

Repercusiones de la dictadura cívico-militar en la identidad profesional del diseño en Chile

Resumen

El presente artículo adopta un enfoque histórico-biográfico para examinar la influencia del golpe cívico-militar de 1973 en Chile, en el diseño profesional y las trayectorias de los individuos en este campo. Utilizando una combinación de revisión de literatura y entrevistas con informantes clave, el estudio analiza la continuidad y discontinuidad estructural en el diseño profesional a lo largo del tiempo. Se argumenta que esta interconexión entre prácticas, objetivos y fenómenos sociales está intrínsecamente ligada a la imposición del modelo neoliberal en Chile por fuerza. La investigación sugiere que esta conexión entre elementos del contexto sociopolítico y el diseño profesional genera una dinámica donde se observa una diversificación de enfoques académicos y profesionales, que reflejan desacuerdos en cuanto a los objetivos del campo y un proceso inconcluso de consolidación epistemológica que obstaculizan la posición profesional y la formación de una comunidad académica cohesionada.

Rodrigo Vargas-Callegari
Doctor en Sociología
Profesor de la Universidad de Valparaíso
Valparaíso, Chile
Correo electrónico:
rodrigo.vargas@uv.cl
ORCID: orcid.org/0000-0001-9076-700X
Google Scholar

Juan Carlos Rodríguez-Torrent
Doctor en Ciencias Antropológicas
Profesor de la Universidad de Valparaíso
Valparaíso, Chile
Correo electrónico:
juan.rodriguez@uv.cl
ORCID: orcid.org/0000-0002-8451-2200
Google Scholar

Recibido: agosto 15 de 2023

Aprobado: diciembre 22 de 2023

Palabras clave:
Diseño en Chile, identidad profesional, dictadura, emprendimiento, comunidad epistemológica



Repercussions of the civil-military dictatorship on the professional identity of design in Chile

Abstract

This article adopts a historical-biographical approach to examine the influence of the 1973 civic-military coup in Chile, on the professional design and trajectories of individuals in this field. Using a combination of literature review and key informant interviews, the study analyzes structural continuity and discontinuity in professional design over time. It is argued that this interconnection between practices, objectives and social phenomena is intrinsically linked to the imposition of the neoliberal model in Chile by force. The research suggests that this connection between elements of the sociopolitical context and professional design generates a dynamic where diversification of academic and professional approaches is observed, which reflects disagreements regarding the objectives of the field and an unfinished process of epistemological consolidation that hinders professional consolidation and the formation of a cohesive academic community.

Key words:
Design in Chile,
professional identity,
dictatorship,
entrepreneurship,
epistemological community

Introducción

Los procesos de transformación social se encuentran arraigados en una deriva sociohistórica específica, existiendo ciertos hitos sociales y políticos que emergen como catalizadores que impactan en su velocidad y dirección. Giddens (1994), en su teoría de la “modernidad reflexiva”, proporciona un marco conceptual que permite comprender la transformación cultural en Chile, específicamente en el contexto del golpe de Estado y la dictadura cívico-militar (1973-1989), ya que la modernidad reflexiva significa que las estructuras tradicionales y las prácticas sociales pierden arraigo, se vuelven más maleables y sujetas a la reflexión individual y colectiva, por lo que la imposición del autoritarismo generó una ruptura abrupta en lo político, social y económico, tanto en lo estructural como en lo subjetivo. Cuestión que forjó un período de incertidumbre, crisis y vaciamiento de conciencia social y profesional, una memoria inmaterial en el cuerpo que produce un “desanclaje”, y cuyos efectos han sido poco evaluados desde las profesiones.

Bajo estas consideraciones, este estudio preliminar analiza el impacto del golpe cívico-militar y la dictadura en Chile, en relación con las transformaciones experimentadas en la identidad y profesión del diseño en el ámbito académico y profesional. Explora de qué manera, de la mano de un acelerado proceso de transformación en la industria nacional y la imposición de un modelo neoliberal por fuerza en la economía y la cultura (Gárate, 2012), produce un desanclaje y deriva de las instituciones educativas como conciencias tributarias a un proyecto nacional y “reforma universitaria” (Palmarola, 2008), y cómo estas dinámicas han afectado a las generaciones subsiguientes de diseñadores profesionales, con consecuencias en términos de pérdida de identidad profesional, memoria histórica-política e industrial, generando expresiones multicentradas y polisémicas que no obedecen a acuerdos sobre problemas, diagnósticos y propuestas.

Un contexto para diseño

La relación entre diseño y dictadura es una temática poco explorada en Chile. Su incorporación a la subjetividad disciplinar es una cuestión íntima, que generacionalmente cada diseñador o diseñadora ha intentado asimilar de manera particular, ya sea por los costos que tuvo para su vida o las oportunidades o clausuras que les generó individualmente. Sin embargo, desde una dimensión estructural, diacrónica y colectiva, las consecuencias de la dictadura para el diseño son extremadamente claras: desintegró el aparato productivo que, desde la década de 1930, el país venía desarrollando con una fuerza inédita como parte de un proyecto nacional que, en 1970, alcanzaba un máximo de producción industrial equivalente al 17% del PIB —Producto Interno Bruto— (Solimano, 2015, p. 11). Provocó que el diseño, una profesión que recién comenzaba su proceso de incubación entre 1970-1973, con una clara función en el desarrollo de la pequeña y mediana industria y la cultura material para la inclusión social, no alcanzara a desplegar su potencial en plenitud, conformándose con una legitimidad incompleta, y un estatus profesional indefinido para sus cultores.

312

Lo señalado hace más evidente el debate pendiente sobre la filogenia de su identidad profesional y práctica, divagando entre una actividad esencial conforme a las directrices de una política impulsada por el Estado para el desarrollo de una industria nacional y de sustitución de importaciones (ISI), hasta una actividad de creación estética, individualista y desligada de las discusiones trascendentales del momento sobre gobernanza social y ambiental (i.e. cambio climático, servicios urbanos, inclusión). A partir de esta brecha, nuestra hipótesis sostiene que la dictadura cívico-militar fue determinante para el diseño. Primero, fracturando un proyecto nacional de industrialización, que pone fin al “nacionalismo económico” (Gorz, 2000) y, segundo, por la aplicación de una “variante extrema de liberalismo económico” (Gárate,

2012). Al eliminar lo común, es decir, la noción de proyecto colectivo, ambos ejes establecen las bases de una sociedad meritocrática, menos intersubjetiva, que afecta las formas de profesionalización del diseño en Chile.

La pérdida de conexión del diseño con el ecosistema productivo existente hasta 1973, genera una expresión evolutiva *sui generis* de la condición profesional de diseñadores en la industria, en la academia, en los modos globales de producción, lo que a través del tiempo levantó por fuerza una variedad de formas y expresiones de diseño sin diálogo ni consenso sobre su *ethos* profesional, y sin claridad sobre su valor, sus objetivos o grados de contribución al bienestar de la nación (Vargas-Callegari, 2019; Vargas-Callegari y Rodríguez-Torrent, 2019). Transitando desde los primeros matriculados a un programa universitario de estudios en 1967, buscando una epistemología que diera sentido a sus cultores y fundadores, hacia disímiles formas de ganarse la vida, 50 años más tarde.

La dictadura subordina la posición estratégica del diseño como aliado del Estado en un proyecto social y político, que esbozaba su origen dentro de una concepción iluminista por la presencia nacional de la Universidad de Chile y la Corporación de Fomento a la Producción (Corfo)¹, como artífices de una orientación productiva territorializada por parte del Estado, con una focalización hacia el crecimiento del mercado interno hasta 1973 (Palmarola, 2008; Rivera, 2022). Instituciones que sostuvieron un agenciamiento y protagonismo en el conocimiento, en la tecnología, en lenguajes de frontera², en relaciones y vinculación con problemas complejos donde se requería perspectivas *ínter* y *trans* disciplinarias para participar en las decisiones productivas. Se impone un

¹ Surgida después de la gran depresión de 1930, a partir de 1939, la Corporación de Fomento de la Producción proporciona asistencia técnica, impulsa la investigación tecnológica, el desarrollo de productos y procesos del sector industrial. A partir de 1960, desarrolla un plan de inversiones que contempló la creación de empresas como la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (Entel) y Televisión Nacional de Chile.

² En el caso de los estudiantes de la Universidad de Chile, en Santiago, y con una disposición positiva hacia la "reforma universitaria", dentro de su formación hubo aprendizaje de filosofía, antropología, sociología, economía y artes, lo que les permitía comprender otros dominios del saber e interactuar con conceptualizaciones comunes con profesionales de otros campos.

nuevo modelo de una economía sin industria nacional y no ligada a imperativos de inclusión y bienestar colectivo, ya que a partir de la redacción de una nueva Constitución Política (1980) se entregó a actores privados todos los incentivos para hegemonizar y discriminar en función del lucro, en la industria de las telecomunicaciones, del transporte aéreo de pasajeros, de carga terrestre, en el área forestal, agrícola, pesquera, vitivinícola, minera y de servicios como la educación.

Así, la política productiva de la dictadura se convirtió en estructurante y estructuradora de la sociedad chilena, vertiendo desde 1973 en adelante su esfuerzo hacia el crecimiento del mercado externo. Y una profesión como diseño vio el fin de un modelo corporativista iniciado por el Estado casi 40 años antes y que le otorgaba un rol central en el desarrollo. En su lugar se establece una revolucionaria apuesta económica neoliberal impulsada por civiles, que convirtieron a militares en instrumentos de clase y, paradójicamente, sin convicción nacional y desconociendo el rol del Estado en los procesos de orientación productiva para sostener un proyecto nacional (Gárate, 2012). El modelo estatista que había prevalecido hasta entonces era nacional desarrollista, confirmado con “la vía chilena al socialismo”. Establecía áreas y empresas estratégicas que debían estar en manos del Estado para satisfacer necesidades nacionales, como fueron las eléctricas, las sanitarias, las comunicaciones, las mineras y las energéticas, y áreas clave como la salud, la educación y las obras públicas. Mientras, el nuevo modelo se configuró de manera radical en una dirección contraria: “con políticas de mercado con amplia apertura al comercio, privatización masiva de empresas públicas y de seguridad social, extensión del mecanismo de mercado a la educación, la salud y otras actividades tradicionalmente previstas por el sector público” (Solimano, 2015, p. 1).

Contrario a la lógica militar de control de industrias estratégicas, se prescindió de toda consideración de la historia industrial que favoreciera la autonomía política y territorial. El perfil del PIB se asentó en sectores primarios de exportación, como la minería, la industria forestal, la fruticultura, la pesca y los servicios, sin valor agregado. El sector industrial y manufacturero retrocedió significativamente, acompañado por la disminución del poder regulatorio, distributivo y laboral del Estado (Solimano, 2015, p. 5). Tempranamente se puso de manifiesto que la capacidad productiva de la industria estaba condicionada por las inversiones realizadas, y que para ser competitivas requerían altas tasas de inversión y beneficios superiores, por lo que los criterios privados para la inversión en investigación y desarrollo (I+D) de productos adquieren un carácter esencial y sensible. Así, se produce una diferenciación crucial entre las políticas económicas y las tasas de ganancia y retorno del empresariado, las que quedan determinadas por cada inversor y sin intervención del Estado.

De este modo, el diseño se vuelve no esencial en este nuevo paradigma económico. Por un lado, en el plano formal, la actividad de diseño depende del desarrollo de una industria que demande innovación. Por otro lado, también requiere de los recursos estatales (y también privados) destinados a la investigación y desarrollo. Sin embargo, ya en democracia y como continuidad del legado de la dictadura, entre 2010 y 2020, el presupuesto destinado a la innovación no experimenta incrementos, llegando a representar en 2022 tan solo el 0,34% del PIB destinado a la I+D (El Mostrador Cultura, 2022). El desacoplamiento entre diseño, industria e investigación se hace evidente, reforzado por la contracción de la demanda de profesionales, dificultando la adaptación de los graduados en diseño a un entorno desconocido, lábil y a menudo impredecible.

Los efectos de larga duración debemos observarlos a través de la noción de campo. Siguiendo a Bourdieu (1988), el campo refiere a formas de ser y

conocer de manera diferenciada en los modos de aproximación al mundo, lo que configura un punto de vista sobre esta relación u objeto particular que crea, encontrándose en ello un principio de explicación y comprensión conveniente, en un espacio social de relación de fuerzas y posiciones de los agentes o instituciones para crear autoridad. El ejemplo puede encontrarse en las líneas divergentes del diseño profesional que establecieron los centros universitarios, lo que genera elementos de distinción (Bourdieu, 1998), en lo que Von Borries (2019) llama “proyectar mundos” para el proceso de adaptación y de desarrollo de los individuos y colectividades.

Este proceso lo observamos a través de cuatro tesis:

1. El diseño no pudo exhibir una madurez epistemológica antes del golpe cívico-militar en 1973, dejando el desarrollo de la profesión al arbitrio un modelo educativo promercado y de sus cultores individuales. Las vertientes que estaban impulsando su desarrollo, como fueron las universidades, y la Corfo, no lograron convergencia, se desalinearon y nunca más volvieron a encontrarse en un proyecto nacional. Por lo que los fundamentos teóricos de diseño fueron introducidos de manera breve e incompleta, sin alcanzar a consolidar un objetivo colectivo y una masa crítica en torno a él, sin proyectos de continuidad industrial que permitieran dar visualidad a la práctica. Y, que producto de los efectos del autoritarismo, la historia del campo se ha escrito con retazos pre-1973 (Palmarola, 2008; Castillo, 2010; Álvarez, 2011) y préstamos contingentes o imbricaciones provenientes de discursos extranjeros, sin correlatos locales, regionales o nacionales, que pudieran configurar un Diseño con identidad propia o vinculado a un proyecto país.
2. El acople profesional de diseño en dirección a la industria queda inconexo y sin puentes. La formación académica no puede ser direccionada en función

de una especificidad productiva y en relación a una ubicación concreta en el mundo del trabajo, lo que deja al diseño profesional en un interregno en disputa y sin exclusividad en la creación de la cultura material de la sociedad chilena, perdiéndose la impronta de su potencial transformador que se comenzaba a manifestar hasta el golpe de Estado, principalmente por una veintena de proyectos del Grupo de Diseño Industrial del Comité de Investigaciones Tecnológicas (INTEC), coordinados por Gui Bonsiepe.

3. Con el ingreso de privados a la industria de la educación y una matrícula desbordada a partir de la década de 1980, se debilita la conexión entre formación-empleo para diseñadores/as, sin lograr una articulación virtuosa entre mundo educativo, mundo del trabajo y mundo del empleo (Drolas, 2020)³. Lo que significa problemas de asincronía en dos planos: a) en la comunicación sobre el mundo imaginado por el diseño frente a la formación académica; b) en la conexión con el desarrollo y la política pública, como justificación en el campo de las profesiones.
4. Existen dificultades de lectura, renovación discursiva y acople, en relación a los escenarios propios del capitalismo posindustrial y frente a los flujos interconectados de demanda, lo que significa una incapacidad colectiva para desarrollar propuestas que comprometan otras sensibilidades y miradas frente a una reorganización de los mercados, a los costos por unidad y a la irradiación de la cultura material en los distintos subsistemas. En lo fundamental, porque —como sostiene Gorz (2000, p. 37-42)— frente a las economías de escala imperantes solo quedan dos posibilidades para la sobrevivencia de la industria: a) ¿cómo conseguir mercados suplementarios frente a las hegemonías productivas globales?; b) ¿cómo enfrentar la renovación acelerada del ciclo de los productos y su rápida obsolescencia?

³ Nos referimos al trabajo de manera genérica, para visualizar el modo en que hombres y mujeres producen y reproducen su existencia, sobre la base de una relación con la naturaleza, entre sí y con su producto.

Esto significa una deriva e inevitable búsqueda de propuestas para resituarse al diseño en su función de proyectación de mundos, pero también para sostener su vigencia en Chile.

A partir de estas tesis, la reflexión de este artículo adopta una perspectiva histórica-biográfica, en un esfuerzo reconstructivo de una historia chilena de la profesión y de la configuración del devenir de agentes colectivos e individuales. Analizando a partir del golpe de Estado cívico-militar, la continuidad y discontinuidad estructural a lo largo del tiempo del diseño profesional y su influencia en las trayectorias de los cultores en el campo, ya que su comprensión y conocimiento son fundamentales para validar a las comunidades epistémicas y disciplinares. A partir de esta base, se deciden caminos para encontrar un lugar social, se justifican racional o reactivamente ciertas actividades y se rechazan otras, conformando así un marco crucial para la reflexión en este estudio.

Cuatro entradas para comprender la transformación del Diseño chileno y el ecosistema productivo hasta 1973

318

a) La Corporación de Fomento de la Producción (Corfo) y Gui Bonsiepe

La Corfo fue fundada como una agencia pública moderna, con continuidad temporal de sus ideas matrices entre lo administrativo, lo económico y lo social, a la que han tributado diversos gobiernos, partidos, gremios, militares y agentes profesionales como los ingenieros, que actúan como contraparte técnica al poder político, lo que ha definido de manera transversal el curso de la historia económica e industrial del país, y muy fundamentalmente su legado material (Ibáñez, 1983). Como señala Rivera (2022), la transversalización de voluntades, con las elites técnicas egresadas fundamentalmente de la

Universidad de Chile se perfiló una visión holística del desarrollo, con criterios de profesionalización de la burocracia pública, siendo una institución pionera en América Latina en estudios e implementación de estrategias para acompañar el desarrollo industrial, el crecimiento económico y el bienestar social.

El ADN de la agencia fue prospectiva y proyectiva. El interés descentralizador y las competencias técnicas hegemónicas por los ingenieros, jerarquizó los problemas nacionales en diferentes áreas. Antes de teorizar, se echaban las bases de un proceso de industrialización por sustitución de importaciones (ISI); la incorporación del diseño en actividades inherentes a la industria resultó no solo oportuna, sino también lógica. Gui Bonsiepe, quien fuera estudiante y profesor en la escuela *Hfg de Ulm*, en Alemania, llega a Chile en 1968, integrándose al Instituto Tecnológico de la Corfo (INTEC). Con los años deviene en figura ícono de la historia del diseño chileno, ya que su concepción profesional resulta coherente con los principios de autonomía y bienestar sostenidos por la Corfo en ese período. Resalta que en el “proyecto” se encuentra la estructura esencial del diseño y su fundamentación racionalista, lo que lo vincula profundamente con la industria, las empresas y la economía en su conjunto (Bonsiepe, 2012), y que entendido dentro dentro de una lógica social, espacial y de disponibilidad de recursos, llamaríamos hoy complejidad.

Esta interconexión temprana entre diseño e industrialización solidificó el rol del diseño como columna vertebral en la conformación de una visión integrada y sostenible del desarrollo, confirmando dos cuestiones subyacentes: a) la existencia de una idea de país; y, b) y una agenda de problemas, necesidades y soluciones. La propuesta de Bonsiepe es más amplia que una aplicación científica y técnica: es de corresponsabilidad ética y política; su filosofía es marcadamente humanista. Dentro de una modernización pragmática y del desarrollo de bienes incondicionales y necesarios para la vida en dignidad, para salvar los problemas del contexto en el que el diseño es llamado a

colaborar, postula que este debe ser orgánico, político y estratégico. Y, su misión, sin separar la teoría de los métodos racionales de producción, es disminuir la desigualdad y la dependencia, lo que permite la generación de una “cultura material propia” (Palmarola, 2008), lo que protege la industria nacional, creando un mercado interno y generando empleos productivos con múltiples sinergias.

Muchos de los proyectos desarrollados en INTEC, representaron a partir de 1971 este espíritu nacional y tuvieron la virtud de ser anticipativos, lo que hace que su vigencia pueda apreciarse en el tiempo (Bonsiepe, 2016). El área de diseño industrial respondía a siete objetivos y siete áreas coherentes con el proyecto nacional y la vía chilena al socialismo, desarrollándose análisis de problemas, anteproyectos y prototipos detallados. La propuesta de diseño, ligada a la política de Estado que buscaba la autonomía, se separó tanto de la academia como de lo artístico, para comprometerse con la investigación y producción (op. cit.) cuyo fin estaba al servicio de una idea de país y un proyecto político nacional (Tabla 1).

Los objetivos y áreas debían tributar a su vez a cinco ejes priorizados en la estrategia de desarrollo nacional: 1) Desarrollo de la energía y de los combustibles; 2) Desarrollo de algunas ramas industriales; 3) Impulso de la minería; 4) Desarrollo de la agricultura y la pesca; 5) Comercialización, servicios y el transporte aéreo, marítimo y terrestre (Rivera, 2022). Con ello, la política industrial buscó disminuir las brechas y el déficit proyectual de un país periférico, en una combinatoria de recursos escasos y el uso racional de los mismos (Rivera, 2022), en coherencia con los planteamientos de la “teoría de la dependencia” (Cardoso y Faletto, 1969). Lo que permitió la creación de bienes de capital para la industria y la vida diaria del campo y la ciudad, creciendo la “interacción entre usuario y artefacto” y el valor del diseño en “importancia y volumen” (Bonsiepe, 2016, p. 8). Consolidando, fiel a los

postulados de la escuela de *Ulm*, una propuesta sobre su utopía, imaginario, valor y sus objetivos profesionales, en la que se enlaza la organización del trabajo en términos científicos y la configuración formal del producto para la vida cotidiana (Maldonado, 1993; Bonsiepe, 2012).

Tabla 1. Objetivos y áreas de desarrollo prioritarias del Gobierno de Salvador Allende

	Objetivos	Áreas
1	Ahorro de divisas mediante sustitución de importaciones	Desarrollo de maquinaria agrícola
2	Ahorro de divisas para el pago de patentes y marcas	Productos para el consumo básico
3	Desarrollo de productos de alto valor de uso y bajo valor de cambio	Equipamiento para el área de la salud e instrumental médico
4	Racionalización del área industrial para aumentar productividad	Máquinas y herramientas para la industria ligera
5	Estandarización de componentes y sistemas	Componentes para la construcción
6	Racionalización línea de productos	Medios de transporte
7	Creación de una cultura material propia	Envases para transporte y consumo

Fuente: esquema básico, adaptado de la concepción de diseño de Gui Bonsiepe (2012, 2016) y Corfó como mirada de necesidades, problemas y búsqueda de soluciones.

Con las limitaciones de un país periférico, sobre una auténtica página en blanco, en cinco años de implantación del diseño profesional, se logra producir un primigenio automóvil nacional, motocicletas, maquinaria agrícola, equipamiento para el hogar, mobiliario funcional para las escuelas, televisores, tocadiscos, entre otros bienes duraderos. Y, lo que fue el principal invento de época: el proyecto SYNCO o la *opsroom*, un salón cibernético acondicionado que propuso el monitoreo en tiempo real de la economía, necesidades y

proactividad frente a las crisis (Medina, 2013), que hoy sería un protointernet o interfase (Bonsiepe, 2016). Mediante este dispositivo:

(...) la red de empresas nacionalizadas por el gobierno [de Salvador Allende], comenzaba a unirse a través de este emergente sistema integral cibernético, desde Arica hasta Punta Arenas. Cybernet sería el puente de información entre la empresa y el gobierno más grande realizado en el mundo, debido a las condiciones geográficas de Chile. (CYBERSYN, 2006, p. 30)

b) La Pontificia Universidad Católica de Chile y el modelo formalista de la Bauhaus

Antes de Bonsiepe, existían en Chile algunas nociones de diseño. En 1947, la institución religiosa Teresiana crea un programa femenino de “Decoración de Interiores”, que en 1953 toma el nombre de Diseño Industrial bajo un patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Luego, en 1961, renuncia al apelativo de “industrial”, en respuesta a la dificultad de encontrar una sincronía entre la formación y las necesidades del medio industrial. En paralelo, desde la Escuela de Arte se creaba una derivada en Diseño Gráfico, pero sin dejar de ser una condición de apéndice de la Arquitectura. El sello de esta versión de diseño está dado por la visita de Josef Albers en 1956, quien socializa una idea pedagógica que había desarrollado Walter Gropius en la *Bauhaus*, recogiendo la formación artesanal, gráfico-pictórica y científica. Se trataba de una imaginación del futuro a través de las artes aplicadas, es decir, artistas creadores cuyo fundamento metodológico estaba en el taller.

Con esta versión se asistía a una mediación imaginaria del futuro frente a la industria (Droste, 1991), fundamentada por una formación más especulativa. El pionero proyecto académico trataba de hacer coherente la relación entre la escuela de formación, la vida profesional y la vida como construcción de la subjetividad, lo que descansa en un esquema de actividades de taller. Más

allá de los fundamentos bauhausianos, su dinámica descansa más en la esfera del arte que en la industria, en las formas de pensar más que en la aplicación productiva, lo que sostiene su sello de un artesanado creativo. Con este énfasis, la Escuela de Diseño de la PUC se convierte desde mediados de la década de 1970 en la Escuela más grande del país, cuyo principal sello es ser un referente de formación eminentemente femenino, dentro de una circulación de valores tradicionales y modos sociales conservadores que se sostiene hasta hoy, reflejando un ideal profesional distintivo.

c) La Universidad de Chile - sede Valparaíso

En Santiago, en la década de 1960, en la Universidad de Chile, se ofrecía una carrera *sui generis* de Diseño, sin programa de estudio y sin profesores, tal como narraron sus primeros egresados (Vargas-Callegari, 2019). Al igual que en el caso de la Universidad Católica, siempre fue vista como un apéndice del campo de la arquitectura. Inicialmente, intuitiva más que racional, la enseñanza del diseño nace de manera disminuida y como un *bricolage* en sus intramuros, siendo un lugar experimental al que concurrían escultores, arquitectos, grabadores, artesanos, autodidactas, los que con sus saberes y habilidades conforman una red operativa donde podían improvisar sobre lo que creían era diseño, sin lograr un acuerdo respecto a si su núcleo debía estar más cerca del arte o la técnica. Este debate, sin grandes coordenadas, o tal vez demasiado amplias, se desplaza dentro de la misma Universidad de Chile, pero hacia su sede Valparaíso, la que desarrolla en 1966 el primer programa formal de Diseño Industrial en Chile. En ese momento, son toda clase de exponentes de la vida pública quienes concurren a dar forma a este proyecto.

La construcción de su formato inicial, toma como referente al racionalismo y la formación técnica, a partir de las colaboraciones del ingeniero Marcial Echeñique, quien había tenido su paso por la Escuela de *Ulm*, y que socializa

entre los “improvisados académicos de diseño” la Metodología Sistemática de Bruce Archer. Y, tangencialmente, Gui Bonsiepe, exdirector de docencia de la misma escuela, tuvo un acercamiento entre 1969 y 1970 en seminarios de formación académica. Sin embargo, a pesar del entusiasmo por adquirir un modelo académico para diseño desde Valparaíso, se trataba de una institución de provincia, sometida a rigurosos procesos administrativos de dependencia central y estatal, que ofrecían un pesado andar para que se desplegaran todos los potenciales de la naciente disciplina y se canalizaran sus contribuciones con efectividad y pertinencia hacia el exterior.

El proceso de incipiente desarrollo de un área gráfica, textil e industrial tuvo el rol de irradiar una protonoción laica y hegemónica de diseño hacia otras sedes provinciales universitarias de la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado. Su única contraparte, sin constituir competencia, cuando despuntaba el año 1970, correspondía a las universidades católicas de Santiago y Valparaíso. Y, a partir de 1981, cuando autoritariamente la dictadura cívico-militar fragmenta la Universidad de Chile y la subdivide en universidades regionales, y se permite la apertura al mundo privado de centros educativos ligados a grupos económicos e ideológicos, la sede Valparaíso no puede remontar la falta de consolidación en un programa de estudio con legitimidad social. Aun cuando fueron sus mismos profesores con sus limitaciones formativas los que sostuvieron el crecimiento de los múltiples nuevos programas, los que florecieron como hongos en el bosque después de la lluvia. De este modo, actores de distinto tamaño, regulaciones diferentes, objetivos y programas no homologables centrados en la diferencia, y calidades no sometidas a estándares competitivos en relación a demandas del mercado que se imponía, desdibujan la pregunta que intenta responder toda profesión: ¿cuál es la contribución al proyecto social?

d) La Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

La historia de la Escuela de Diseño de la Universidad Católica de Valparaíso está estrechamente ligada a la de su Escuela de Arquitectura. En 1937, la Facultad de Ciencias y Matemáticas instauró la carrera de Arquitectura, y en 1946 la Facultad de Arquitectura y Urbanismo se independizó, albergando tanto a la Escuela de Arquitectura y Diseño como al Instituto de Arte. En 1952, la incipiente Escuela fue completamente absorbida por una innovadora propuesta liderada por arquitectos y artistas, muchos de ellos provenientes de Santiago y Argentina (Crispiani, 2011, p. 206). Este grupo refundador fue clave en la unión entre la Arquitectura y la Poesía, generando una visión única, de la que nace en 1964 “Amereida”, un poema colectivo de sentimiento americanista que, a través de un lenguaje y una estética singulares, exploró los cimientos de una identidad a la cual adscribir. Este poema otorgó significado a las “Travesías por América del Sur”, que se convirtieron en descubrimientos, exploraciones tangibles y poéticas del continente. Desde 1984, las “Travesías” forman parte de los planes de estudio de las carreras de Arquitectura, Diseño Gráfico y Diseño Industrial, las que culminan en “Actos y Proclamaciones” que se materializan en “leves obras de arquitectura y diseño” donadas a las comunidades locales (Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, 2022).

A diferencia de los otros referentes universitarios, la creación de las carreras de Diseño dentro de la Escuela de Arquitectura requirió tres años de preparación, desde 1969 hasta 1971, en consonancia con la visión poética de elaboración colectiva. Esto permitió la expresión gráfica de la poesía en el Diseño Gráfico y la conexión con el mundo de los objetos en el Diseño Industrial. El producto resultante de estas carreras se denomina “obras”, en contraste con el término “proyectos” comúnmente usado en otras escuelas.

Después de 1973: identidad, diseño y academia

Conceptualmente, la identidad hace alusión a un sujeto o un colectivo que responden a la pregunta ¿quién soy? o ¿quiénes somos? Interpela por una condición ontológica fundada en las estructuras sociales y económicas de la modernidad, en la que es posible pensarse autónomamente y subjetivamente a partir de determinados atributos particulares y un conjunto de relaciones que forjan los límites de la comunidad. Tratándose de la identidad profesional del diseño, o en cualquier otro campo profesional, la respuesta emerge desde la mirada diacrónica de la estabilización de atributos y puntos de referencia que se imponen por sobre los cambios. De ahí que la semejanza en la estructuración de la respuesta sea lo que permite reconocer a los practicantes, o a quienes ejecutan acciones en su nombre como miembros de una comunidad de saber. Así, la delimitación que produce la respuesta es un factor constitutivo de toda identidad, en cuanto entrega un encuadre de responsabilidad colectiva, asegura el carácter discreto de la unidad, la autocomprensión, la observación, la axiología, la categorización, la mirada experta y la cohesión que totaliza y agrupa, en la que descansa todo proceso de “distinción” (Bourdieu, 1998).

326

De este modo, en lo esencial se trata de consolidar, por una parte, los elementos que distinguen y establecen lo que se puede hacer y lo que se encuentra excluido y, por otra, marcar los elementos que identifican la identidad profesional y que trazan las rutas de una práctica. En este sentido, parafraseando a Berger y Luckman (1984), son las formaciones sociales y las estructuras sociales de cada época las que sostienen las identidades profesionales que pueden ser observadas. Y, para que ello sea exitoso, es necesario que los actores puedan interiorizar la demanda histórica y construyan sentido mediante el *habitus* (Bourdieu, 1988). Es decir, se levanta un conocimiento que opera

como estructura que integra experiencias previas y matriz de percepciones, apreciaciones y acciones que performan las prácticas futuras y que orientan la reproducción de las estructuras.

A partir de lo señalado, sin desconocer biográficamente la existencia de un diseño antes de la profesionalización del diseño, fueron solo tres o cuatro escuelas y unos seis o siete años de enseñanza y práctica como delimitación temporal lo que generó un abra para un conocimiento experto, simétrico, innovador y libre frente a la demanda de producción de cultura material y formas inéditas de comunicación, y que podía responder a un núcleo incipiente de saber, una pregunta de época y darse un lugar de reconocimiento en la industria y la sociedad chilena dentro de un proyecto de país.

Las escuelas fundadoras y las organizadas posteriormente, que llegaron a unos 180 programas y miles de estudiantes matriculados (Vargas-Callegari y Rodríguez-Torrent, 2019), no lograron converger en una idea común de diseño, ni generar vínculos para desarrollar una comunidad epistémica. Sin preguntas colectivas, modos de responderlas y acoples a un objetivo superior, tomaron caminos propios, competitivos y promercado, legitimados por prácticas auto reproductivas y de sobrevivencia, sin considerar la impronta Corfo. No concibiendo al diseño dentro de la noción de desarrollo y las políticas de Estado para el desarrollo de la cultura material, y menos al rol, protagonismo, compromiso y trabajo interdisciplinario de diseñadores profesionales con un proyecto país. De ahí que, ya con casi dos décadas de dictadura, con un nuevo modelo económico sin industria nacional y debilitada la Corfo, los primeros diseñadores egresados se refugiaron como factor de sobrevivencia, en actividades de docencia en los programas universitarios de la época.

Expresiones multicentradas y polisémicas

Desmantelada la institucionalidad que daba sentido al proyecto académico y social, sin una masa crítica que sostuviera el aparato formativo en virtud de una gran idea como fuera la política de sustitución de importaciones, mediante la creación de una industria nacional autónoma, con universidades intervenidas, el trabajo académico en diseño se convirtió solo en trabajo reproductivo. Y ello hace que la experiencia difusa de la comprensión del diseño sea lo que hoy obliga a explicar social y discursivamente el diseño.

El corte abrupto de las interconexiones entre política de Estado, movimiento social, formación académica e industria, creó una condición de vacío sobre su especificidad, la que se experimenta a escala de individuos que hablan a nombre del diseño. Lo que hace que en la circulación cotidiana se vean socialmente productos que se comercian, pero no el proyecto de diseño que está en la marca o en el proceso que está en la concepción de bienes y productos, y menos la figura de un profesional llamado diseñador o diseñadora que dirige el proceso. En este sentido, cuando predomina el “para mí, diseño es...” nos encontramos frente a lo que señala el inédito trabajo de Vargas-Callegari (2019), en el que llama un diseño multicentrado y polisémico: el que abusa de la figura del “usuario” sin visualizar ciudadanías y derechos, de las respuestas por sobre las preguntas, y de las relaciones uno a uno por sobre las visiones colectivas y los procesos industriales.

Se trata de una manifestación de alejamiento de una base ontológica común en la que se ubica la interrogación sobre la identidad. Y, en algunos casos, una expansión material y semántica de los centros de enseñanza bajo la figura de anillos concéntricos y autónomos -que buscan aumentar su participación en la industria de la educación- que toman distancia del núcleo inspirado por Corfo-INTEC; o de creación de nichos sin historia y referentes, en los que se

ubican —al alero del mercado— fútiles prácticas, deseos, intereses, modas, imaginarios, aspiraciones, certificaciones, emprendimientos y creaciones, que prescinden de lo esencial que define una profesión como lugar social, reconocimiento y confianza básica en el rol.

Esta condición difusa del campo, en la que la subjetividad reduce las estructuras sociales a las relaciones, es lo que crea una tensión entre identidad e imagen. Ya que la identidad depende del *yo* y el *nosotros* (como sujeto colectivo), mientras la imagen depende de los *otros* que leen y atribuyen sentidos y cualificaciones. Entonces, cuando más alejamiento del núcleo desarrollado por la comunidad epistemológica podemos observar, más núcleos de diseño existan y más respuestas podamos entregar sobre el valor social y las experiencias y posiciones sean tan polisémicas, tanto en las escalas institucionales e individuales, los agentes serán más vulnerables en el encuentro con campos y profesionales que sustenten epistemes socialmente más sólidas.

El devenir identitario y profesional confirma que la enseñanza se reorientó hacia los intramuros, sin ver ni oír lo que pasaba en otras partes del mundo, rompiendo con lo que hasta entonces, y de modo precario, se había asimilado bajo las influencias de la *Bauhaus* o *Ulm*. Las experiencias fueron fragmentadas, los profesores que permanecieron en las aulas enseñaron lo que creían, imaginaban o sabían, mientras que otros se dispersaron en el exilio. Ser académico de diseño se convirtió en una profesión mucho más institucionalizada y mejor reconocida que “diseñador a secas”. La práctica se propagó y multiplicó en diversos programas, convirtiéndose las unidades académicas en centros de conocimiento “de tiza y pizarrón” (Vargas-Callegari, 2019). Como sistema autónomo, el diseño se desarrolló bajo sus propias reglas y procedimientos, sin ninguna necesidad de responder a un ensamblaje productivo ante una política económica proempresa privada; la enseñanza se realizó a contravía de la propuesta Corfo, lo que desatendió una teorización sobre su ontología y su

sentido social, reconociéndose un camino distinto al que pregonaba Bonsiepe (1975): “Diseñar racionalmente implica tomar conciencia de las variables y, mantenerlas bajo control y, más aún, significa desarrollar una gran sensibilidad para la percepción de los problemas socialmente relevantes” (p. 9).

Se profesionaliza un/a “diseñador/a docente”, entrópico y lábil conceptualmente. No se relaciona con el entorno, no crea comunidad científica. Emerge un diseño sin memoria teórica, sin conexión con los objetos que habían sido desarrollados con las tecnologías y capacidades de la industria nacional hasta septiembre de 1973, con un agente que no puede precisar y ser reconocido por la calidad de su contribución y por el ejercicio de su saber frente a una demanda, configurando una relación inarmónica entre educación, profesión y trabajo. No requiere delinear los contornos profesionales, pensar proactivamente ni prospectivamente. Se encapsula el saber definido y experto de la comunidad de pares. Desde el punto de vista de la herencia material, no es posible identificar o establecer cuáles son los artefactos o tipos que permitían justificar la existencia de las remozadas escuelas que sobrevivieron y crearon en la dictadura cívico-militar.

330

Las expresiones académicas se ampararon en el nombre basal de diseño, dentro de un ecosistema de gran variabilidad temática y de orientaciones hacia las formas estéticas y eventualidades pro mercado o pro empleo, al cual conducen a sus egresados (Vargas-Callegari, 2019). El proceso ocurre sin tener en cuenta el desarrollo de un profesional que opera éticamente en representación de una comunidad y un conjunto de significados compartidos, que se configura a través de la destilación de un conocimiento fundamental, que adapta sus métodos a entornos competitivos, que se orienta hacia la validación científica y pública, y busca respaldo estatal para su competencia práctica. El diseño en el marco de la industria de la educación no puede reflejar un conocimiento especializado y su monopolización como lo hacen las profesiones (Freidson,

2001), confirmando la debilidad de su poder. Su práctica social no alcanza legitimidad; no posee una necesidad política y su utilidad no se arraiga en la sociedad en su conjunto, porque su práctica no identifica acciones, protocolos, funciones y competencias colectivas que la vuelvan exclusiva y restringida, ejerciendo control sobre el método y la argumentación. Lo que siempre implica la consolidación de un vínculo intrincado e intratable entre legitimidad y estatus práctico, como se explora en Rodríguez y Guillén (1992).

Las unidades formativas no se acoplan y no atienden a uno de los principales cambios que comienzan a operar en la matriz productiva del país y en la composición del PIB para la colocación de los egresados: el crecimiento del sector primario de la economía, expresado en la industria del *commodities*. Mientras, la industria manufacturera nacional, ligada al mueble, la cerámica, los electrodomésticos y el plástico (Palmarola, 2008), caía dramáticamente en sentido inverso (Solimano, 2015), en todo aquello que había sido esencial para la formación de diseñadores industriales de comienzos de la década de 1970. Se produjo, entonces, lo que había referido Bonsiepe: la sobreoferta entre el número de egresados y las posibilidades de colocación en la industria. En 2012, según Solimano (2015), el PIB industrial era equivalente solo al de 1940.

Ideología y distinción

Las carreras de diseño conforme a estrategias de sobrevivencia, leyeron el entorno con lentes diferentes, tomaron rumbos distintos y se dividieron epistemológicamente conforme a ideologías. Alejándose de todo proyecto común y volviéndose impermeables a la crítica, cogiendo aleatoriamente los referentes disponibilizados de *Ulm* y la *Bauhaus*, que en sus orígenes se habían desarrollado fuera de la institución universitaria y con mandatos específicos de reconstrucción del país.

Surgen modelos ideologizados con orientación de mercado en cada centro de enseñanza. Y mentalidades diferenciadas en cada tipo de organización no sujetas a acuerdos, las que no se encuentran agrupadas en relación con una pregunta y objetivos, no ubicadas en un núcleo duro de conocimientos como la metodología proyectual; con propuestas de artefactos con objetivos fundamentalmente estéticos, los que en términos de Habermas (1989) no logran establecer los modos de elaboración, interpretación y justificación teórica de la que se deriva. Sus enlazamientos adquieren formas competitivas y no colaborativas para el posicionamiento de egresados y la validación de una marca institucional, que los forma y reproduce⁴. Es decir, diseño logra tener visibilidad principalmente porque existen los programas, y no porque tenga un propósito explícito *en y para* la vida chilena (Vargas-Callegari, 2019; Vargas-Callegari y Rodríguez-Torrent, 2019). De este modo, la experimentación y el interés por diferenciarse, permite sostener de manera permanente el clisé de “democratización del Diseño”, como si todos los consumidores pudieran discriminar y elegir por calidad y atributos formales y materiales. Incursionando los centros formativos en perspectivas y oscilaciones como *experience design*, *design thinkings*, *transitional design* (nuevas formas de), *diseño conceptual*, *sistema producto*; desapareciendo el *diseño industrial*, en términos de incorporación de elementos proyectuales con fundamentos racionales, científicos, éticos y políticos.

332

Una definición diversa mantiene problemas en establecer los límites del saber exclusivo y abstracto, y a través de qué pregunta se sostiene el mundo profesional. Además, la reproducción de su saber se desarrolla en nichos distintos como el autoaprendizaje, los centros de formación técnica, los institutos profesionales y

⁴ En la actualidad existen más de un centenar de programas de diferente origen, denominación, costo, tamaño y nivel de exigencias educativas, y que pese a su inespecificidad son elegidos por más de 20.000 postulantes anualmente. Condiciones que se explican entre algunos académicos, como parte de una política populista de educación; y para mantener ocupado a este segmento frente a una estructura productiva que demanda profesionales de alta calificación, en áreas específicas y de nicho, como especialidades médicas y algunas ingenierías, lejos de aprendizajes generales, inespecíficos y asincrónicos que promueve el diseño actual.

las universidades. Asimismo, su práctica no logra reconocimiento en la opinión pública y un pago adecuado por los servicios prestados; su saber exclusivo no está protegido por el Estado y su campo está sometido a la permanente penetración de otras comunidades disciplinares, saberes y usurpaciones de nichos ocupacionales (Abbott, 1988; Rodríguez y Guillén, 1992). De ahí que una gran oferta de carreras sin exclusividad es contraria a lo que define a una profesión (Abbott, 1988; Rodríguez y Guillén, 1992). El respaldo para el dominio está en la elaboración de conocimiento abstracto y en conseguir un lugar social, que permita la valoración del trabajo, con ámbitos de desempeño que respondan una pregunta, con soportes escriturales y bajo un lenguaje discreto para la coordinación administrativa y social. El promercado fortalece dimensiones espurias y técnicamente insuficientes para la creación de audiencias y la socialización de conocimiento experto hacia el exterior del campo, sin generar lenguajes de frontera. Y, conforme se consolida esta expresión dominante de diseño, toma una deriva esencialmente femenina, con una tasa de amortización de la inversión en estudio de solo un 6,53% anual (Meller, 2010, p. 139), es decir, con un umbral de retorno de casi 20 años, y con amplias brechas salariales.

A la luz de esta documentación sobre el estado profesional, se puede argumentar que el diseño deja de ser una profesión en el sentido tradicional. Porque no se logran acuerdos colectivos, no se establece una estandarización curricular, la cohesión en la comunidad de profesionales es reducida y se impulsa a los egresados hacia el mundo laboral en términos de singularidad y sin filogenia de larga duración. O, lo que es más relevante, podría estar emergiendo una profesión distinta, una que se sitúa después de la fase industrial clásica, que forma y encamina a los graduados hacia el emprendimiento. Esta dinámica que iguala emprendimiento con libertad desplaza todo riesgo desde el Estado hacia abajo, hacia las estructuras, sistemas, redes y actores, y finalmente hacia el individuo. Entonces, así como nadie obliga a formarse en diseño, nadie

tiene responsabilidad sobre la frustración que engendra en los individuos la condición de inespecificidad y vacío, y la falta de trabajo.

Diseño y mercado: el temprano agotamiento del modelo *retail*

Impelidos individualmente los diseñadores al mercado producto de su débil o inexplorada inserción en la industria productiva, se produce un desenfoque en el que cuesta distinguir los límites de una práctica sin fundamentos filosóficos, y objetivos profesionales definidos, confundándose moda, diseño, marketing, medios, artes, ventas y decoración, donde el verbo diseño puede inundarlo casi todo. La función social a la que aludía Bonsiepe es suplantada por la estética de la autorrealización, y un diseño al servicio del capitalismo trans-estético comienza a dominar la escena. Como principio se impone el estilo, por lo que muchos creen que el diseño debería ser llevado a las galerías de arte. Y cuando ello ocurre, como ha sostenido críticamente Bonsiepe (2012), un diseño instrumentalizado por el *marketing* genera una exclusión programática de aquello que puede ser relevante para una sociedad, lo que lo sitúa como campo en un marco de auto referencialidad, auxiliar y de segundo orden, ya que la figura del diseñador adquiere más valor que el propio diseño, a tal punto que “mucha gente piensa que diseño es el nombre del diseñador” (Bonsiepe, 2012, p. 31).

334

Desde fines de los años 80 y, a partir de la década de 1990, en Chile se produce un gran proceso de expansión hacia una economía extractiva y de servicios, con modernización e inversión de capital que cambia radicalmente la industria, permitiendo la consolidación del modelo económico de libre mercado y apertura comercial, lo que termina por estimular la práctica del diseño hacia una condición reactiva y menos iluminista y prospectiva. En este contexto, el sector minorista, con un marcado énfasis en la visualidad y la expresión

individual encuentra su manifestación en productos de consumo, más que en bienes duraderos. La contemporaneidad lo arraiga en la autoatención, a través de canales de ventas en línea, la emergencia de empleados multifuncionales y la integración de la automatización (Ramos, 2021). Por lo tanto, cuando el objetivo primordial es la obtención de beneficios económicos y todo gira en torno al consumo, las necesidades fundamentales de la comunidad tienden a quedar subsumidas ante las decisiones tomadas por empresarios y comerciantes.

En la coyuntura señalada, el diseñador que responde a la demanda del sector privado para propuestas desvinculadas del bienestar social se ve limitado en su capacidad de desarrollar proyectos que empoderen y liberen a los individuos para mejorar su calidad de vida. De manera sencilla, este diseñador puede adaptarse a cualquier discurso ético con el fin de generar ganancias, interpretando que “ethos” implica una inclinación hacia el bien, y que la profesión se constituye en el ámbito intelectual donde se forja una concepción teórica o filosófica del bienestar.

En consecuencia, en poco más de dos décadas, el quehacer y el conocimiento de los/as diseñadores/as fue cooptado por la lógica del capital. Muchos/as, trabajando bajo formatos de objetivos predeterminados, presentaron esbozos de productos para que fueran manufacturados en China. Sin embargo, cuando las empresas constataron que el repertorio chino era inabarcable, ya no se requirió diseñar en Chile, sino que fue más factible adquirir directamente de la industria que operaba a una escala inalcanzable. Así, las ocupaciones de tiempo completo y parcial, que habían sido institucionalizadas para los egresados, se restringieron al ámbito universitario, consolidando las características del empleo en el país: 1) precario, 2) desgastante, 3) mal pagado, 4) desigual y 5) arbitrario (Narbona, 2012).

Diseño y emprendimiento: la sobrevivencia

Una vez que el sector minorista (*retail*) se ha agotado, ya dentro del siglo XXI, emerge una nueva versión profesional que se propaga: la figura del emprendedor. Esta modalidad laboral implica la adopción de múltiples actividades, presentando una naturaleza intrínsecamente voluntarista y caracterizada por un individualismo radical. De manera fundamental, carece de cánones normativos y se refugia en el reino de la creatividad y la espontaneidad, estableciéndose arraigadamente en el núcleo del modelo neoliberal. Este paradigma se encuentra prácticamente omnipresente en los perfiles de los programas educativos de las instituciones de formación. Sin embargo, carece de un reflejo real de la necesidad de comprometerse con problemáticas trascendentales de un mundo en crisis, como la integración, el bienestar social y lo ambiental; así como con una asociación sólida con un trasfondo teórico que le permita formar parte de fluctuaciones y enfoques eclécticos para abordar de manera dialéctica asuntos históricos, objetivos y subjetivos inherentes a la condición humana.

Como resultado de esta expresión histórica diacrónica y biográfica de agentes colectivos e individuales, en el imaginario colectivo de la enseñanza del diseño prevalece la supremacía de la esfera privada sobre la pública, y la predisposición individual se impone por encima del bien común y del interés en valores superiores. La envergadura y extensión de su influencia son tan fronterizas como sus convicciones, debilitando las metas disciplinarias que le fundaron y trascendiendo su aprehensión del mundo hacia logros tangibles, sin distinguir adecuadamente entre interés y valor. De este modo, por un lado, este fenómeno ha arrastrado a un gran número de diseñadores y diseñadoras hacia empleos precarios y con una protección limitada o nula, lo cual, como anticipó Narbona (2012), se manifiesta como una “libertad negativa”, en la que a pesar de las proclamas de mayor libertad y flexibilidad que permiten

transitar diversos escenarios y reducir ataduras institucionales, no se refleja en ninguna mejora en la protección y seguridad social, ni mucho menos en niveles de vida adecuados. Por otro lado, se hace evidente que esta autonomía sin restricciones no puede considerarse significativa en ausencia de una “autonomía cultural, moral y política” (Gorz, 2000, p. 51), que es donde se evalúa el significado del trabajo realizado. De esta manera, dada la falta de empleos institucionalizados en el campo de diseño, la precarización se convierte en una realidad palpable para una población que asciende a unos 70.000 u 80.000 egresados/as, quienes se ven en la encrucijada de no saber qué dirección tomar o dónde encontrar ocupación, y cuyos salarios resultan evidentemente devaluados, según datos del Ministerio de Educación.

En términos formales, el emprendedor abarca todo el proceso, desde identificar el problema a resolver hasta entregar el producto al usuario final. Sin embargo, va más allá: descentraliza la responsabilidad de las empresas, afianzando la noción de que los “colaboradores” deben adherirse a los objetivos corporativos, convirtiéndose esencialmente en peones sin intereses personales, susceptibles de ser sacrificados en cualquier momento. Esto fomenta el individualismo y empobrece la esencia del campo, dispersando la noción de bien común.

El emprendedor globalista

Recientemente, ha surgido una nueva figura de un paradigmático profesional para el diseño, de enfoque positivista y emprendedor. Son individuos que se reconocen agentes dedicados a la búsqueda del bienestar máximo, demostrando un grado de ingenuidad y desvinculación respecto a las realidades concretas. Este nuevo tipo de diseñador se autoperfila como una fuerza impulsora en la búsqueda del beneficio supremo y planetario, con tendencia a sobrevalorar su capacidad de impacto. Presentan una propensión a destacar el emprendimiento

personal y a promover una filosofía de vida “desde el individuo” y en códigos binarios (i.e. me gusta no me gusta), en lugar de ocuparse con las herramientas de su profesión a la solución primordial de problemas que afectan a su época o a su comunidad. Esta orientación profesional se enfoca en la estética del estilo de vida, en “ser como quiero ser”, prescindiendo de la cruda complejidad y las implicaciones multifacéticas que caracterizan los desafíos contemporáneos.

Puede ser interpretado como un esfuerzo por integrar valores personales en la profesión. Entre estos, sin referentes, sin historia, vegano, animalista, creativo y *trans*. Pero, como no necesita responderse por qué es importante la filosofía, también puede ser considerado un sujeto contingente que toma distanciamiento de los principios fundamentales que impulsaron originalmente al diseño y su historia. Al priorizar la promoción del estilo de vida sobre la solución de problemas sustanciales, anestesia mediante sus decisiones el sentido de urgencia por ir más allá, y corre el riesgo de perder de vista la capacidad intrínseca del diseño para influir y transformar positivamente las realidades sociales, económicas y culturales, inclusive su propia vida. Por lo que la máxima profesional se traduce en: “el diseño soy yo”. Y cuando ello se consolida, lo que clásicamente se entendía como trabajo dentro del Estado de bienestar, pierde toda conexión, en tanto derechos, de todas las demandas que propuso el movimiento obrero chileno desde principios del siglo XX.

338

Conclusiones

Hemos planteado que las entradas para el desarrollo del diseño en Chile están ligadas en su origen a la agencia estatal Corfo y tres centros universitarios. Y que su devenir está cruzado por el quiebre de la democracia y el autoritarismo, así como por la imposición del modelo neoliberal, que incluye la industria de la educación que ha permitido el ingreso de nuevos actores y versiones

profesionales que configuran identidades espurias. Su desarrollo se expresa en formas muy *sui generis* de ser diseñador o diseñadora, porque el campo sufre una crisis basal como comunidad, ya que se impone una práctica de antropofagia institucional por sobre la colaboración. Entre otras cuestiones, la principal pérdida que revela este modelo de enseñanza neoliberal es la licuación del diseño en el ámbito universitario y la falta de conexión con la industria y su inexistente legado material para generar procesos de acumulación epistémica. También, una discusión postergada sobre la identidad y el rol profesional y su lugar en la sociedad.

En perspectiva histórica, con seguridad, lo más importante y claro sea el impulso y dirección que dio Gui Bonsiepe y su equipo al rol profesional, con sus implicancias en el plano ético, político, tecnológico y material, donde lo importante no es hacerse de lo que fue, sino conectar con el recuerdo que relampaguea en un instante como el actual (Benjamin, 2008). De ahí la necesidad de un constructivismo de corte kuhniano, sobre cómo la comunidad profesional construye su objeto de conocimiento. Sin embargo, la gran diferencia en lo que ha venido *a posteriori* de 1973, está en la brecha entre los intereses comunes y los privados, o lo intersubjetivo y lo personal. Resulta inaceptable que la realidad del diseño no sea más que menguadas iniciativas que se desarrollan o prácticas que se emprenden en nombre de la creatividad. Hay que despejar el “todo vale”, y establecer ¿quién necesita el diseño?, ¿cuál es su contenido?, ¿quién realiza el diseño y en nombre de qué? Sin interrogarse sobre lo que acontece en la caverna platónica, y cuáles son las ideas fuerza para un Chile mejor, es difícil dirimir controversias como comunidad epistémica, o siempre nos mantendremos en una concepción de realidad que se estructura independiente de esquemas conceptuales y responsabilidades profesionales.

Las tres hebras académicas y la agencia estatal conducen por derroteros inarmónicos. Más aún si sumamos una centena de nuevas versiones. Todo

indica que “lo que es” o “lo que promueve” el “diseño chileno” son cuestiones de orden semánticamente muy diferentes, y que una sociedad sustentada en el consumo, la inmediatez, el endeudamiento y no en la industrialización, incuba personajes que quieren ser únicos, sin referentes teóricos, éticos y políticos, y puedan introducir discursos al margen de toda responsabilidad.

La dictadura cimentó la ruptura de un proceso de industrialización que despuntaba, el que, en lo medular, ubicaba al diseño como un aliado al servicio del país, lo que contrafactualmente hubiera construido probablemente una historia muy diferente para el campo profesional, la sociedad en términos de cultura material y para sus cultores. El golpe de Estado cívico-militar produjo un desanclaje —en términos de Giddens—, mediante la implantación de un nuevo modelo que emancipó el capital político profesional de diseño de toda responsabilidad, tornando su hacer en una habilidad espuria para los hijos del bienestar y la contingencia, lejos de su poder transformador y la racionalidad de ideas y principios. Ello repercute en la conducta y las biografías de los profesionales del área, que dificulta entrar en discusiones y lenguajes de frontera, y en la aceptación de otros profesionales como pares con discurso propio. Se hace patente que la legitimación de su saber profesional está doblemente afectado: 1) por las limitaciones teóricas y conceptuales del campo, y 2) por los constreñimientos, márgenes de acción y amenazas que impone la industria y las formas de trabajo.

Se requiere del reconocimiento de que, dentro del paradigma de valores posmaterialistas y desarrollo posindustrial, la especificidad del diseño no pueda negarse a una ética colectiva y a un compromiso con el bienestar humano e interespecies. Es necesario validar formas de autoridad entre instituciones, entre cultores y entre profesiones de frontera, de modo de siempre anteponer como fundamento el beneficio social para que se justifique su existencia en el marco de las profesiones. En la nueva economía de hiperconectividad y formas de

empleo hipertecnologizado se demanda un perfil profesional con habilidades que le permitan comunicarse, proponer, gestionar, dirigir y orientar esfuerzos ligados a los desafíos mundiales. De no ser así, el diseño chileno no será más que un *avi rariss* dentro de la posindustria.

Referencias

- Abbott, A. (1988). *The system of professions: an essay on the division of expert labor*. University of Chicago Press.
- Álvarez, P. (2011). *Mecánica doméstica: publicidad, modernización de la mujer y tecnologías para el hogar 1945-1970*. Universidad Católica de Chile.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Itaca.
- Berger, P. y Luckman, T. (1984). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bonsiepe, G. (1975). *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*. Alberto Corazón.
- Bonsiepe, G. (2012). *Diseño y crisis*. Campgràfic.
- Bonsiepe, G. (2016). *Del archipiélago de proyectos. Diseño industrial en Chile [1971-1973]*. Editorial Nodal.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Gedisa.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Cardoso, F. H. y Faletto, E. (1969). *Dependencia y desarrollo en América Latina*. Siglo XXI editores.
- Castillo, E. (Ed.). (2010). *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Ocho Libros Editores.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Universidad Nacional de Quilmes.

- CYBERSYN. (2006). *Sinergia cibernética*. http://www.cybersyn.cl/imagenes/documentos/textos/cybersyn_sinergia_cibernetica.pdf
- Drolas, A. (2020). Comprender el problema. Tres sospechas sobre formación profesional en Argentina. *Revista Theomai*, 6, 1-26.
- Droste, M. (1991). *Bauhaus 1919-1933*. Benedikt Taschen.
- El Mostrador Cultura. (2 de septiembre de 2022). Inversión en investigación y desarrollo en Chile no se mueve de 0,34 de PIB y completa diez años sin variaciones. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/09/02/inversion-total-de-investigacion-y-desarrollo-en-chile-se-mantiene-en-un-034-del-pib-y-completa-diez-anos-sin-mayores-variaciones/>
- Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. (2022). *Amereida* (vol. primero). e[ad] Ediciones.
- Freidson, E. (2001). *Professional powers: A study of the institutionalization of formal knowledge*. University of Chicago Press.
- Gárate, M. (2012). *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Giddens, A. (1994). *Modernidad reflexiva: Política, tradición y estética en la ordenación social moderna*. Alianza Editorial.
- Gorz, A. (2000). *Miserias del presente, riqueza de lo posible*. Paidós.
- Habermas, J. (1989). *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus.
- Ibáñez, A. (1983). Los ingenieros, el Estado y la política en Chile. Del Ministerio de Fomento a la Corporación de Fomento. 1927-1939. *Rev. Historia*, 18, 45-102.
- Maldonado, T. (1993). *El diseño industrial reconsiderado*. Gustavo Gili.
- Meller, P. (2010). *Carreras universitarias: rentabilidad, selectividad y discriminación*. Santiago, Chile: Centro de Investigación Avanzada en Educación, Universidad de Chile Uqbar Editores.
- Narbona, K. (27 de abril de 2012). Calidad del trabajo en Chile: una urgente reflexión. *Caritas Chile*. <https://caritashile.org/detalle.php?id=17429>
- Palmarola, H. (15 de enero de 2008). Chile. Diseño Industrial. En S. Fernández y G. Bonsiepe (Eds.), *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe* (p. 138-159). Blücher.

- Ramos, M. (2021). "Hoy en el retail lo que está en juego no es sólo la degradación del trabajo sino el riesgo de su desaparición". *CIPER*. <https://www.ciperchile.cl/tag/retail/>
- Rivera, F. (2022). La experiencia de la Corporación de Fomento de la Producción como antecedente histórico en una mirada prospectiva del desarrollo nacional en Chile (1939-1975). Serie Informes No 14-22, 30/05/2022. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/33329/1/Informe_14_22_Prospectiva_en_Chile_el_caso_CORFO.pdf
- Rodríguez, J. y Guillén, M. (1992). El sistema de las profesiones: el caso de las profesiones económicas en España. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 59/92, 243-259.
- Solimano, A. (2015). Crecimiento, desigualdad y democracia: la transformación capitalista en Chile. CIGLOB, Documento de Trabajo N° 22.
- Vargas-Callegari, R. (2019). *Variaciones en la formación de diseñadores en Chile, un estudio ecológico sobre su transformación profesional* (tesis doctoral). Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.
- Vargas-Callegari, R. y Rodríguez-Torrent, J. C. (2019). Profesionalización del Diseño en Chile, una sinfonía en cuatro movimientos. *RChD: Creación y Pensamiento*, 4(6). <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2019.53636>
- Von Borries, F. (2029). *Proyectar mundos. Una teoría política del diseño*. Ediciones Metales Pesados.

Cómo citar: Vargas-Callegari, R. y Rodríguez-Torrent, J. C. (2024). Repercusiones de la dictadura cívico-militar en la identidad profesional del diseño en Chile. *Revista Kepes*, 21(29), 309-343.