

Historiografías del diseño locales, regionales, nacionales y globales: el caso de Barcelona/Cataluña/España.

Oriol Pibernat

El presente artículo pretende poner de relieve algunas consideraciones sobre la complejidad que implica definir un ámbito espacio-temporal en la escritura de la historia del diseño en Cataluña, España y Barcelona. Partimos de unos materiales muy concretos que no son otros que los textos (artículos, capítulos de publicaciones, catálogos y libros) que narran la historia del diseño en tales topónimos. Nos referiremos a los escritos de síntesis histórica, más que a estudios particulares, puesto que en estas se hace más evidente el tipo de características que indagamos. En buena parte, la exploración realizada proviene de mi artículo “Diseño y franquismo: historia contada e historiografía. Un estado de la cuestión” en proceso de edición (PIBERNAT (ed.) 2020). Aunque el estudio suponga un repertorio extenso de escritos, nos referiremos solo a algunos de ellos, aquellos que puedan ser más representativos al análisis.

Hablar de tradiciones historiográficas en relación con el diseño industrial y gráfico en Cataluña y España es sin duda aventurado. Las investigaciones de historia del diseño en estos ámbitos regionales tienen apenas unas pocas décadas. No obstante, sí es posible seguir el rastro de los textos que, desde finales de los cincuenta, abordan con una perspectiva diacrónica las evoluciones del diseño local y, entonces, analizar historiográficamente los problemas y retos a los que se enfrentan.

Nuestra atención sobre estos documentos se dirige no solo a los argumentos que sustentan la elección de distintas focalizaciones geográficas y temporales, sino también a desvelar los horizontes de pensamiento, las retóricas y las estructuras narrativas que subyacen en las maneras de hacer historia. Igualmente, se considera relevante un conocimiento más detallado de las condiciones en las que dichos textos se produjeron y se producen, entendiendo que los textos de historia son a su vez fuentes “de época” que se hacen más inteligibles en su contexto.

Al no ser frecuente un nivel de reflexión historiográfica significativo, muchos escritos no dan cuenta de sus elecciones espacio-temporales. De hecho, en muchos casos, ni siquiera se consideran elecciones, solo discurso naturalizados, como si fueran los hechos mismos que hablaran. No obstante, a poco que se analice, resulta evidente que hay supuestos que se pueden desvelar y conflictos que emergen del propio texto. Quede claro, pues, que la presente comunicación no versa sobre la identidad nacional del diseño sino sobre los supuestos identitarios presentes en la literatura sobre historia del diseño cuando define y denomina un foco creativo de atención que es, a su vez, cultural, social, y políticamente significativo.

Fuentes para el análisis

Para acometer nuestra labor proponemos partir de tres fuentes teóricas o, si se quiere, epistemológicas e historiográficas.

La primera fuente que tomamos en consideración proviene de Hayden White cuando define la naturaleza retórica de la escritura de historia (White 1992, 1999 y 2011). Tal consideración se constata con facilidad en las “historias de acontecimientos”. La historia se basa en hechos, por supuesto, pero estos hechos se seleccionan, disponen y encadenan en una narración. Nuestro conocimiento de los hechos está mediado por la narración. En cómo se construye y opera ésta no hay neutralidad posible. En sus propias palabras:

“Los hechos ofrecen la base para arbitrar entre diferentes significados que diferentes grupos sociales pueden asignar a un acontecimiento por distintas razones, ideológicas o políticas” (White 1999, 70).

Tampoco una historia no *événementielle* escapa a la evidencia de que se trata de una narración y que, en definitiva, el historiador está articulando una trama argumental. No solo porque los sucesos transitan y se trenzan con las estructuras sociales, económicas, ideológicas o culturales, sino porque éstas mismas evolucionan y se correlacionan, se conforman y decaen.¹

Las historias del diseño que manejamos en nuestro caso tienen mucho de “historia de los acontecimientos” e historia de las instituciones y de las obras o productos; bastante también de hagiografía de diseñadores y, cada vez más, de entender lo anterior en sus contextos sociales y culturales.

Para la segunda fuente teórica acudimos a Mijail M. Bajtin y a su concepto del cronotopo (Bajtin 1975). Bajtin define el cronotopo —una categoría tomada de las matemáticas y de la teoría de la relatividad— como aquel elemento literario en el que se expresan las conexiones espacio-temporales del relato:

“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (Bajtin 1989, 238).

¹ En este punto también debemos tener presente que “la tensión entre lo literal y lo abstracto; entre, por un lado, la descripción detallada de lo que se da en un momento preciso del pasado y, por otro, el rápido esbozo de lo que se extiende en grandes franjas de ese pasado”, al decir de John Lewis Gaddis cuando habla de la doble condición del historiados como científico y artista (Gaddis 2002, 38).

Para Bajtin, el concepto de cronotopo se mostró fértil en el análisis de los géneros literarios históricos. Nuestra intención es utilizarlo productivamente para comprender mejor la sínfisis entre lo diacrónico y lo topográfico; es decir, la rótula donde encajan la secuencia de sucesos o la evolución de fenómenos y la localidad, el espacio, donde tal cosa sucede.

El tercer concepto que convocamos es el de “nacionalismo banal” desarrollado por Michael Billig (Billig 2006). En verdad hoy en España y en Cataluña el nacionalismo tiene más bien poco de banal. Banal para este autor son las “banderas ondeantes” que apenas apercibimos, que constituyen un día a día integrado a la cotidianidad, las que aparentemente no tienen significados políticos fuertes ni hacen evidentes los conflictos. La idea de “nacionalismo banal” nos va a ser útil de dos maneras. Por un lado, en el diseño, o mejor, en el discurso del diseño, pueden habitar las “banderas no ondeantes”; es decir de los signos identitarios banales. Es por ello por lo que hablamos del diseño alemán, del italiano, del escandinavo, etc. Ello es conocido y materia de la diplomacia cultural (el *soft power*) de las respectivas naciones. Por otra parte, como señala Billig, “los estudiosos han de contar que serán afectados por aquello que debería ser objeto de estudio” (Billig 2006, 69). Lo que quiere decir que, cuanto menos consciencia tiene un estudioso o un historiador del fenómeno, más expuesto está a que se filtren en sus textos sus inclinaciones o su sentir identitario banalmente común y naturalizado.

Contando con el auxilio de un filósofo de la historia, de un teórico de los estudios literarios y de un psicólogo social vamos a acometer esquemáticamente nuestro tema. De entrada, parece una buena ayuda.

Sobre las condiciones de producción del relato histórico: Estado de la cuestión

Cabe aclarar que, durante cierto tiempo, los intentos de historiar los ámbitos catalán y español se producían al abrigo del desarrollo profesional y asociativo y, a partir de los ochenta, de exposiciones emprendidas como actividades de promoción patrocinadas por distintas administraciones. Solo más recientemente la historia del diseño en España ha adquirido una autonomía académica; estatuto que, no obstante, tampoco conlleva escapar a los dilemas que plantea elegir o moverse intelectualmente en aquellos ámbitos espacio-temporales de cada investigación.

Resulta imprescindible tener en cuenta estas diferentes condiciones de producción de narrativas históricas ya que establecen tres tipos de producciones distintas y, casi, tres periodos de producción diferenciados. Las primeras crónicas de las décadas de los sesenta y setenta apuntan a dar a conocer el diseño y avalar históricamente la profesión, así como el carácter pionero del asociacionismo profesional. En los años ochenta y noventa se escribe en un clima de euforia y proyección internacional del diseño dígame español, catalán o barcelonés. La narración histórica y los objetivos de promoción se confunden con facilidad; en parte porque muchos textos tenían como soporte catálogos

de exposiciones patrocinadas por la administración, pero también por el espíritu general de la época y el tono eufórico y el estilo periodístico y divulgativo que se prodigaba. Ya en nuestro siglo, la autonomía académica permite general un espacio propio para la investigación histórica. No obstante, sería iluso pensar que esta autonomía es completa, ya que las historias narradas con anterioridad tienen un peso importante en la trama de los nuevos relatos y porque, además, la historia académica no puede ser completamente ajena a los prejuicios que acarrea la simple condición humana y social del narrador.

Por lo que respecta a las relaciones entre espacio y tiempo o entre lugar y acción, sugerimos (la lectura de Bajtin no es completamente ajena a esta sugerencia) dos modalidades narrativas de puesta en escena que denomino: “escenario vacío” y “escenografía envolvente”. Aunque tengan más que ver con el teatro que con la novela (que es el tema del estudioso ruso), sirven igualmente a nuestro propósito, que es lo que importa.

Consideremos estas dos maneras en que el relato histórico sitúa los actores, los acontecimientos y los objetos en una escena:

A. *Escenario vacío*. Aunque se dé por hecho el lugar de la acción, éste funciona básicamente como un escenario vacío donde intervienen los actores (y acaso las obras). Los hechos se presentan en un espacio neutralizado y las acciones se suceden gracias exclusivamente a la motivación de actores individuales o institucionales. El protagonismo de lo *evenemencial* concentra la mayor atención y acapara la singularidad del fenómeno, restando densidad semántica al lugar. El lugar lo crean los actores con su acción y sus obras.

B. *Escenografía envolvente*. El curso histórico se realiza dentro de un espacio más concreto y definido, incardinado con los acontecimientos políticos, los fenómenos sociales, las estructuras económicas y/o la evolución de las ideas de una región o localidad. No estamos hablando solo de telones de fondo, sino más bien de aparejos y carromatos como los de un Auto sacramental barroco o de puestas en escena operística como las de Servandoni. Ocurre, por tanto, lo contrario que en el caso anterior: la trama cobra sentido en la medida que se sitúa en un lugar y depende de un contexto y los cambios que en él se produzcan.

Estas dos modalidades polares, y todas las gradaciones e mezcolanzas que admite, indica solo el valor que se da a los actores o al contexto en la representación espacio-temporal. No obstante, la distinción anterior nos ayuda poco a saber cómo se articula la trama de un relato. De las varias figuras que desgrana Bajtin —aquí sí vamos a utilizar su nomenclatura—, seleccionamos cuatro cronotopos que cumplen con dicha misión: el camino, el castillo y el salón. Con estas imágenes ponemos de relieve lo siguiente:

- a) En el *cronotopo del camino* (que corresponde a la novela de caballería) la narración se presenta como un itinerario -una senda, un camino- plagado de situaciones y vicisitudes. El tiempo se vierte sobre el espacio, que lo articula.
- b) En el *cronotopo del castillo* (que corresponde a la novela gótica) toda la acción ocurre en un escenario fijo e inamovible. El espacio se funde y prevalece sobre el tiempo.
- c) En el *cronotopo del salón* (que corresponde a la novela burguesa decimonónica) el espacio aparece como lugar de encuentro entre el tiempo de los personajes y el tiempo socio-histórico. El tiempo se concretiza y visualiza completamente en el espacio a través de los que lo frecuentan.
- d) En el *cronotopo folclórico* (característico del relato mítico) se representa “como existente en el pasado lo que de hecho solo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado” (Bajtin 1989, 299).

¿Tres historias tres lugares? Catalunya, España y Barcelona

Sobre estos fundamentos vamos a bocetar algunas consideraciones, procurando ser sucintos.

1. Diseño “en” Cataluña: el relato de una tradición de modernidad

Es un hecho que la voluntad de historiar el diseño por estas latitudes tuvo en Cataluña su primera plaza. De Barcelona surgieron los primeros textos que intentaban una explicación historiada de la evolución del diseño local. La razón más evidente se encuentra en que, en los años sesenta, Barcelona abanderó, poco acompañada, un movimiento de diseño. No es extraño que tal movimiento intentara explicarse históricamente, saber de dónde venía y a qué iba. Pero hay otras razones. En Cataluña había una tradición historiográfica respecto a la industria, la cultura y las artes que centraba una buena parte de su interés en las llamadas artes industriales y decorativas. Y, ello es importante, tal interés no estaba reñido con las producciones contemporáneas; justamente lo contrario.

Hay que considerar aquí el legado de Joaquim Folch i Torres que se dilata desde principios del siglo XX hasta los primeros años de la década de los sesenta, estableciendo continuidades en la elección de temas de interés y en los planteamientos artísticos entre el antes y el después de la Guerra Civil. La atención a las artes decorativas ocupó también su labor intelectual ya en sus artículos del primer tercio de siglo. En 1958 se publica una historia de *L'Art Català* que el mismo dirige (Folch i

Torres 1958) y que concluye su recorrido con un capítulo sobre las artes decorativas del Modernismo escrito por Alexandre Cirici.

Será precisamente Alexandre Cirici quien formulará un primer esquema histórico más o menos armado para el diseño en Cataluña (Cirici Pellicer 1984).² El relato que Cirici nos brinda corresponde al de una escenografía envolvente, donde el contexto enmarca significativamente las posibilidades de desarrollo del diseño. En su trama se construyen diversos cronotopos supeditados, todos ellos, a su articulación argumental en lo que anunciábamos como un “cronotopo del camino”. Cosa que se plasma en los siguientes términos: el diseño avanza inexorable por una senda en el que se combinan encuentros afortunados y vicisitudes que aceleran o retrasan su marcha. Veámoslo cuales son con algo más de detalle:

- *Revolución industrial*. Aunque más tardía, la industrialización que tienen lugar en Cataluña en el siglo XIX permite entablar el necesario paralelismo con la revolución industrial británica como condición de antecedente del diseño industrial.

- *Modernismo*. El movimiento cultural y artístico del cambio de siglo supone la adhesión a una modernidad cosmopolita originada en el Norte de Europa. Al tiempo, significa un compromiso estético entre las creaciones artísticas y la vida moderna que se refleja en múltiples creaciones y, particularmente, en la arquitectura y las artes decorativas.

- *Noucentisme*. Bajo este epígrafe se articula, en las primeras décadas del siglo XX, un impulso cultural y un programa político liderado por la Mancomunitat. La modernidad se fija ahora en la mediterraneidad.

- *GATCPAC*. La vanguardia arquitectónica se afianza en Barcelona y, mentada por Le Corbusier, difunde sus ideales y proyecta la nueva ciudad en el periodo de la Generalitat republicana.

Hasta aquí Cirici traza un camino de modernidad y progreso, social y nacional. Los cronotopos del relato son característicamente propios de la historia de las artes en Cataluña y, a su vez, tienen las debidas correspondencias con el movimiento internacional moderno que los avalan. La narración sigue con la irrupción trágica de la guerra y la recuperación posterior:

- *La “desfeta”*. La Guerra Civil y la instauración del régimen franquista supuso un corte radical con el espíritu de modernidad cultural. Se trata de una derrota catastrófica a la que sigue una infértil postguerra.

² En realidad, tal resumen histórico se edificó en diversas etapas que van desde su tesina de licenciatura de 1957 al artículo titulado “Història del disseny industrial a Catalunya” publicado en el *Libro blanco* del diseño de la Generalitat de Cataluña que referenciamos.

- *La “represa”*. Atemperada la faceta más fascista y represiva de la Dictadura, se inicia una lenta recuperación desde finales de los cuarenta y los cincuenta gracias a las iniciativas de “represa” o recuperación. Estas iniciativas intentan revivificar la vida cultural catalana y enlazar con “el espíritu de antes de la guerra” con la toma de conciencia y los primeros pasos del diseño.
- *Reconexión*. A pesar del aislamiento, algunos arquitectos e intelectuales atentos a la novedad e interesados por el diseño restablecieron contactos con el mundo. Esta reconexión se debe, pues, a iniciativas personales, ajenas al mundo oficial y realizadas en condiciones difíciles y excepcionales.
- *Institucionalización*. Las iniciativas grupales y personales terminaron convergiendo en formas de organización e instituciones de diseño: asociaciones, escuelas, centro de promoción, publicaciones y premios. Se creará, pues, una red asociativa no solo al margen de la oficialidad franquista sino, a menudo, asaltada de desencuentros e incidencias con las autoridades.
- *Restablecimiento*. La recuperación de libertades y una nueva etapa de modernización del país bajo instituciones democráticas, permitía al diseño alcanzar su reconocimiento y posibilitaba desplegar todas sus potencialidades reprimidas por el contexto.

La construcción de una cultura del diseño aparece, pues, como una vocación de modernidad de la sociedad catalana, encarna una voluntad de resistencia y contestación cultural al franquismo y se realiza como proyecto en la recuperación democrática. Su síntesis histórica termina en 1984, coincidiendo con su muerte. Se trata de un relato de la historia catalana del diseño en Cataluña enriquecida y completada por otros historiadores por muchos otros historiadores y propagandistas que, con retoques, ampliaciones y variaciones fue asumida de manera general.

2. *¿Diseño en España o diseño español?: entre la narración y la iconografía*

La narrativa del diseño en España ha gozado de una fortuna más reciente. La tradición de estudio de las artes decorativas y aplicadas era más débil o, sobre todo, menos engarzada con la actualidad. No se pueden desmerecer las aportaciones de Facundo Riaño, Alzora, Giner de los Ríos o Bartolomé Cossio pero lo cierto es que explotan una vena arqueológica y anticuaria. Incluso un libro de 1985, como es *La Historia de las artes aplicadas e industriales en España* de Antonio Bonet Correa (Bonet Correa (coor.) 1985) tiene un planteamiento vetusto y apenas alcanza a abordar el siglo XX en algunos aspectos.

Para relativizar el relato catalán, digamos que Madrid tuvo un protagonismo considerable en la década de los cincuenta por lo que respecta a la introducción de la idea de diseño industrial y a los primeros intentos de organización asociativa. Como también Valencia a partir de los setenta y otras plazas como Bilbao. Sin embargo, éstas no encontraron relatores para estos episodios hasta muchos años más tarde. Alguna suerte de narrativa histórica sobre el diseño en España no empezó a formularse hasta

mediados de la década de los ochenta, al calor de las exposiciones promovidas por la administración. La eclosión del diseño en los ochenta y noventa fue el verdadero acicate para explicar lo que pasaba a través de lo que había pasado. Todo ello en una abigarrada mezcla de afán de promoción y afán de explicación.

La pluma que más prontamente y con mayor asiduidad asumió ese tipo de compromiso ha sido, sin duda, la de Juli Capella, durante un tiempo en colaboración con Quim Larrea. El texto de referencia sería el libro *Nuevo diseño español* de 1991 (Capella, Larrea 1991). La trama y argumento de partida de esta crónica es, en lo substantivo, la misma que la de Cirici para el diseño en Cataluña con algunas salvedades dignas de destacarse. La primera consiste en narrar una historia más evenemencial que contextual y, en consecuencia, de escenario vacío. La segunda diferencia es que se pretende una neutralidad política y cultural que el relato de Cirici no tiene.³ El contexto —incluso el de la dictadura— tiene una presencia muy tenue, apenas la de una muy desbaida escenografía. La única militancia que reconoce practicar texto es la del diseño. Más que un camino a la modernidad se procura presentar un enclave propicio a la creatividad. El tercer aspecto en que ambos textos se distancian es que el relato de Capella y Larrea es más completo, más enriquecido en fuentes y sucesos y especialmente atento a equilibrar las aportaciones barcelonesas con las propias de Madrid, Valencia, Bilbao, etc. Tenemos, pues que lo que narran unos es más completo, pero más deslabazado, y lo que narran otros se muestra más coherente, pero más parcial.

Capella ha ido rehaciendo y actualizando esta síntesis histórica del diseño español. Lo hace ajeno al contexto académico, en el formato de textos introductorios de publicaciones basadas en selecciones de productos de diseñadores contemporáneos. Hablamos de publicaciones como *300% Spanish design* (Capella 2002), *Bravos* (Capella 2009) o *Los Objetos esenciales del diseño español* (Capella 2010), que mayoritariamente son catálogos de exposición o libros editados por la administración. El discurso, entonces, se adapta a la selección realizada y persigue explicarla. Son textos que se inician o se cierran con la pregunta retórica sobre que rasgos son “esenciales” o peculiares del diseño español. La respuesta es un repertorio de adjetivos genéricos y antitéticos (riesgo, contención, locura, sentido común, talento, pasión, etc) y una humilde aceptación de la dificultad de contener tanta heterogeneidad, al tiempo que una reivindicación -a mi entender laudable- de la incoherencia.⁴ Así, el texto sobre historia queda supeditado a esta introducción o colofón, pues se infiere que tales rasgos han estado siempre actuantes. Aquí, narrativamente, el espacio se funde y prevalece sobre el tiempo, como en el “cronotopo del castillo”, según habíamos apuntado.

³ Observemos que, aunque los nudos argumentales sean prácticamente los mismos para los antecedentes – revolución industrial, modernismo catalán, Movimiento Moderno y GATCPAC, la ruptura de la Guerra Civil, progresiva recuperación, etc.-, se prescinde del cronotopo del Noucentisme, por su implicación catalanista -entendemos-, y se sortea la del Modernismo, que también la tuvo.

⁴ Estos rasgos “esenciales” que caracterizarían la creatividad idiosincrática de los diseñadores españoles son, ciertamente, difíciles de captar. ¿Se dería que un Hector Serrano es más alocado que un Marcel Wanders? ¿O que es más contenido Pablo Ruiz que Naoto Fukusawa?.

La otra operación retórica, que parece dar mejores resultados, es sumergir el diseño en un mar de elementos iconográficos inequívocamente asociados a “lo español” (sea el toro de Osborne, la peineta o la guitarra) o con ejemplos de cultura material tamizados melancolía (la botella de la casera, el seiscientos, o el fútbolín). La publicación *Made in Spain. 100 iconos del diseño español* (Capella, 2008) es el mejor ejemplo de este mosaico de imágenes que connota españolidad, más allá de la narración textual. Probablemente, tales productos tienen que ver más con el diseño que con la historia, en el sentido que su relación con este tipismo a lo Carmen de Bizet se asemeja a una suerte de apropiación irónica posmoderna. La misma con la que algunos diseñadores españoles juegan desenfadadamente con los tópicos castizos en algunos de sus productos.

En un registro muy distinto debemos comentar el libro *El diseño industrial en España* (Galán et Alter 2010). Se trata de un libro que resulta de una investigación académica, sin duda la que alberga los contenidos más completos hasta el momento y con un nivel de conciencia historiográfica muy distinto. Precisamente por ello la Introducción de Rosalía Torrent es muy esclarecedora para los temas que tratamos en este artículo. En la introducción se hacen las preguntas pertinentes, la primera de las cuales es: “¿Qué tipo de historia podemos hacer sobre el diseño español?”. A lo que sigue un reconocimiento de “la historia del diseño español, en las escasas ocasiones en que esta se ha abordado, se ha configurado alderredor del diseño catalan, cosa que intuimos hay que cuestionar, aunque los datos tozudos, nos llevan muchas veces al camino de Barcelona” (Galán et Alter 2010, 14).

Fijémonos que si un historiador veneciano dijera algo parecido respecto a Milán o la Lombardía y el diseño italiano resultaría algo extraño. Las situaciones no son parejas, puesto que las asimetrías se entrecruzan con conflictos identitarios de mayor calado. En algunos momentos el texto que comentamos pareciera preocupado por encontrar la manera de “españolizar” la historia del diseño español recurriendo a “bañarla de los recuerdos del imaginario de una España que sin duda no ha hecho del aburrimiento unos de sus *hobbies*” (Galán et Alter 2010, 14). El baño de iconografía vernácula parece ser uno de los recursos identitarios más efectivos si atendemos a otro catálogo que presenta, en este caso al “diseño catalan”, con un succulento “pa amb tomàquet”.⁵ Todo lo cual no solo nos remite al nacionalismo banal.

3. La Barcelona del diseño: el relato cosmopolita

Focalizar la historia del diseño en una ciudad se antoja menos problemático. El libro de Viviana Narotzky *La Barcelona del diseño* (Narotzky 2007), y la tesis doctoral en la que se basa (Narotzky 2002), parecería actuar en esta línea. Los hechos y los fenómenos que se relatan se situarían en el modelo de escenografía envolvente, puesto que el tema

⁵ Nos referimos a un catálogo de promoción exterior, *100% catalan design*, que, por cierto presenta el mismo Capella con un texto titulado “*Seny i rauxa, the catalan Ying Yang*” (Capella 2003).

de estudio es la relación entre la ciudad y el diseño en el contexto preolímpico y postolímpico de Barcelona'92.

Así mismo, la autora no solo aporta una crítica inteligente a los relatos anteriores, sino que construye con habilidad su propio “cronotopo del salón”, entendiendo como tal la ciudad en la que se dan cita el tiempo de los actores sociales (diseñadores, comercios, editoras y medios de comunicación) y el tiempo socio-histórico de los fenómenos culturales, económicos y políticos.

El texto sortea con éxito lo que Bajtin denomina el “hipérbaton histórico”, que responde al “cronotopo folclórico”, que sí está presente en alguno de los relatos comentado. En dicho tipo de cronotopo narrativo todo lo bueno y positivo se sitúa en el pasado o en el futuro. En el caso de Cirici el hipérbaton histórico se sitúa en el pasado, en aquella modernidad (Modernismo/*Noucentisme*/ GATCPAC) que no pudo ser o que no pudo completarse y que es necesario recuperar. En el caso de Capella, en cambio, se trata de un hipérbaton de futuro, pues lo mejor aún está por llegar. El futuro “aún no es, pero será”, a modo de utopía teleológica de la creatividad española.

Poco encontramos de esto en la escritura de Narotzky. ¿Pero podemos decir que relatar una historia del diseño de una ciudad –y concretamente de ésta— es una opción completamente neutral? Podríamos pensarlo, ante el cariz más político de otros topónimos que refieren a las identidades española y catalana, pero no lo es (y no lo es en absoluto). En realidad, los mismos hechos que se describen están impregnados de un cariz político. El estudio detalla la reconstrucción de una identidad catalana y de una identidad barcelonesa moderna sea a través de TV3 o del diseño urbano. Pero no es muy explícito respecto a la pugna política entre un nacionalismo indennominado regional y un patriotismo autodenominado cosmopolita (que conllevó –recordémoslo- incluso algunas guerras de banderas a las puertas de los JJ. OO).

En la introducción a la edición catalana de *Nacionalismo banal*, Billig regala algunas reflexiones respondiendo a algunos de sus críticos (Billig 2006, 11-16). Además de reconocer el interés y la complejidad de estudio de “la situación de la nación dentro de otra nación”, se ocupa de la crítica de Ulrich Beck cuando señala el olvido del “cosmopolitismo banal”. Efectivamente este tipo de patriotismo cosmopolita es una ideología como cualquier otra, que no se eleva, sino que se filtra y compite en el mismo plano que los demás sentimientos y las demás banalidades identitarias. El relato no son los hechos, ya lo sabemos. Y es en la exposición del relato, incluso más que en las interpretaciones, donde emerge y se declina la posición del autor. Es allí donde detectamos que un artificio identitario se toma por aceptable y otro por menos legítimo.

Otro estudio, tan valioso como el que acabamos de comentar, es el que se recoge en el libro *La formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014). Un camí de modernitat* coordinado por Anna Calvera (Calvera 2014). El título responde a un modelo teórico de

modelización de la cultura del diseño local tomado prestado del caso milanés. A ello responde el artículo de Calvera. Sin embargo, las casi cuatrocientas páginas siguientes, que recogen colaboraciones de distintos especialistas, se organizan según etapas y casos históricos que bien podría asimilarse a un “camino de modernidad” de la historia del diseño en Catalunya. El tipo de cronotopo principal se define en el mismo título, pero el espacio real e imaginario en que se sitúa ese camino se diría que es más Cataluña que Barcelona. Quizás aquí también se presenta un síntoma de la dificultad e incerteza con la que todos trabajamos.

Consideraciones finales

De manera sucinta quisiéramos aportar algunas consideraciones finales. La más general es que cuando el historiador o el cronista determina una jurisdicción temporal o espacial está, consciente o inconscientemente, tomando decisiones fundamentales que merecen explicarse. No podemos pedir lo mismo a la crónica y al periodismo, pero por lo que respecta a las elecciones del científico social paradójicamente ninguna puede considerarse “natural” o “neutral”.

Por lo que respecta a la identidad de lugar, una simple preposición resulta significativa. “Diseño *en* Cataluña” o “diseño catalán” y “diseño *en* España” o “diseño español” anuncian cosas diferentes y compromete a argumentos distintos. Respecto a los elementos de identidad local, éstos pueden ser relativamente débiles o más acusados. Cuando se habla del diseño “en” España (o “en” Cataluña o “en” Barcelona) resulta evidente que se apuesta por una relación más débil puesto y no desea comprometerse en demasía con unos atributos idiosincráticos, aunque pueda hacerlo con los sociales, económicos y culturales. Es lo contrario de lo que ocurre cuando se decide hablar de diseño “español” (o “catalán” o “barcelonés”). En este caso parece que se desea involucrar ontológicamente al diseño y resulta inevitable preguntarse por la “españolidad”, la “catalanidad” o cualquier otra cosa, a lo que el texto se obligue.

Por supuesto, cada espacio cultural acarrea sus propios problemas y se problematiza de manera diversa con otros. Por ejemplo, no resulta lo mismo hacer correspondencias entre el diseño milanés y el diseño italiano que entre el diseño barcelonés y el diseño español. Es un hecho; tal vez un hecho del imaginario, pero un hecho al fin. Otro ejemplo: no podemos atribuir la misma carga semántica al diseño escandinavo que al diseño peninsular (y acaso se podría). No se trata solo de que no leamos igual las correspondencias formales, productivas y culturales que en unos casos nos parece ver y en otros no. Se trata también de que unas están más bien urdidas y mejor relatadas, y desde hace tiempo, y las otras apenas encuentran argumentos de sustento.

Pero más allá de detectar los problemas, conviene preguntarse dónde reside la naturaleza problemática de estas síntesis histórica o crónicas del diseño en Cataluña, España y Barcelona. Podemos detectar tres niveles de problematización:

1) Los dilemas que se derivan de como exponer las asimetrías que ha presentado históricamente la conformación de los *campos* y *culturas* del diseño en cada uno de estos focos. Dichas asimetrías son reales, “hechos”, pero pueden ser narradas de múltiples maneras: maximizándolas, enfatizándolas, aminorándolas o casi obviándolas, por ejemplo.

b) Las inferencias que detectamos en los argumentos y los discursos que se hilvanan y los cronotopos que se explicitan o subyacen en cada relato. Citemos de nuevo a White: “las historias no son verdaderas o falsas, sino más bien más o menos inteligibles, coherentes, consistentes, convincentes, y así sucesivamente” (White 1999, 71). Para no caer en un relativismo sin medida, añado que los hechos sí son verdaderos o falsos.

c) La vigilancia crítica a la que se debe el historiador ante las connotaciones culturales, ideológicas y políticas (identitarias) que, con mayor o menor acento, inevitablemente atraviesan a los autores y a sus textos. Hay una sintaxis de la diferenciación y una sintaxis de la hegemonía y una sintaxis de la absorción y muchas sintaxis más. Escribimos con un “yo”, con una forma impersonal o con un “nosotros” que no siempre es muy claro qué incluye, a qué combate, o a qué adhiere.

Estas consideraciones se hacen al margen de cualquier “moda” historiográfica y considerando legítimo cualquier marco regional que sea verdaderamente argumentable. No se trata, por tanto, que sea “mejor” una historia global que una historia local. Tampoco de que sea menos “adecuado” hacer una historia del diseño en Gran Bretaña o una de Escocia. No necesariamente está menos implicado ideológicamente hablar del diseño en Barcelona que en Cataluña, depende de lo que se hable. No es verdad que hacer una historia nacional del diseño en Perú invalide hacer una historia del diseño Latinoamericano, o a la inversa. La clave está en la calidad historiográfica de cada propósito, en la autonomía intelectual que se alcance y en el nivel de consciencia teórico y crítico que se aplique.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail M. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989, 237-409.
- Billing, Michael (1995). *Nacionalisme banal*. Valencia: Editorial Afers, 2006.
- Calvera, Anna (coord). *La formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014). Un camí de modernitat. Assaigs d'història local*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- Capella, Juli y Larrea, Quim. *Nuevo diseño español*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- Capella, Juli. *100% Catalan Design*. Barcelona: Institut Ramon Llull, 2003.
- *300% Spanish design*. Barcelona: Electa; [Madrid]: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales, 2005.
 - *Bravos. Groundbreaking Spanish design. Diseño español de vanguardia*. Madrid: AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo; Barcelona y Lunweg, 2009.
 - *Made in Spain. 100 iconos del diseño español*. Barcelona: Electa, 2008.
 - *Los Objetos esenciales del diseño español*. Barcelona: Lunweg, 2010.
- Folch i Torres, Joaquim (dir.). *L'Art Català II*. Barcelona: Aymà Editors, 1958.
- Galán, Julia et alter. *El diseño industrial en España*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Gaddis, John Lewis (2002). *El paisaje de la historia. Como los historiadores representan el pasado*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Narotzky, Viviana. *An Acquired taste. The consumption of design in Barcelona 1975-1992 (Tesis doctoral supervisada por Jremy Ainsley y Penny Sparke)*. Londres: The Royal College of Art. Department of History of Design, 2002.
- *La Barcelona del Diseño*. Barcelona: Santa & Cole, 2007.
- Pibernat, Oriol. “Diseño y franquismo: historia contada e historiografía. Un estado de la cuestión” en Oriol Pibernat(ed), *Diseño y franquismo. Dificultades y paradojas de la modernización en España*. Madrid: Experimenta, (2020 en proceso de edición).
- White, Hayden (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Figural realism: studies in the mimesis effect*. London: Johns Hopkins University Press, 1999.
 - *La ficción narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.



Nota Biográfica:

Oriol Pibernat es profesor en EINA/ Universitat Autònoma de Barcelona