pantalla difusora fue proyectada para ser fabricada en alabastro, recuperando así, tanto la belleza estética de esta materia prima como la precisión en su manipulación. Materia prima de uso recurrente en diversas luminarias originarias del Art Decó, que hoy en día ha sido de nuevo recuperada por la reconocida firma catalana de iluminación, Metalarte, encargada desde el año 2017 de la reedición de la lámpara **en cuestión**. A ello debemos sumar la producción de la silla **Éboli** (1988) por Andreu World (València), en

cuyo perfil formal se adivinan ciertas referencias a la clásica silla Klismos, así como el escritorio **Compás** y la consola **Alfiler** por la mencionada Punt Mobles. Ambas, piezas de marcado carácter formal, que con tan solo una mirada son capaces de captar la atención del usuario. Piezas que emanan calidez, sobriedad y elegancia, a la par que serenidad en la precisión de su composición estructural.

"...todo diseñador, todo el que se interese por la comunicación visual por medio del diseño, se preocupa por sensibilizar este signo. Sensibilizar equivale a dar una característica gráfica visible

por la cual el signo se desmaterializa como signo vulgar, común y asume una Personalidad propia."(Munari, 1979)

Por otro lado, mientras Pedro Miralles trabajaba en el desarrollo de la colección **Baldaqino** (1992) para la Muebles DO+CE (València), mantuvo constante y creciente su labor profesional formando parte de diferentes proyectos a nivel nacional. Siendo un ejemplo el hecho de formar parte de la relación de diseñadores nacionales llamados a participar, cada uno con su particular aportación, en la colección Azimut. Proyecto ideado y lanzado en 1988 por la entonces empresa nacional de artesanía, Artespaña, para la que Pedro aportó el icónico juego de piezas **Poynton**. Piezas cargadas de un eminente valor simbólico y destacado carácter ecléctico, que el diseñador supo trasladar a su propio tiempo con elegancia y sobriedad. Como por ejemplo, el eminente simbolismo del gráfico representado en el "trompe-l'oeil" que se aprecia en ambas esquinas delanteras del sobre, al mismo tiempo que no debemos obviar la disposición de los dos soportes frontales a modo de coturnos, siendo esta una pieza propia de las artes escénicas recuperada y reinterpretada por el diseñador, además de la linealidad que define la posición de los cajones frontales marcados por puntos blancos realizados con incrustaciones de hueso, siendo estos una alusión directa a la estética Art Decó. En su conjunto, una pieza de exquisitez material y precisión constructiva capaz de cautivarnos con tan solo una mirada. Las piezas **Poynton** poseen la capacidad de trasladarnos al origen de su título y de su forma, a la Inglaterra del siglo XVIII, a los adentros de la novela que le da nombre, *The Spoils of Poynton* (1896), de Henry James (1843-1916).

"Poynton, memoria de una vida, simboliza el placer privado de los objetos cuidadosamente elegidos con los que decidimos convivir."(Miralles P., Aparador Poynton, 1989)

No obstante, la labor de Pedro Miralles, no se quedó tan solo entre empresas españolas. La filosofía estética del diseñador, así como su característico entendimiento y saber hacer, le llevaron a cruzar fronteras y trabajar codo con codo con dos empresas de reconocido prestigio internacional. La primera colaboración fue gracias a una beca que el Ministerio de Industria le concedió para trabajar en el extranjero, y en su caso, fue en la firma propiedad del diseñador francés Philippe Stark (1949), XO. Para ellos, Miralles desarrolló la colección de mobiliario **contract** formada por silla, taburete y mesa, llamada **Lynx** (1988). (Miralles E.) Mientras, casi al mismo tiempo, Pedro trabajaba en el desarrollo

⁴ NOTA: "un elemento esencialmente arquitectónico que traslada para aromatizar, enredar o refrescar las mejores sobremesas", frase extraída

de la memoria técnica realizada por Pedro Miralles, cuya copia se encuentra en el archivo personal de Juli Capella, en Barcelona.

de una colección de objetos para una habitación de caballero para la firma italiana Ceccoti. Proyecto que finalmente acabó en un elegante perchero, bautizado con el nombre de **Pezzunia** (1989).



Figura 2.- Silla Acuática



Figura 3.- Lámpara Egipcia



Figura 4.- Carritos Veloz



Figura 5.- Consola Poynton

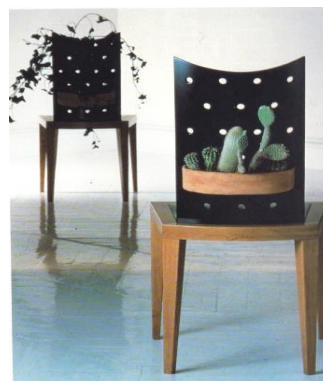


Figura 6.- Silla Hakernar



Figura 7.- Silla Éboli



Figura 8.- Escritorio Compás



Figura 9.- Consola Alfiler



Figura 10.- Lámpara Liquid

LOS ÚLTIMOS PROYECTOS

De entre todas sus aportaciones al haber del diseño español, Miralles no pudo dejar de formar parte de elenco de diseñadores industriales españoles que se encargaron de dar forma a las diferentes piezas de mobiliario urbano que se dispusieron en la Isla de la Cartuja de Sevilla, durante la Exposición Universal celebrada en 1992. Para tal evento y tal entorno, Miralles, una vez más tomó como referencia la arquitectura y su riqueza estética como elemento base para definir el perfil de su objeto. En este caso, el diseñador hizo alusión directa a la icónica e histórica Torre del Oro de la capital andaluza, al trasladar la particular geometría de esta torre al contorno formal de la papelería bautizada con el mismo nombre, **Torre del Oro** (1992) producida para la ocasión por la empresa ATP Systems. La Exposición

Universal de Sevilla 1992, fue un evento de notable valor internacional en el que Miralles también colaboró con la realización de la mesa **Balauster** (1992), producida por la firma Ebanis, y destinada a formar parte del mobiliario del restaurante del pabellón de la Comunidad Valenciana. Ambas, piezas en las que el diseñador dejó marcada constancia de su formación arquitectónica. Si bien, la primera de ellas hace alusión directa a la propia Torre del Oro, la segunda toma como base constructiva un elemento característico de la arquitectura estructural clásica, como es el Balaustre. Pieza que por sí sola, dispuesta de manera paralela y repetida puede hacer clara referencia a la composición de una barandilla propia de una construcción de carácter ecléctico. Con ello el diseñador evidenció la propia individualidad funcional de la mesa Balauster, la cual ofrecía la posibilidad de aumentar su valor pragmático al poder ser dispuesta en serie, y con ello aumentar su capacidad a la hora de acoger comensales a su alrededor. Concepto estético a la par que funcional que también se pueden ver en el **Taburete Dry Martini** (1986) inicialmente realizado por su propia editora MNF, y desde 1988 producido en serie hasta nuestros días por la firma Akaba.

"el balaustre representa la idea de unidad frente a la repetición. Una barandilla clásica está formada por balaustres que se repiten. Todos juntos forman a su vez otra unidad, eso sí, elástica e infinita. La barandilla puede tener unos pocos metros o varios cientos y sigue siendo la barandilla como concepto unitario. Por lo tanto, el balaustre como unidad carece de valor, o mejor dicho cambia por completo. Así, el balaustre como pie de mesa adquiere fuerza como unidad y como repetición: en un comedor, con varias mesas juntas, la mesa "balaustre" es una unidad pues permite un funcionamiento aislado, pero es también una repetición al ser añadida a otras: forma una nueva unidad a la que podríamos llamar irónicamente mesas barandilla." (VV.AA, 1992)

A su vez, en Barcelona el mundo del diseño se hallaba en plena ebullición debido a la celebración de los Juegos Olímpicos, durante el mismo verano del 92. Evento que dio origen a la realización de numerosos actos vinculados al mundo del diseño, entre ellos la exposición Casa Barcelona, para la que el diseñador presentó el Candelabro **Liceo** (1992).



Figura 11.- Papelerera



Figura 12.- Mesa Balauster



Figura 13.- Candelabro Liceo

CONCLUSIÓN:

La trayectoria proyectual de Pedro Miralles, fue breve pero intensa. Ésta ocupó un espacio en el tiempo de, concretamente, 10 años. Década en la que el diseñador creció y evolucionó profesionalmente dejando siempre constancia de su pasión por la lectura, por la música, por las antiguas culturas, así como su afán por viajar y conocer nuevos lugares, de aprender cada día un poquito más. Miralles, aprovechaba cualquier momento para plasmar una idea. Siempre iba acompañado de su bloc de dibujo, porque nunca se sabía dónde podía venir una idea o hallar una fuente de referencia, por sencilla, breve o absurda que pareciese. (Gómez, 2009) Una particular personalidad con la que Pedro Miralles marcó de manera determinante la estética de cada uno de sus proyectos, de cada una de sus piezas, dando así origen a su particular filosofía creativa.

"A mí me gusta leer. Los mejores momentos que he pasado en una vida adulta o casi adulta han sido leyendo. Me apasiona poder meterme dentro de una novela, sobre todo en los relatos anglosajones de finales del XIX, una literatura muy rica que prevé los cambios del siglo pero que no deja de moverse en un mundo exquisito y rico en el que resulta difícil entender de qué viven sus protagonistas. Hoy en día no podría existir Proust⁵ con su visión detalladísima sobre un paseo por el campo o el vuelo de una mariposa. A mí me gusta dedicar ese detalle a mi trabajo y por no intenciones nostálgicas sino porque creo que se pueden producir

diseños de los años 90 con ese detalle y esa intimidad. Este tipo de reflexión ha sido también parte de mi educación en arquitectura y en mi vida privada. Tú hablas de la influencia literaria pero yo creo que todo puede ser una fuente de influencias: la música, los viajes..." (Miralles P. , La Fuerza del Ingenio, 1993)

Una particular filosofía creativa, originada por ser Pedro Miralles, un joven apasionado de la literatura, que bebía de los escritos anglosajones de finales del siglo anterior, que vivía con vehemencia cada uno de sus viajes, que aplicaba con detalle sus conocimientos fruto de su formación como arquitecto, y a todo ello debemos sumar, su pasión por las artes escénicas. Una filosofía creativa algo alejada de la estética que le rodeaba. El postmodernismo.

Periodo estético basado en elementos arquitectónicos y simbólicos de origen ecléctico, los cuales eran reinterpretados de una forma más irónica que pragmática, en el que Miralles se inició y creció profesionalmente, y cuya base conceptual le influyó mínimamente. Tan solo hay que hacer un breve repaso a su trayectoria proyectual, la cual demuestra por sí sola que las ideadas por Miralles, destacaban y destacan de entre el resto de piezas contemporáneas, por su característica e insólita, a la par que sobria elegancia. Porque si bien, Pedro también tomó como referencia elementos y símbolos recuperados del pasado, el diseñador los reinterpretó con el máximo cuidado formal y constructivo, manteniendo intacto su significado inicial. Valores, con los que el diseñador buscaba justificar su responsabilidad con respecto a la recuperación de formas y técnicas productivas de inicios del siglo XX, con el objetivo de devolverles el valor emocional y simbólico que en su día les dio vida, siempre desde un punto de vista acorde con la cultura y sociedad coetánea.

"Me gusta mucho mimar cada detalle de mis piezas, no porque sienta nostalgia de los muebles del pasado, como se ha dicho a veces, sino porque creo que se pueden producir diseños de los noventa con ese mismo detalle y esa intimidad. Estoy convencido de que mi diseño pertenece a la época en vivimos (Miralles P. , El Universo Personal de Pedro Miralles, 1993)"

Sin embargo, si existe una frase con la que poder definir la filosofía creativa de Pedro Miralles, es la que el mismo citó, y que se puede leer entre las hojas de un artículo póstumo que la revista Diseño Interior publicó en noviembre de 1993.

Definición en la que el diseñador nos desvela y nos hace partícipes del eminente valor que es capaz de aportar a un mueble y otro tipo de objeto, el hecho de dotarle de un significado propio de contar una historia a través de él, o de compartir un poquito de nuestra historia a través de forma, así como de su función. Aspectos que sin que nosotros seamos conscientes son capaces de cautivarnos, y por consiguiente, de crear en nosotros la necesidad de poseerlo, de usarlo. Aspectos capaces de crear un vínculo emocional entre objeto y usuario.

⁵ Nota: Marcel Proust (1871-1922), novelista francés de finales del S.XIX



Figura 14 – Pedro Miralles, 1992

“Me pregunto cuál es la capacidad que tienen algunos muebles u objetos de seducirnos, provocando en nosotros una turbación semejante al enamoramiento. Creo que se debe al entorno emocional que son capaces de desarrollar en torno a sí, haciéndonos entrar en una relación inquietante y afectiva, capaz de transmitir una poética propia”

(Miralles P., El Universo Personal de Pedro Miralles, 1993)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BONSIEPE, Guy, “5.- Entrevista”, El Diseño de la Periferia, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1985, página 59
- MIRALLES, Pedro, “Pedro Miralles”, Retrato, Magazine El Mundo, Madrid, 28 de Abril, 1990, página 54
- MUNARI, Bruno, “Sensibilización de los signos”, Diseño y comunicación Visual, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, página 38
- MIRALLES CLAVER, Pedro, “Aparador Poynton”, Revista ON Diseño Nº 105, Barcelona, Ed. Aram, 1989, página 128.
- MIRALLES, Emilio, “11.- Diseños a la vuelta de Milán, entre los años 1988-90”, Documentación Biográfica de Pedro
- VV.AA, “Mesa Balauster”, DOM –EXPO´92, Valencia, Ed. Generalitat Valenciana, 1992, página 24
- GOMEZ, Ricardo, “entrevista personal”, 26 de octubre de 2009, Valencia.
- MIRALLES, Pedro, “La Fuerza del Ingenio”, Revista Diseño Interior Nº 25, Madrid, Ed. GlobusCom, Mayo 1993, página 16

MIRALLES, Pedro, “El Universo Personal de Pedro Miralles”, Revista Diseño Interior Nº 30, Madrid, Ed. GlobusCom, Noviembre 1993, página 15

MIRALLES, Pedro, “El Universo Personal de Pedro Miralles”, Revista Diseño Interior Nº 30, Madrid, Ed. GlobusCom, Noviembre 1993, página 12

IMAGENES

1. **Figura 1.- Pedro Miralles, Sillón 115, 1986** __ archivo personal de Ricardo Gómez, Valencia
2. **Silla Acuática** __ catálogo exposición Luis Adelantado – archivo personal de Pilar Mellado, Valencia
3. **Lámpara Egipcia** __ archivo privado de Santa & Cole, Barcelona
4. **Carritos Veloz** __ Catálogo Comercial, Camarera Veloz, 1988 - archivo privado de Punt Mobles, Paterna, Valencia
5. **Consola Poynton** __ Artespaña, 1988 - archivo personal de Juli Capella, Barcelona
6. **Silla Hakernar** __ Revista Ardi Nº 10, 1989, página 172 y 173
7. **Silla Éboli** __ archivo privado Andreu World, Valencia
8. **Escritorio Compás**, junto la Silla Dux de Vicent Martínez, Punt Mobles, 1990 __ archivo personal de Vicent Martínez, Valencia
9. **Consola Alfiler** __ privado de Punt Mobles, Valencia
10. **Lámpara Liquid** __ diapositiva de 35 x 35 mm – archivo personal de Ricardo Gómez, Valencia
11. **Papelería Torre del Oro** __ SUMA + SIGUE, Ed.IMPIVA, 2009, página 79
12. **Mesa Balauster** __ archivo personal de Juli Capella, Barcelona
13. **Candelabro Liceo** __ Catálogo de la exposición 38 diseñadores para el 92, Casa Barcelona, 1991
14. **Figura 14.- Pedro Miralles, 1992** __ archivo personal de Juli Capella, Barcelona

BIBLIOGRAFÍA

- BONSIEPE, Gui, **El diseño de la Periferia**, Ed. Gustavo Gili, Bacerlona, 1985, ISBN: 968-887-000-5
- MUNARI, Bruno, **Diseño y Comunicación Visual**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, ISBN: 84-252-0778-9
- VV.AA, **Catálogo DOM (Diseño de Objetos y Mobiliario), EXPO´92**, Pabellón Comunidad Valenciana, Generalitat Valenciana, 1992, D.L: V-3037-1992 Entrevista en el periódico El Mundo.
- MORIARTY, Marta, “*Pero Miralles*”, Retrato – Magazine Nº 27, 28 de abril de 1990
- Consulta a revistas:**
- ON DISEÑO**, periodicidad mensual de la Editorial Aram, desde 1978
- DISEÑO INTERIOR**, publicación mensual de la Editorial GlobusCom, desde 1991

RELACIÓN DE AUTORES EN EL PRESENTE NÚMERO**MTRA. ADRIANA ACERO GUTIÉRREZ - MÉXICO**

adag@correo.azc.uam.mx
ORCID: 0000-0003-4615-6812
Universidad Autónoma Metropolitana

Maestría en Diseño Editorial. Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Profesora titular en la Universidad Anáhuac Norte. Editora de la revista “Tecnología & diseño” del Departamento de Procesos y Técnicas de Realización de la División de Ciencias y Artes para el diseño de la UAM-Azc. 2020. Miembro del Comité Científico y organizador del Congreso “Avances de las mujeres en las ciencias las humanidades y todas las disciplinas”, UAM-Azc.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LA TRANSFORMACIÓN FOTOGRÁFICA ANTE LA CONVULSIONADA ERA POSMODERNA.**

MSc. RAÚL BEJERANO BEJERANO

raulb@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0002-4664-2303
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Graduado de Ingeniero Industrial (1988) en la Universidad de Matanzas, Máster en Organización de la Producción (1996) en el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Ha trabajado durante más de 25 años en el sector de la electrónica, la informática, la automatización y las comunicaciones, en las actividades de ingeniería, organización y negocios internacionales. Ha estado vinculado a la docencia universitaria por más de 10 años. Ha recibido reconocimientos por su trabajo profesional vinculado a la gestión y a la ingeniería industrial a lo largo de su vida laboral. Actualmente se desempeña como Profesor Asistente y Director de Relaciones Internacionales y Negocios del ISDi.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **PAPEL DEL WORKSHOP INTERNACIONAL EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA DEL DISEÑO A PARTIR DE EXPERIENCIAS EN EL ISDi.**

DR.C. LUCILO BATLLE REYES

lucilobat@mes.gob.cu
ORCID: 0000-0002-5293-859X
Ministerio de Educación Superior

Doctor en Ciencias Filosóficas. Profesor Titular. Especialista de la Dirección de Marxismo-Leninismo del Ministerio de Educación Superior. Ha participado como ponente en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales. Es miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País y de la Unión Nacional de Historiadores de Cuba.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **CULTURA DEL TRABAJO Y DISEÑO: UNA RELACIÓN POSIBLE Y NECESARIA EN LA ACTUALIDAD CUBANA.**

MSc. DIEGO BERMÚDEZ AGUIRRE - ESPAÑA

dgbermudez@correo.ugr.es
ORCID: 0000-0002-3949-9123
Universidad de Granada

Diseñador gráfico de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Vinculado a Ico-D en Canadá, Design History Society en el Reino Unido, Society for News Design en EEUU, entre otras. Reseñado en los libros Latin American Graphic Design de Taschen, A Tribute to celebrities de Index Book, Design School Confidential de Rockport, entre otros. Coautor del libro El cartel social desde América Latina de la U. Nacional de Colombia publicado en 2010. Integrante del equipo consultor de la Bienal Iberoamericana de Diseño, Asociación de Diseñadores de Madrid. Integrante del Comité BICeBé, Bienal del Cartel de Bolivia. Presidente del Jurado de la 1ª Bienal del Cartel de la U. Autónoma de Aguascalientes. Embajador del Diseño Latino de la U. de Palermo, Argentina, 2015. Estudiante del Doctorado en Historia y Artes de la Universidad de Granada, España.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **EL CARTEL Y SU RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS Y MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.**

DI. CRISTINA CORRAL GARCÍA

miaire71@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6589-1463

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Diseñadora Industrial en la especialidad de Cerámica. Profesora en el ISDi, imparte las asignaturas de Diseño Básico, Materiales y Procesos y Diseño de Superficies. Realiza proyectos y exposiciones: Diseño de mueble cerámico para cocina eléctrica, 1995; Vidriados cerámicos coloreados, 1996; Exposición Colectiva. Universidade Estacio de Sa. Rio de Janeiro. Brasil, 1997; Proyecto para restaurant ecológico en Las Terrazas. Pinar del Rio, 1997_1999; Diseño de Conjunto de contenedores para especias y productos secos para el restaurant ecológico de Las Terrazas, Pinar del Rio, 1998; Exposición Colectiva: Diseño 100% cubano, Expo de cerámica utilitaria hecha en Cuba, Museo de la Cerámica, 2019. Es miembro de la Asociación Cubana de Artesanos Artistas. Ha participado en todas las Ferias del Fondo Cubano de Bienes Culturales.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **AZULEJOS TRADICIONALES EN LA HABANA.**

MSc. LEMAY ALBERTO CRUZ PUJOL

lemayc@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-8840-9905

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Se forma como Ingeniero Industrial en la Universidad Tecnológica de la Habana José Antonio Echeverría en el año 2010, y seguidamente comienza su vida profesional en el Instituto Superior de Diseño especializándose en la Disciplina Factores Humanos, la cual dirige desde el año 2015. En el año 2018 realiza su maestría enfocando su investigación en el campo de la Ergonomía. Desde el 2013 hasta el año 2018 fungió como Profesor Principal del 4to año de la carrera de Diseño Industrial, y del 3er año desde el 2018 hasta la actualidad. Forma parte del Consejo Docente del ISDi, y del colectivo de carrera de Diseño Industrial.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LAS DIMENSIONES DE LA USABILIDAD EN LOS OBJETOS DE DISEÑO INDUSTRIAL.**

Lic. EGLIS CORTINA BRUZÓN

eglis@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-5666-9294

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Graduada de nivel superior con 24 años de experiencia. Titulada en las especialidades de Español - Literatura y Bibliotecología y Ciencias Documentarias. Laboró como profesora de Español y Literatura en la Sede Pedagógica de Holguín en el pregrado. Ha impartido cursos en postgrado de varias asignaturas en las Ciencias de la Información. Se desempeña como especialista principal en Gestión Documental en la Biblioteca Universitaria del Instituto Superior de Diseño de la Universidad de La Habana. Asume la Alfabetización Informacional de los nuevos ingresos, abordando el acceso, generalidades y particularidades de las Bases de Datos más utilizadas en el Sistema de Información.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **FORMA: PRODUCCIÓN CIENTÍFICA DE APOYO EN LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO.**

MSc. MARIELA CUEVAS SERRANO

marielac@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0000-0000-0000

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Graduada de Psicología en la Universidad de la Habana (2012). Durante veinte años trabajó en el mundo empresarial (Gerente Comercial). Actualmente se desempeña como profesora de Psicología en el Instituto Superior de Diseño y como Gestora del departamento de Proyecto y desarrollo del ISDi, perteneciente a la dirección de relaciones internacionales del propio instituto, cursa una maestría en Gestión de Diseño y está llevando a cabo una investigación sobre el papel del diseño en los proyectos internacionales de corte medioambiental.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **PAPEL DEL WORKSHOP INTERNACIONAL EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA DEL DISEÑO A PARTIR DE EXPERIENCIAS EN EL ISDI.**

DR.C. ARMANDO DÍAZ CONCEPCIÓN

adiaz@ceim.cujae.edu.cu

ORCID: 0000-0001-9849-0826

Universidad Tecnológica de La Habana «José Antonio Echeverría»

Ingeniero Mecánica, especialista en la construcción de maquinaria. Master en gestión del mantenimiento, doctor en ciencias técnicas, profesor auxiliar, director del Centro de Estudio de Ingeniería del Mantenimiento de la Facultad de Ingeniería Mecánica de la CUJAE. Profesor principal de la asignatura Fundamentos del mantenimiento. Líder del proyecto de investigación Gestión del mantenimiento y del programa de mantenimiento del Ministerio de Industria. Miembro del comité académico de la maestría gestión del mantenimiento de la CUJAE. Miembro de los tribunales de categoría docente de la facultad. Ha impartido docencia en el exterior como miembro del claustro de la maestría de gestión del mantenimiento de proyección internacional, miembro del comité de expertos de mantenimiento de la red de esta especialidad a nivel nacional en el MES.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LA MANTENIBILIDAD, SU PREVISIÓN DESDE EL DISEÑO DE LAS MÁQUINAS.**

MSC. ANDRÉS FERNÁNDEZ PÉREZ

andresf@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0002-4270-0342

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Profesor Auxiliar de Filosofía y Teoría Política, desde el 2006, en el Instituto Superior de Diseño, Departamento de Marxismo Leninismo, Universidad de La Habana, Cuba. Máster en Ciencias Políticas, miembro numerario de la Cátedra de Ciencias Políticas de la Universidad de La Habana. Jefe del departamento docente y principal adjunto en ética de la administración pública del Centro de Estudio de Economía y Planificación Juan F. Noyola, Cuba, 2002 al 2009. Ha realizado una labor amplia en la enseñanza de posgrado en temas como Ética profesional y Ética y responsabilidad pública en el diplomado de administración pública. Centro de Estudios de Economía y Planificación Juan F. Noyola, hasta 2011 y Teoría Política enfoque sur en el diplomado de gestión de la educación superior para profesores y diseñadores graduados. ISDI desde 2012. Ha participado y realizado diferentes trabajos investigativos: Investigación entre el CEEP Juan F. Noyola Universidad de Dalhousie, Canadá, como parte del proyecto CIDA – MEP – CEEP, para la elaboración del libro de texto sobre administración pública en Cuba. Autor del capítulo IV: Valores y ética en el proceso de administración pública en Cuba. Su línea principal actual es el cartel político como agente socializador político, presentada en eventos nacionales e internacionales de la red de universidades cubanas. Sobre estos temas ha impartido cursos en la enseñanza de posgrado. Ha colaborado con diferentes materiales de estudio y textos básicos para pregrado o posgrado. Otros: Miembro numerario de la Cátedra de Ciencias Políticas (Enfoque Sur) por resolución rectoral no. 524/09 de la UH. 2011.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LOS ROLES FUNDAMENTALES DEL CARTEL POLÍTICO EN CUBA ENTRE 1959 Y 1961. (PRIMERA PARTE).**

MSc. DAYSI HERNÁNDEZ CRUZ

dhernandez@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0002-2265-5919
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Cursó estudios universitarios en la Universidad de la Habana en la especialidad de Licenciatura en Historia (1988). Maestría en Ciencias de la Educación (2009) en el Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”. Profesora Auxiliar del Instituto de Diseño (ISDi). Investiga en la cultura del trabajo.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **CULTURA DEL TRABAJO Y DISEÑO: UNA RELACIÓN POSIBLE Y NECESARIA EN LA ACTUALIDAD CUBANA.**

DR.C. MARCO ANTONIO MARÍN ÁLVAREZ - MÉXICO

marma@correo.azc.uam.mx
ORCID: 0000-0001-6267-6063
Universidad Autónoma Metropolitana

Doctor en diseño. Línea de especialidad en nuevas tecnologías. Maestría en Administración con especialidad en Comercialización Estratégica. Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica, Profesor titular de carrera. Impartición de más de 40 cursos extraacadémicos y de extensión universitaria. 67 ocasiones. (UAM, U. Anáhuac, U. Anáhuac del sur, UVM, UDLAP). Más de 25 artículos publicados en revistas nacionales e internacionales, 2 libros de texto. Consejero académico en revistas nacionales e internacionales. Evaluador PRODEP. Diseñador free lance y fotógrafo profesional. Diseñador gráfico en el despacho FOTODISEÑO Publicitario.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LA TRANSFORMACIÓN FOTOGRÁFICA ANTE LA CONVULSIONADA ERA POSMODERNA.**

MSc. EVIEL RAMOS PÉPREZ

eviel@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0002-8459-5579
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Master en Gestión de Diseño. Profesor Auxiliar. Decano de la Facultad de Diseño de Comunicación Visual del ISDi y profesor principal de Diseño y Gestión de Diseño. Jefe de la Comisión Nacional de la Carrera de Diseño de Comunicación Visual en Cuba. Ha desempeñado profesionalmente responsabilidades en el sector empresarial como diseñador, director creativo y gestor de diseño. Secretario Ejecutivo del Congreso Internacional de Diseño de La Habana “FORMA”. Jurado del Premio Nacional de Diseño de la ONDi, así como miembro del Jurado de Diseño en eventos, concurso y ferias nacionales e internacionales.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **IMPORTANCIA DEL DIAGNÓSTICO DE LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.**

DI. ANETTE LOURDES RODRÍGUEZ CAMPOS

acampos@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0002-4320-368x
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Diseñadora Industrial, graduada del Instituto Superior de Diseño en el año 2018. Comenzó su vida profesional en el mismo instituto, como profesora de Ergonomía y posteriormente de Diseño Industrial. Actualmente realiza las actividades de Profesora Principal del 2do año académico de la carrera de Diseño Industrial. Además, ha participado como ponente en el X Congreso Internacional de Diseño de la Habana FORMA 2019.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LAS DIMENSIONES DE LA USABILIDAD EN LOS OBJETOS DE DISEÑO INDUSTRIAL.**

MSc. BÁRBARA LÁZARA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

barbara.hdez@infomed.sld.cu
ORCID: 0000-0003-2032-524X
Universidad de Ciencias Médicas de La Habana

Graduada de Licenciatura en Cibernética Matemática. Máster en Informática en Salud. Diplomada en Educación Médica Superior. Profesor Auxiliar. Investigador Auxiliar. Trayectoria laboral: Instituto Central de Investigaciones Digitales (ICID), 1984-1996; Facultad de Ciencias Médicas “Julio Trigo”, 1996 hasta la fecha. Experiencia profesional: desarrollo de softwares de gestión y educativos; creación y aplicación de herramientas metodológicas para perfeccionar el trabajo de superación profesional en el sector salud; docencia de pregrado y postgrado. Profesora de Informática Médica, Bioestadística y Metodología de la Investigación en las carreras de Medicina y Enfermería (1996 hasta la fecha), profesora de los cursos troncales de Computación (2004) y Metodología de la Investigación (2005) de las Maestrías de Atención Primaria de Salud, impartidos en Cuba y en la Coordinación Médica de la Misión Barrio Adentro, estado Aragua, Venezuela; Metodóloga de superación profesional (2005 hasta la fecha), miembro del Consejo Científico y del Tribunal de categorización docente de Informática Médica (2007 hasta la fecha) y miembro del Comité Académico de la Maestría de Educación Superior en Ciencias de la Salud (2011-2015). Profesora de Metodología de la investigación a residentes (2016 hasta la fecha).

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **HERRAMIENTA PARA APLICAR LA BIOMIMÉTICA A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE OBJETOS.**

DR.C. GABRIEL SALAZAR CONTRERAS - MÉXICO

gabo62@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-6909-9913
Universidad Autónoma Metropolitana

Departamento/Facultad: DISEÑO GRAFICO. Coordinador de Posgrado e Investigación. UAM (Azcapotzalco) - Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad: México, D.F. Estudios: Lic. en Artes Visuales. Maestría en Artes visuales. Doctorado en Estética, Ciencia y Tecnología de las Artes. Idiomas: Inglés y Frances. Experiencia profesional: El dibujo como arte y sus problemas de enseñanza. Años de experiencia profesional: Profesional - 25 Docente - 25

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **DIBUJANDO CON EL CUERPO.**

DRA.C. PILAR MELLADO LLUCH - ESPAÑA

p.mellado.design@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9172-6322
Escuela Elisava de Barcelona

Cinco años de formación profesional en la especialidad de Delineación Industrial, son mi base académica. A ello le siguió, sin pensarlo dos veces, la Ingeniería Técnica que por inercia debía seguir, la de Diseño Industrial, eso si, con el claro convencimiento de no dejar de lado mis pasos de formación en el sector industrial y mecánico. Mi necesidad por desmontar los objetos, conocer cada uno de sus detalles materiales, formales y constructivos. Y así fue, al menos durante los tres años de estudios universitarios y los posteriores años de vida laboral, ya que tras haberme graduado, trabajé un tiempo en el sector industrial como diseñadora mecánica en un par de empresas, ampliando mis conocimientos en el Diseño Asistido por Ordenador con softwares como AutoCad y SolidWorks. Al mismo tiempo que, “gracias” a la puesta en marcha del nuevo plan universitario (Plan Bolonia) decidí que era hora de volver a las aulas, de seguir con lo que tenía la sensación, había dejado a medias. En 2006 me matriculé en el Master Oficial de Ingeniería del Diseño de la Universidad Politécnica de Valencia, pertenecí a la primera promoción, lo cual conlleva ser un poco, el conejillo de indias, tanto para los departamentos implicados en el desarrollo del Master como para los propios alumnos. Pero sin entrar en detalles. Posgraduada y especializada en Diseño Gráfico y de Producto, pensé que ya jamás volvería a pisar un aula o un pasillo de aquella escuela. Que mi objetivo, ya había sido alcanzado. Pero me equivoqué, y tras un duro golpe profesional recibido en 2009 por parte de la crisis económica que azotó de pleno la empresa en la que trabajaba, me vi de nuevo inmersa en el mundo universitario, esta vez, en el nivel que prosigue a un Master Oficial, es decir, el Doctorado. Decisión que me ha llevado a unir dos de mis pasiones, la historia y el diseño industrial. Y hoy, Doctorada en Diseño de Producto, Profesora en la Escuela Elisava de Barcelona, y colaboradora en diversas publicaciones a nivel nacional, (en algunas de manera más regular que en otras), como Dúplex, ON Diseño, Experimenta, Room Digital, Revista per a l'Estudi del Moble, o más recientemente en RES Mobilis de la Universidad de Oviedo.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **PEDRO MIRALLES y su FILOSOFÍA CREATIVA.**

DR.C. SERGIO LUIS PEÑA MARTÍNEZ

sergio@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0002-5546-1520
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Graduado con título de oro en 1989 en el Instituto Superior de Diseño (ISDi) de la Habana Cuba. Master en Gestión e Innovación de Diseño y Desarrollo de nuevos productos en 2008. Doctor en Diseño, la rama de Ciencias Técnicas en 2019. Desde 1989 ha sido docente en diferentes asignaturas de Diseño en el ISDi. Profesor de cursos, talleres y seminarios internacionales de Diseño en diferentes instituciones, universidades y empresas en Cuba y otros países. Jefe de la Carrera de Diseño Industrial del ISDi desde 1995 al 2001. Vicerrector Primero del ISDi del 2001 al 2011. Rector del ISDi del 2011 al 2016. Actualmente es Director general del ISDi de la Universidad de la Habana. Miembro y presidente del jurado en diversos Eventos, Ferias y Concursos de Diseño, nacionales e internacionales. Ha desarrollado proyectos de Diseño de productos, interiores e imagen integral para importantes empresas y organizaciones. Ostenta tres Premios Anuales de Diseño de la Oficina Nacional de Diseño en Cuba y en 2019 fue reconocido, por su desempeño y aporte a la profesión con el Premio Nacional de Diseño de la República de Cuba.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **IMPORTANCIA DEL DIAGNÓSTICO DE LA GESTIÓN DE LA IDENTIDAD VISUAL.**

DR.C. GABRIEL SALAZAR CONTRERAS - MÉXICO

gab062@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-6909-9913
Universidad Autónoma Metropolitana

Departamento/Facultad: DISEÑO GRAFICO. Coordinador de Posgrado e Investigación. UAM (Azcapotzalco) - Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad: México, D.F. Estudios: Lic. en Artes Visuales. Maestría en Artes visuales. Doctorado en Estética, Ciencia y Tecnología de las Artes. Idiomas: Inglés y Francés. Experiencia profesional: El dibujo como arte y sus problemas de enseñanza. Años de experiencia profesional: Profesional - 25 Docente - 25

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **DIBUJANDO CON EL CUERPO.**

DR.C. MARIO CLEMENTE ZALDÍVAR SALAZAR

mzaldivar@isdi.co.cu
ORCID: 0000-0003-4502-9889
Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana (ISDi)

Ingeniero mecánico, especialista en la construcción de maquinaria, master en maquinaria agrícola, doctor en ciencias técnicas, Profesor Titular, miembro del tribunal permanente nacional de doctorado en la rama de la ingeniería agrícola, evaluador nacional de la Junta de acreditación nacional, miembro del proyecto de formación doctoral en diseño perteneciente a la RED-MES sobre la gestión de la educación superior, miembro del consejo editorial de la revista ciencias técnicas agropecuarias. Ha ocupado diferentes responsabilidades académicas. Miembro de los comités académicos de las maestrías de gestión del diseño del ISDI y maquinaria agrícola de la Universidad de Holguín. Metodólogo de investigaciones del ISDI.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **LA MANTENIBILIDAD, SU PREVISIÓN DESDE EL DISEÑO DE LAS MÁQUINAS.**

MSC. CARILYN DE LA VEGA HERNÁNDEZ

cdelavega@isdi.co.cu

ORCID: 0000-0001-6084-895x

Instituto Superior de Diseño de la Universidad de la Habana
(ISDi)

Graduada de Diseñadora Industrial en el Instituto Superior de Diseño. Máster en Gestión e Innovación del Diseño. Profesora en la Facultad de Diseño Industrial del Instituto. Profesora principal de las Asignaturas Diseño Industrial I y II. Ha participado como ponente en eventos internacionales. Cursó estudios vinculados con la Fotografía en la Facultad de Arquitectura y Diseño, Hochschule Wismar, Alemania. Su línea de investigación actual está dirigida a la generación de una Metodología para aplicar la biomimética en el Proceso de Diseño. Desarrolló en 2018 el proyecto Guajiro, para revalorizar la tradición artesanal de cestería cubana en diseño de mobiliario autóctono. Con él obtuvo mención en la 6ta Bienal Iberoamericana de Diseño. En 2019 participó en la Plataforma Visión y Tradición perteneciente a México Design Week, en un proyecto que culminó con una exposición en el Museo Nacional de Antropología de México. Ese año presentó la Colección Guaniquiqui, sobre la misma línea de trabajo de Guajiro. Con ella estuvo en la selección final de la 7ma Bienal Iberoamericana de Diseño en 2020.

PUBLICACIÓN EN ESTE NÚMERO:

- **HERRAMIENTA PARA APLICAR LA BIOMIMÉTICA A LA CONCEPTUALIZACIÓN DE OBJETOS.**

ARBITRARON EL PRESENTE NÚMERO

MSc. WILLIAM F. URUEÑA TÉLLEZ
ECUADOR

wfuruena@gmail.com

Profesor. Pontificia Universidad
Católica de Ecuador.

DR.C. EDUARDO DORTA BAÑOS
CUBA

dbanos@isdi.co.cu

Profesor Titular. Instituto Superior de
Diseño. Universidad de La Habana.

DR.C. ORESTES DÁMASO CASTRO
PIMIENTA. CUBA

opimienta@isdi.co.cu

Profesor Titular. Instituto Superior de
Diseño. Universidad de La Habana.

DR.C. JOSÉ LUIS BETANCOURT
HERRERA. CUBA

betancourt@isdi.co.cu

Profesor Titular. Instituto Superior de
Diseño. Universidad de La Habana.
Cuba.

DR.C. MANUEL VEGA ALMAGUER.
ANGOLA

vegam4242@gmail.com

Profesor de la Universidad Mandume
Ya Ndemufayo.

A3manos

.....
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD
CUBANA DE DISEÑO

ISSN: 2412-5105 RNPS 2370

