

**IRRUMPIR LA MIRADA: GÉNERO Y ESPECTÁCULO EN EL ENTRETENIMIENTO
NOCTURNO**

**ANGIE TATIANA SILVA FLOREZ
PASANTE**

**MAURICIO CHEMÁS
DIRECTOR DE PROYECTO DE GRADO**



**FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE DISEÑO
DISEÑO INDUSTRIAL
SANTIAGO DE CALI
2025**



Antes de leer: mírala.

Mírala de frente.

¿Te incomoda?

¿Te representa?

¿Te duele?

¿La evitarías?

¿Te reconoces?

Este trabajo no es una
dedicatoria, es un **acto de
compromiso.**

Nací en una familia donde somos
cinco hijas. Cinco mujeres. Cinco
formas de habitar un mundo que
muchas veces no nos reconoce si no
encajamos. A ellas les debo esta
incomodidad convertida en
reflexión. Porque si algo aprendí
escribiendo esto, es que **las
preguntas más difíciles no son las
que lanzamos al sistema, sino las
que nos devuelven a nosotras
mismas.**

Este documento es para quienes se
atreven a mirar —con otros ojos—,
para quienes no tienen miedo de
sentirse interpelados,
y sobre todo, para quienes no
vinieron solo a leer,
sino a **quebrarse un poco en el
intento.**

Tabla de contenido:

Resumen.....	4
Introducción.....	5
1. Antecedentes - El lugar donde me muevo.....	9
2. Un mercado que aún no acepta que las mujeres habitamos la noche:.....	12
2.1. Rompiendo casillas: reescribir el guión de la imagen desde el contexto de La Over en el sector nocturno caleño.....	15
2.2. Presencia sin representación: resistencias visuales en la noche.....	19
2.3. Cómo pretendo romper o tensionar la lógica del espectáculo.....	22
2.4. Estar detrás de una marca: ¿infiltrarse o transformar?.....	26
3. Cultura mercantilizada, ¿se pueden lograr “industrias culturales”?.....	29
3.1. La imagen femenina, valorada desde un estereotipo “comercial”.....	32
4. Producción cosificada dirigida al consumo femenino.....	35
5. Lo que se mueve cuando nos movemos - conclusión.....	36
Referencias.....	39

Resumen

Este documento es el resultado de una pasantía desarrollada en el contexto del entretenimiento nocturno caleño, concretamente en la empresa LA OVER SAS. Desde mi rol como diseñadora industrial, y a partir de una posición estratégica en la planeación y dirección creativa, se desplegó un ejercicio reflexivo que entrecruza teoría, experiencia y perspectiva de género.

El texto parte de un análisis del espectáculo desde autores como Guy Debord y Jean Baudrillard, para luego tensionar esas lógicas visuales con una lectura situada desde el cuerpo femenino, su representación y su uso como mercancía simbólica. A medida que avanza, el documento transita hacia un enfoque que problematiza la presencia femenina en la noche, no solo como imagen de consumo, sino como sujeto político con derecho a habitar y transformar ese espacio.

Desde mi propia experiencia, se cuestiona cómo la estructura patriarcal sigue marcando tanto las decisiones del mercado como la participación de las mujeres en espacios de dirección, creación o gestión. A lo largo del trabajo se visibilizan contradicciones, violencias simbólicas, desigualdades normalizadas y posibles rutas de transformación desde el diseño como herramienta crítica y estratégica.

La investigación se construye de forma progresiva: desde los antecedentes y la descripción del entorno, hacia una profundización crítica del papel de la mujer en la industria nocturna, incorporando autoras como Butler, Federici, Hustvedt, hooks y Vanessa Rosales, cuyas reflexiones enriquecen el análisis y permiten proponer nuevas formas de narrar y diseñar la experiencia del goce femenino.

Palabras clave: diseño industrial, género, espectáculo, entretenimiento nocturno, cuerpo femenino, representación, industria cultural, mirada patriarcal.

Introducción

El presente texto tiene como propósito fundamental exponer no solo los resultados obtenidos durante mi pasantía, sino también el proceso vivido desde una perspectiva reflexiva y crítica. Más allá de cumplir con una función académica, este documento busca abrir discusiones necesarias sobre los vínculos entre teoría, práctica y experiencia, y cómo estos atraviesan el ejercicio profesional cuando se desarrolla en un contexto cargado de tensiones sociales, culturales y de género. En este caso particular, la industria del entretenimiento nocturno en Cali se presenta como un escenario fértil para cuestionar las lógicas tradicionales del espectáculo, especialmente desde el rol que asumimos las mujeres en él.

Mi experiencia profesional se dio dentro de LA OVER SAS, una empresa que, si bien no se autodefine como discoteca, forma parte de ese circuito nocturno que busca atraer públicos a través de experiencias sensoriales, visuales y sociales. Ingresé por mis habilidades como diseñadora industrial, específicamente realizando modelados 3D de nuevos espacios, pero poco a poco fui asumiendo un rol estratégico en la construcción de la imagen de marca, la propuesta comercial y la planeación de eventos. En ese tránsito, no pude dejar de notar —y vivir— ciertas dinámicas que siguen perpetuando desigualdades, estereotipos y formas de representación que como profesional y como mujer me sentí llamada a cuestionar.

Desde allí nace este documento: desde la necesidad de dejar registro no solo de una pasantía, sino de una práctica situada, atravesada por la convicción de que es posible —y necesario— pensar el diseño como una herramienta para tensionar las lógicas del mercado.

Este documento se estructura como una travesía analítica que parte de lo general hacia lo íntimo, desde una mirada teórica del espectáculo hasta una inmersión situada en la experiencia profesional dentro de la industria nocturna caleña. En su inicio, el texto ofrece un marco de antecedentes que permite contextualizar el espacio de intervención: LA OVER, una empresa del sector del entretenimiento en la que me infiltré desde el rol de diseñadora industrial y desde una postura crítica. Este primer acercamiento no fue únicamente profesional, sino también simbólico: ingresar a un espacio tradicionalmente masculino para dirigir desde otro lugar.

El primer capítulo se ancla en los aportes conceptuales de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, como lente inicial para leer los códigos visuales, económicos y simbólicos que

rigen el entretenimiento nocturno. Sin embargo, este punto de partida se ve rápidamente desplazado por la propia experiencia: fue la sensibilidad ante las prácticas normalizadas —como la cosificación del cuerpo femenino— lo que marcó el giro hacia un análisis situado en el género. Así, el texto transita desde la teoría crítica hacia una problematización profunda sobre el rol de la mujer en espacios que tradicionalmente no le han sido otorgados, sino condicionados.

Desde allí, se abre una sección que revisa cómo estas violencias simbólicas y estructurales, inscritas en la lógica patriarcal, configuran la noche como un terreno que aún no reconoce a las mujeres como sujetas de goce pleno. Más adelante, se expone el esfuerzo por reescribir el guion visual de la imagen femenina dentro de las estrategias de marketing, comunicación y diseño. Esta parte, más creativa y propositiva, propone alternativas que nacen desde el arte y la creación como dispositivos de transformación, reconociendo el poder de lo simbólico como un lugar de agencia.

Una vez expuesto este intento de resignificación, el texto se adentra en una reflexión más profunda sobre la “presencia sin representación”: una exploración de cómo las mujeres están presentes en la noche, pero bajo códigos que no les pertenecen. Se tensiona entonces la idea de “estar” sin poder habitar libremente, y se plantean preguntas sobre los límites entre visibilidad, vigilancia y participación.

Posteriormente, se describe cómo mi propuesta busca precisamente romper —o al menos tensionar— estas lógicas desde la práctica profesional. A través de decisiones puntuales en diseño y dirección creativa, se construyen experiencias que no replican el espectáculo tradicional, sino que abren espacios para nuevas visualidades, sensibilidades y formas de habitar el disfrute nocturno.

Esto conduce a una pregunta fundamental: ¿se trata de infiltrarse o de transformar? ¿Es posible actuar desde dentro de un sistema sin reproducir sus estructuras? Esta tensión sirve de puente hacia una discusión más amplia sobre el papel de las industrias culturales como espacios potenciales de cambio, pese a su contradicción interna entre cultura y mercado.

Hacia el final, el texto se detiene con más detalle en los hallazgos observados durante la pasantía, especialmente en torno a cómo la imagen femenina sigue siendo valorada comercialmente por encima de otras competencias. Desde roles operativos hasta administrativos, se expone cómo la estética sigue siendo un criterio determinante para las mujeres dentro del sistema nocturno, reafirmando su papel como mercancía visual.

El cierre, titulado *Lo que se mueve cuando nos movemos*, recoge las preguntas, contradicciones y apuestas de todo el proceso. Es una invitación a pensar el arte, el diseño y el pensamiento crítico como herramientas no solo para incomodar, sino para transformar. Porque el movimiento no ocurre solo en la pista de baile: también ocurre en las estructuras simbólicas, en los modos de mirar, y en las decisiones que, aunque pequeñas, pueden alterar los sentidos desde los que hemos aprendido a habitar los espacios.

No pretendo, desde estas páginas, ofrecer soluciones definitivas ni posicionar mi experiencia como una verdad absoluta. Más bien, este documento se construye desde el deseo de problematizar las estructuras que sostienen el mercado del entretenimiento nocturno, especialmente aquellas que, de manera sutil o evidente, perpetúan dinámicas desiguales en torno al género. Mi intención ha sido observar, desde mi lugar como mujer y profesional del diseño, cómo estas estructuras operan y qué posibilidades existen para tensionarlas o transformarlas. Cada propuesta, idea o estrategia que desarrollé durante mi pasantía fue atravesada por este ejercicio reflexivo, buscando generar alternativas que, sin romper de forma radical con el mercado, permitieran abrir espacios para pensarlo y hacerlo de otra manera.

Este ejercicio lo asumo también desde los saberes adquiridos en la universidad pública, espacio donde mi formación no solo me brindó herramientas técnicas y teóricas de diseño, sino que me permitió formular preguntas incómodas, tomar posturas y sostenerlas en escenarios reales. Así, la experiencia adquirida no se limitó a ejecutar tareas propias del diseño —como proponer, crear o planificar eventos—, sino que me permitió generar reflexiones desde lo social. Esto convirtió cada reunión creativa en un espacio de debate, donde constantemente cuestionábamos las dinámicas del mercado y, desde allí, logramos resultados significativos, incluso dentro de lo que podría considerarse una práctica de venta “normal”.

Este posicionamiento no surge de forma aislada. Es el resultado de una trayectoria académica en la que fui parte activa del debate institucional. Como representante estudiantil, participé en comités en los que pude compartir mis posturas y ver cómo eran tomadas en cuenta como voz colectiva. Ese ejercicio me permitió desarrollar una sensibilidad política y profesional sobre discusiones que siguen vigentes en el entorno laboral del diseño, particularmente en escenarios como la docencia: una discusión aparentemente permanente sobre si debe primar la teoría, como capacidad crítica, o la práctica, como capacidad profesional.

Como estudiante, siempre creí que ambos ejes eran fundamentales para formar profesionales integrales. Hoy, desde la experiencia, puedo afirmar que convertí esta pasantía en una demostración viva de esa postura: los debates teóricos que atravesaron mi formación lograron que mi papel como diseñadora industrial se desarrollara con una mirada situada en el género y la sociedad, mientras que mis habilidades profesionales permitieron materializar estrategias efectivas y creativas dentro de la empresa. Ambas dimensiones coexistieron y se fortalecieron mutuamente.

Este documento es, en esencia, el reflejo de esa dualidad: un análisis que puede ser leído desde múltiples campos —académico, social, profesional— pero que encuentra su valor en mostrar cómo una estudiante de diseño industrial puede transitar el mundo laboral sin renunciar a sus convicciones. Porque si bien mi intención no fue criticar por criticar, sí fue construir con sentido, pensando siempre en que cada paso, cada propuesta y cada resultado tuvieran un componente ético, social y colectivo.

1. Antecedentes - El lugar donde me muevo

La pasantía se realizó en la empresa LA OVER SAS, empresa cuyo objetivo inicial fue cambiar un concepto de entretenimiento social nocturno, nunca quiso autollamarse discoteca puesto que se ubica en una bodega en el barrio San Nicolás que guarda esencia caleña, cada espacio y distribución emana historia, anécdotas... por lo que nunca quisieron tener como objetivo *sólo* ser un lugar de fiestas en donde se vendía alcohol. Por el contrario, pretendía ser el lugar en donde se llevaban a cabo celebraciones de ciudad y que su programación tuviera una relevancia en la cultura de ciudad, apoyo a talentos locales, ventas de obras artísticas que representan lo que es Cali ante el mundo, entre otros. Abrió sus puertas justo después de pandemia, en Marzo del año 2021 por lo que su concepto que combinaba el juego como un medio para salir de la rutina en un espacio en donde podías tener una oferta de ciudad tuvo un boom en el cual movían alrededor de 4000 personas por mes, resultados que eran apenas “normales” dentro de una dinámica post pandemia, en donde muchos sitios de entretenimiento habían quebrado y LA OVER era un negocio que apenas surgía, así que tuvo resultados acorde al contexto.

Mi ingreso a la empresa se da en el año 2024, cuatro años después de abrir sus puertas. Tenía un reto gigante y era, dinamizar la oferta actual, en un contexto completamente diferente, en donde los sitios “instagrameables” eran el boom actual, sitios planos, limpios en su imagen, sin color y con ofertas que no tenían ningún sello de ciudad. ¿Mi reto? Hacer de la estrategia actual algo mucho más dinámico, lograr encontrar ese concepto que lograría conectar con la gente sin quitarle importancia a aquello que hacía de LA OVER un lugar único, cómo sus colores, sus juegos, su espacio y distribución. Como diseñadora industrial no era un reto fácil de asumir en un mercado tan saturado, sin embargo, con una visión muy crítica y como lo mencione anteriormente, abanderando esos debates y posturas que volverían confrontadora cualquier propuesta que se quisiera ejecutar. Inicié el proceso como diseñadora, desde la planeación de eventos para cada fin de semana comencé a ejecutar ideas que iban en contra de un común denominador, y es aquí en donde entramos al punto central de mi experiencia, aunque hay muchas variables en las que podría enfocar el proceso práctico de aprendizaje, el que más tuvo relevancia dentro de mi desarrollo profesional es el que mencionaré a continuación. Comencé a notar que la oferta dentro de los sitios que ofrecen el mismo enfoque de LA OVER siempre se dirigían a lo mismo en el

momento de hacer llamado de público, ideas relacionadas a lo sexual, sus ofertas más fuertes eran -GOGO DANCERS- es decir, mujeres que bailan en jaulas donde pueden ser vistas por todo el público, las gogo dancers nacieron hacia los años 60 y su objetivo es animar fiestas, estimular a los visitantes y en pocas palabras, ser el espectáculo. Todas estas afirmaciones se dan dentro de mi experiencia en este mercado, pues dentro de mis tareas está precisamente hacer estudios en donde se evalúa lo que sucede a nivel de ciudad y es allí en donde no como profesional sino como mujer levanté mi voz a través de otro tipo de propuestas, lo que me llevó a vivir experiencias variadas que quise plasmar en este documento. Quizás en el fondo uno de mis propósitos no es mostrar mi experiencia, sino dejar un registro de lo que como profesional de universidad pública puedes confrontar en un mercado que está objetualizado, y además de eso demostrar que las dinámicas de venta, que obviare resaltar la importancia de esto en el sector empresarial, pueden tener beneficios dentro de ideas innovadoras y retadoras.

Antes de notar muchas de las variables que pretendo apoyen mi posición dentro de esta revisión, noté que en un 90% los sitios nocturnos eran dirigidos o producidos por hombres, sin embargo, son visitados en más de un 60% por mujeres. Como mujer fue muy imposible hacer esa relación de datos y *no comenzar* a hacer hipótesis que serán objeto de estudio en los capítulos que encontrarán a continuación.

Esto me llevó a preguntarme, ¿por qué quienes piensan, diseñan y producen la experiencia nocturna no representan en su mayoría a quienes la consumen? ¿Por qué seguimos repitiendo lógicas en donde la mujer aparece como objeto de consumo visual y no como parte activa en la creación de estas propuestas? A partir de estas preguntas empecé a analizar no solo las dinámicas de LA OVER, sino también las de los competidores, y fue allí donde noté que el espectáculo, sigue funcionando: un sistema en el que las imágenes reemplazan las relaciones, y donde la figura femenina se convierte en un producto más que se ofrece dentro del show.

Mi objetivo dentro de este espacio, entonces, no era simplemente cumplir con funciones de diseño o contribuir a las estrategias comerciales, sino utilizar mi posición para tensionar estas lógicas desde adentro, preguntarme por lo que está normalizado y proponer alternativas. Es desde esta inquietud que surge la necesidad de escribir una sección dedicada a pensar el papel de la mujer en la economía del espectáculo, tomando como base la teoría de *La sociedad del espectáculo* y observando cómo esta se materializa hoy en día en contextos como el de LA OVER. A través de esta reflexión quiero compartir no sólo una crítica, sino también la posibilidad de construir otras formas de espectáculo, en

donde el cuerpo femenino no sea una herramienta de venta sino una presencia creativa, activa y transformadora.

Desde la observación cotidiana, y como parte del ejercicio profesional que desempeñé, empecé a notar con incomodidad que el diseño de las experiencias nocturnas —incluso aquellas que buscan ser disruptivas o innovadoras— se sigue moviendo bajo una lógica de *ver y ser visto*, en donde, en la mayoría de los casos, quien es visto es una mujer, convertida en imagen, en espectáculo, en producto. Esta mirada no es neutral ni accidental: está determinada por una larga tradición de construcción de lo femenino como objeto para el deseo masculino, y la noche, con su promesa de libertad, termina siendo un escenario en el que se reproducen desigualdades disfrazadas de disfrute. Es aquí donde nace mi incomodidad: no con el hecho de que existan cuerpos en movimiento, sino con el hecho de que la mayoría de ellos no tienen agencia, no son quienes diseñan la fiesta, sino quienes *la encarnan para otros*.

En este sentido, el espectáculo nocturno en Cali aún responde a una configuración visual pensada desde la mirada masculina. Y aunque cada vez más mujeres acceden a estos espacios en condición de consumidoras, la oferta no se transforma: sigue pensada para mujeres que son vistas, no para mujeres que ven. Esto es, la experiencia sigue diseñada para que la mujer sea parte del decorado, del marketing sensual, del show que adorna y atrae, pero no del pensamiento creativo que lo construye. La mujer que asiste ve, claro, pero su mirada no tiene la misma potencia que la masculina: no dirige, no produce, no define. Esto pone en evidencia una desigualdad estructural que el entretenimiento perpetúa.

Aquí encuentro eco en lo planteado por el texto *El derecho de las mujeres a la ciudad* de la Universidad Nacional de Córdoba, que denuncia cómo históricamente las mujeres no han sido consideradas sujetas activas del espacio urbano. Aunque hayan contribuido de manera significativa a la construcción de sus entornos —mediante luchas sociales, organización territorial o iniciativas comunitarias—, no han sido reconocidas como sujetas del derecho al disfrute libre y pleno del espacio público. En la noche esto se expresa con más crudeza: se nos permite entrar, pero bajo condiciones visuales y simbólicas que muchas veces nos sitúan como parte del mobiliario escenográfico de la fiesta, y no como agentes autónomas del goce nocturno.

Desde esta posición, más que buscar respuestas cerradas, lo que he intentado es generar preguntas. ¿Qué significa ser mujer en un espacio que ha sido históricamente producido por y para la mirada masculina? ¿Qué pasa cuando las consumidoras somos mayoría, pero seguimos siendo representadas como objeto y no como sujeto del espectáculo? Hay una

disonancia profunda entre la presencia masiva de cuerpos femeninos en la noche y la poca reflexión sobre lo que esos cuerpos significan, lo que se espera de ellos, cómo se presentan, cómo se diseñan. El espectáculo nocturno —con sus códigos visuales, estéticas y lenguajes— aún opera bajo sistemas que naturalizan una forma de ver que ordena, cosifica, erotiza y excluye. Me incomoda, como mujer, como diseñadora y como parte activa de esta industria, que aún se insista en hablarnos sin hablarnos realmente. Como si el deseo que moviliza todo este engranaje fuese siempre otro, uno que observa desde arriba y no desde dentro. Por eso me interesa pensar en el cuerpo que no sólo ocupa la noche, sino que la crea; en el cuerpo que no sólo baila para ser mirado, sino que baila porque tiene agencia, ritmo, decisión. Mi gesto aquí es una infiltración: incomodar desde adentro, interrumpir la neutralidad aparente del diseño y preguntarme, cada vez que imagino una experiencia, por quién mira y quién es mirado, por quién es sujeto y quién permanece como objeto. No quiero dejar soluciones, sino dejar que estas preguntas se queden a habitar.

2. Un mercado que aún no acepta que las mujeres habitamos la noche:

Una de las experiencias más reveladoras de este proceso no fue identificar el problema en lo externo, sino reconocermelo como parte de la lógica que criticaba. Mi juicio inicial —el que me hacía mirar con sospecha a las mujeres que se adaptaban al guion del espectáculo nocturno— no era un gesto emancipado, era una repetición casi automática de la moral patriarcal que aprendí sin saberlo. Me parecía contradictorio que tantas mujeres siguieran participando activamente en espacios donde eran visiblemente cosificadas, sin entender que ese juicio era, en sí mismo, una forma de violencia. No estaba cuestionando el dispositivo de poder que sostenía esa escena; estaba culpando a quienes lo habitaban desde la única posibilidad que se les había permitido.

Fue a través de la lectura crítica —de textos como *Mujeres y resistencias en tiempos de manadas* o *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*— que entendí que mis primeras reacciones no eran individuales, sino estructurales. Había aprendido a mirar con ojos ajenos. Como señala Hustvedt, muchas veces incluso las mujeres más críticas siguen operando desde una mirada internalizada, que evalúa el cuerpo femenino según los parámetros del deseo masculino. Entonces, ¿cuánto de lo que interpreté como empoderamiento o libertad de elección estaba realmente mediado por el miedo, la necesidad de aprobación o la supervivencia simbólica?

La noche, ese espacio que se vende como transgresor, libre, espontáneo, está lejos de ser neutral. Es un terreno donde las lógicas de poder operan con especial sofisticación: no a través de la censura abierta, sino mediante el deseo regulado. Valeria R. Bulla plantea que "el miedo regula la vida social", y es precisamente en el entorno nocturno donde ese miedo se enmascara de disfrute. No se trata solo del miedo a la violencia física —que también—, sino de la ansiedad constante por no pertenecer, por no encajar, por ser vistas como "fuera de lugar" si no respondemos al modelo hegemónico de feminidad que el mercado nocturno perpetúa.

Así, incluso cuando las mujeres ganamos terreno en estos espacios, lo hacemos bajo condiciones no negociadas. Hay que vestirse de cierta manera, posar, moverse, mostrarse. El cuerpo se vuelve boleto de entrada, pero también campo de batalla. Bourdieu lo plantea con claridad: el gusto, la percepción estética, el deseo, no son neutrales. Están profundamente codificados por relaciones de poder que, lejos de disolverse, se reconfiguran en la noche. ¿Quién define qué cuerpos son deseables?, ¿qué comportamientos son válidos?, ¿bajo qué criterios se reconoce —o se silencia— a las mujeres que participan en la escena nocturna?

Durante mi ejercicio como diseñadora en este contexto, me encontré produciendo campañas que debían ser "visualmente atractivas", pero esa "atracción" ya venía predefinida: debía ser femenina en el sentido más restrictivo, sexy pero no amenazante, sugerente pero no autónoma. El cliente lo pedía, pero el cliente también es un producto de la misma estructura. No basta con señalar el sexismo evidente; hay que entender cómo la lógica de la mercancía construye cuerpos, deseos y consumos. ¿Cómo se diferencia una pieza de diseño seductora de una que directamente reproduce estereotipos?, ¿es posible seducir sin objetualizar?, ¿a quién se le permite ser sujeto del deseo y a quién se le condena a ser objeto?

En este escenario, el cuerpo femenino es constantemente interpelado: debe entrar en la dinámica del espectáculo, debe ser visible, debe ser útil. Pero su utilidad no siempre es sinónimo de agencia. Como plantea Lorena Cabnal en su propuesta de "feminismo comunitario", hay una necesidad urgente de territorializar el cuerpo, de reclamarlo como espacio político y no solo como superficie de consumo. La noche no es un vacío simbólico: está cargada de sentidos que reproducen, validan y muchas veces naturalizan jerarquías de género. ¿Qué pasa cuando una mujer decide no bailar, no sonreír, no exponerse?, ¿por qué ese gesto resulta incómodo para el entorno?, ¿quién se siente amenazado cuando las mujeres deciden habitar el espacio nocturno desde otras formas de existencia?

Estas preguntas no son nuevas, pero siguen siendo necesarias. Porque incluso dentro de entornos que se autodefinen como liberales o “progresistas”, la participación femenina sigue siendo instrumentalizada. Se celebra la inclusión, pero no se problematiza la condición de esa inclusión. Se presume diversidad, pero se siguen repitiendo los mismos guiones: cuerpos delgados, jóvenes, normativos. ¿Dónde están las otras?, ¿qué se hace con quienes no responden al imaginario deseable?, ¿cómo opera el silencio como forma de exclusión?

Y lo más complejo es que muchas veces esa exclusión no viene desde el “otro”, sino desde nosotras mismas. Porque, como también lo analiza Hustvedt, las mujeres hemos aprendido a vernos a través del ojo masculino, y esa mirada se filtra en nuestras decisiones, en nuestras alianzas, en nuestras estrategias de adaptación. ¿Qué pasa cuando el deseo de pertenecer se convierte en autocensura?, ¿cómo distinguir entre elección y condicionamiento en un sistema que premia la docilidad disfrazada de libertad?

Esta no es una renuncia a la noche; es una disputa por ella. No se trata de rechazar la fiesta, el goce, el juego, sino de preguntarse qué formas de goce están siendo permitidas y cuáles están siendo reprimidas. ¿Por qué el placer femenino sigue siendo aceptado solo si se traduce en espectáculo para otros?, ¿cómo construir una escena nocturna donde no tengamos que elegir entre ser deseadas o ser libres?, ¿es posible imaginar una estética del placer que no se base en la subordinación?

Me hice parte de esta maquinaria sin darme cuenta, porque también yo fui formada en esta lógica. Pero desde esa contradicción empecé a observar más cuidadosamente: ¿quién produce?, ¿quién diseña?, ¿quién decide?, ¿quién valida? Cuando el sistema te obliga a mirarte a ti misma como decorado, el primer paso para resistir es dejar de verte con esos ojos. No porque tengamos todas las respuestas, sino porque es urgente hacernos las preguntas correctas. No porque el sistema vaya a cambiar de inmediato, sino porque el silencio también es una forma de complicidad.

Y en esa tensión sigo: entre la necesidad de estar, de habitar, de no ceder un centímetro más; y la consciencia de que ese estar, muchas veces, implica una negociación desigual. Pero si no somos nosotras quienes preguntamos, diseñamos y proponemos otras formas de presencia, seguiremos bailando al ritmo de un guión que no escribimos.

Guy Debord nos entrega una obra crucial es representativa dentro de mi análisis: *La sociedad del espectáculo*. Allí se nos advierte que el espectáculo no es sólo una colección

de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes. En otras palabras, ya no nos relacionamos directamente con el mundo, sino con su representación. Esta afirmación, potente y vigente, me permitió entender muchas de las dinámicas del mercado del entretenimiento, especialmente aquellas que cruzan de forma directa el cuerpo de la mujer. El espectáculo, según Debord, convierte todo en mercancía: ideas, emociones, cuerpos, gestos. Todo entra en una lógica de exhibición constante que busca ser consumida, y en esa lógica el cuerpo femenino ocupa un lugar privilegiado, no por ser valorado sino por ser útil al sistema como objeto de deseo, promesa de experiencia y excusa de venta.

Este concepto del espectáculo se alinea directamente con lo que he observado durante mi pasantía, en donde no basta con ofrecer una experiencia, sino que esa experiencia debe poder “verse bien”, debe poder ser mostrada en redes sociales, debe poder atraer miradas, y allí es donde el cuerpo de la mujer aparece como estrategia de marketing más que como presencia subjetiva. Lo que para Debord era una denuncia, para el mercado es un modelo de éxito. Y justo allí es donde como profesional y mujer, comencé a hacerme preguntas.

También es importante mencionar que, aunque *La sociedad del espectáculo* aborda de manera general las dinámicas del espectáculo, no hace una referencia explícita a la mujer como sujeto activo con derecho a la ciudad y a todos sus espacios. Esa ausencia no es menor, y las preguntas que me surgieron durante la lectura nacen precisamente del filtro desde el cual me aproximé a la obra: una mirada crítica, inquieta, que busca interrogar desde lo que incomoda. Fue esa incomodidad la que me impulsó a leer más allá de lo evidente, a usar la teoría como punto de partida para seguir formulando preguntas, incluso cuando no estaban explícitas en el texto.

Este proceso de lectura no se limitó a lo conceptual, sino que se enriqueció con la experiencia práctica, incorporando vivencias situadas desde el rol específico que me interesa analizar: la mujer como agente activa dentro del espacio del entretenimiento nocturno. En ese sentido, la teoría del espectáculo me brindó herramientas para comprender las capas superficiales del fenómeno —aquellas que revelan las dinámicas de visibilidad, consumo y representación—, pero fue a partir de mi experiencia que pude tensionarlas, profundizarlas y cuestionarlas desde un lugar propio y situado.

2.1. Rompiendo casillas: reescribir el guión de la imagen desde el contexto de La Over en el sector nocturno caleño

Mi experiencia me permitió observar cómo ese “espectáculo” del que habla Debord no es una idea lejana o abstracta, sino una realidad palpable, especialmente cuando se trata de diseñar estrategias para atraer público. Aunque la empresa no nace con una vocación machista ni con una intención directa de cosificar, en sus momentos iniciales —y como pasa con muchos otros espacios de entretenimiento nocturno— también comenzó a coquetear con ideas básicas y tradicionales que mercantilizan la figura femenina. Aunque LA OVER puntualmente no avanza en dicha dirección, al analizar cómo otros sitios nocturnos recurrieron a estrategias que, finalmente, “vendían”, comencé a cuestionarme el valor social —o más bien, la desvalorización— que conllevaba esa imagen: una mujer, con una silueta considerada atractiva y aceptada socialmente dentro de los estándares, bailando dentro de una jaula metálica. Esa jaula no es solo un elemento escenográfico, sino un símbolo. Un símbolo de contención, de control, de exposición. Y eso, para un contexto social en el que las mujeres venimos desprendiéndonos de dinámicas que nos posicionan como “vulnerables”, resulta alarmante.

Así que, como mujer, decidí que no era el mensaje que quería seguir reproduciendo. Entendí que LA OVER podía convertirse en una plataforma desde la cual era posible no solo diseñar experiencias de entretenimiento, sino también disputar sentidos y construir narrativas diferentes. Narrativas que no repitieran la fórmula del cuerpo femenino como espectáculo visual para el consumo masculino. Era también la oportunidad de demostrar —y demostrarme— que hay retos que se deben asumir desde una posición social a la que estás prácticamente comprometida cuando pasas años estudiando, observando y analizando dinámicas sociales que pueden, y deben, ser transformadas.

A partir de esta conciencia crítica, comencé a tomar decisiones estratégicas en los procesos de diseño y programación de eventos. Me preguntaba constantemente: ¿qué tipo de espectáculo estamos produciendo?, ¿a quién estamos interpelando?, ¿qué cuerpos y qué formas de estar en la noche estamos validando o dejando por fuera? Fue entonces cuando el concepto de espectáculo, tal como lo plantea Debord, comenzó a cobrar vida en mi práctica profesional: una acumulación de imágenes, separadas de su significado, puestas al servicio del consumo y disfrazadas de diversión.

En ese momento, el texto de Guy Debord, escrito en un contexto profundamente masculino y distante de lo que hoy podríamos entender como una perspectiva de género, se me reveló no como una pieza teórica ajena, sino como una lente incómodamente útil. Aunque *La sociedad del espectáculo* no nombra a las mujeres como agentes del espacio ni del relato, mi lectura se vio guiada por esa carencia: por lo que no decía y por cómo, a pesar de eso, su concepto central se reflejaba en lo que yo vivía. Leí a Debord desde la sospecha, desde

la intención de incomodar y de incomodarme. Y hubo una frase que marcó ese punto de partida: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediada por imágenes.” Esa mediación —que en el caso del entretenimiento nocturno ocurre brutalmente sobre los cuerpos femeninos— fue lo que me permitió conectar la teoría con mi entorno. El espectáculo no era una pantalla lejana, sino la manera en que se construía sentido en mi lugar de trabajo, en mis decisiones como diseñadora, en las imágenes que tenía que producir y revisar. Por eso, aunque no hablaba de mí, el texto me sirvió para empezar a hablar de lo que me afectaba, de lo que no quería seguir repitiendo, y de lo que aún debía ser pensado con urgencia.

Pero también entendí que no se trataba solo de denunciar, sino de crear. Crear nuevas imágenes, nuevos lenguajes, nuevas formas de habitar la noche. Empecé a pensar los eventos desde una lógica distinta, en donde lo lúdico no tuviera que ver con la sexualización del cuerpo, sino con la participación activa, la memoria, la creatividad, el juego y el vínculo. Donde el espectáculo no fuera sinónimo de mirar, sino de estar. Donde no se tratara sólo de atraer cuerpos, sino de convocar presencias conscientes.

Además, desde la experiencia de habitar un cuerpo, comprendí que la sexualización no radica únicamente en mostrar piel, sino en los significados y relaciones de poder que operan detrás de ese gesto. No se trata del cuerpo desnudo en sí, sino del modo en que ese cuerpo es leído, representado y consumido por una mirada ajena. Judith Butler, en *El género en disputa*, señala que el cuerpo no es una entidad pasiva ni natural, sino que está performativamente constituido dentro de un marco social que impone normas sobre lo que debe o no debe ser visible, deseable o aceptable. Bajo esa lógica, lo que se considera “libertad” al mostrar el cuerpo muchas veces está condicionado por estructuras patriarcales que definen qué se permite mirar y cómo debe ser mirado.

Para mí, entonces, el problema no era una mujer que se desnudara, sino una cultura que solo otorga valor a ese cuerpo cuando se vuelve imagen para otro. Una necesidad persistente de convertirnos en objeto. Como he mencionado en distintos momentos, soy consciente de que no puedo romper esa lógica por completo desde mi posición individual, pero sí asumo como responsabilidad política dignificar los cuerpos con los que trabajo y con los que comparto el espacio. Aspiraría a que algún día una mujer —o cualquier persona— pudiera desnudarse sin activar los códigos de consumo ni los mecanismos de castigo, sino simplemente como un gesto de agencia. Pero aún no estamos ahí. Como sostiene Silvia Federici en *El patriarcado del salario*, nuestros cuerpos siguen siendo territorio de disputa, porque son fuente de trabajo, placer y control; siguen siendo los principales instrumentos sobre los que se ejerce poder en el capitalismo contemporáneo.

Por eso, el castigo que vivimos las mujeres en la noche no es solo la exclusión, sino la inclusión condicionada. Estamos permitidas, sí, pero bajo ciertas reglas: debemos mostrarnos, pero de forma que no incomodemos; debemos participar, pero sin cuestionar; debemos estar, pero respondiendo a lógicas que aún nos subordinan. Y aceptar esas reglas no es sinónimo de libertad: es una forma de violencia sutil, simbólica, pero profundamente efectiva. Una violencia que nos exige vernos como espectáculo para ser parte del espectáculo. Y, como ya señalaba Debord, el espectáculo no solo es lo que se ve, sino lo que se espera ver. Lo que el mercado desea mirar de nosotras.

Entonces, ¿hasta qué punto el espectáculo —como lo define Debord, como esa acumulación de imágenes separadas de la vida real— puede ser también una tecnología de género, una maquinaria que moldea nuestras formas de vernos y ver al otro? ¿Qué pasa cuando esa imagen esperada no solo produce deseo, sino subordinación? ¿Qué implica reconocer que muchas de nosotras nos convertimos, consciente o inconscientemente, en cómplices de una lógica que nos reduce al papel de ornamento, mientras creemos estar ejerciendo libertad? ¿Cómo desmontar ese guion sin caer en el juicio moral ni en la falsa neutralidad del diseño “apolítico”? La experiencia me empujó a comprender que el espectáculo no es solo una teoría para pensar el consumo, sino un dispositivo que organiza nuestros cuerpos, nuestras aspiraciones y nuestros silencios. Como sugiere Butler (1990), la identidad no es un núcleo estable, sino una performatividad regulada por normas sociales; y si esas normas siguen dictadas por una mirada patriarcal, entonces también el espectáculo es una forma de gobierno sobre los cuerpos. Pero la pregunta que realmente me importa ahora es: ¿qué diseño es posible cuando se toma partido? ¿Qué tipo de espectáculo podríamos construir si en lugar de reproducir imágenes pensáramos en representar vidas? ¿Y si en vez de erotizar cuerpos femeninos para dinamizar el mercado, reconociéramos esas presencias como fuerza, como agencia, como deseo propio que no se define a partir del otro, sino a partir de sí?

2.2. Presencia sin representación: resistencias visuales en la noche

Una de las observaciones más inquietantes que hice durante mi proceso en LA OVER, y en general dentro de los estudios de campo en el sector del entretenimiento nocturno, fue entender cómo el cuerpo de la mujer se transforma en mercancía visual sin que muchas veces nadie lo note, o peor aún, sin que a nadie le incomode. La figura femenina se convierte en un recurso visual más, como lo puede ser una luz, una pantalla o un shot de tequila. Es decir, algo que adorna, que ambienta, que atrae. No alguien, sino algo.

Debord explica que el espectáculo no es solo una serie de imágenes, sino una relación social mediada por imágenes. En el caso de la industria nocturna, esa mediación ocurre de forma brutal sobre los cuerpos de las mujeres. No importa si estás bailando, sirviendo en barra, hosteando un evento o haciendo parte de un show: el cuerpo está siempre expuesto, siempre observado, siempre juzgado. El valor se mide en función de qué tanto atrae, qué tanto entretiene, qué tanto cumple con una expectativa que no fue construida por nosotras, pero que muchas veces terminamos habitando.

Durante la pasantía, fue inevitable notar cómo ciertos rasgos —el color de piel, la forma del cuerpo, el tipo de vestuario— eran recurrentemente preferidos o sugeridos a la hora de seleccionar personal para eventos o crear campañas de mercadeo. Todo esto dicho de forma sutil, casi amable, como si fuera “lo que funciona”, “lo que vende”, “lo que gusta al público”. Pero, ¿quién define ese gusto?, ¿desde dónde se construye esa estética que se impone y se reproduce sin que medie ninguna pregunta ética?

Como lo sugiere Siri Hustvedt en *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, las mujeres hemos aprendido a vernos desde una mirada que no es propia. Esa mirada —masculina, patriarcal, profundamente enraizada en la cultura visual— no solo condiciona cómo somos representadas, sino también cómo nos representamos a nosotras mismas. Leer esa afirmación me obligó a revisar mis propias formas de mirar. Porque lo cierto es que, en los primeros momentos de este proceso, mi reacción no fue contra las estructuras que sostenían esa representación, sino contra las propias mujeres que consumían ofertas de entretenimiento que, a todas luces, eran condicionadas, cosificantes y violentas. Me preguntaba por qué seguían asistiendo, por qué seguían “participando del juego”. En esa pregunta se me reveló algo más profundo: no estaba usando una mirada propia, estaba

juzgando desde un lente que, aunque yo creía crítico, seguía teñido por los mismos valores que pretendía cuestionar.

Reconocer eso no fue un ejercicio cómodo. Fue aceptar que mi lente —por más lúcido que se creyera— también estaba manchado. Que la conciencia crítica, para ser real, tiene que pasar primero por la **autoconciencia**, por el reconocimiento de que incluso desde la disidencia podemos reproducir lo mismo que criticamos. Por eso, textos como el de Hustvedt resultaron absurdamente necesarios: no solo por lo que denuncian, sino por cómo te obligan a mirar hacia adentro, a tomar responsabilidad de esa mirada aprendida, a preguntarte desde dónde observas antes de hablar de lo que ves.

En esa misma línea, encontrarme con *Mujer incómoda* de Vanessa Rosales fue un momento de conexión profunda. Porque no solo habla del sistema visual que nos moldea, sino que lo hace desde el lugar de quien lo habita, de quien lo transita, de quien ha sido afectada por él. Valoro que sea una mujer quien lo diga, no porque sea una víctima, sino porque se posiciona como un sujeto consciente de su vulnerabilidad. Hay una diferencia crucial entre representar la vulnerabilidad y ser representada desde la victimización. Rosales logra caminar esa línea con firmeza: no se instala en la queja, sino en la agencia. Eso me pareció radical. Porque al reconocer su condición —la nuestra— no como una debilidad sino como un punto de partida político, nos permite resignificar el lugar desde el cual incomodamos. No como cuerpos que sufren en silencio, sino como cuerpos que saben, que entienden, que han sido afectados y que, desde ahí, **deciden resistir sin pedir permiso**.

La tensión entre presencia y representación es uno de los núcleos más conflictivos del espectáculo. Estar sin ser vistas como objeto; aparecer sin ser consumidas visualmente; habitar sin ser vigiladas. Es una tensión que va más allá del escenario o del afiche: se instala en los códigos visuales, en los gestos aprendidos, en las elecciones de vestuario, en el modo de ocupar un espacio. Y lo que está en juego no es solo la imagen, sino el derecho mismo a existir sin estar supeditadas a una lógica de consumo.

Ahí es donde entendí que la mercantilización del cuerpo femenino no es un accidente del sistema, sino una de sus columnas. No es casual que los afiches, las campañas o los reels promocionales usen cuerpos de mujeres en poses sugerentes, con miradas fijas a la cámara, casi siempre sonrientes, siempre disponibles. Esos cuerpos no están ahí por azar, están cumpliendo una función específica: atraer, entretener, generar deseo. Son visualidades al servicio del espectáculo, entendiendo espectáculo en el sentido más crudo de la palabra: algo que se consume con los ojos y se olvida con el próximo estímulo.

En este contexto, resulta urgente preguntarse: ¿qué pasa cuando como mujer decides no prestarte para ese tipo de lógicas?, ¿qué pasa cuando como diseñadora propones otro tipo de imágenes?, ¿cuánto cuesta salirse del molde y proponer otra estética, otra forma de estar presente?

En mi caso, implicó una constante negociación entre lo que el mercado pedía y lo que yo estaba dispuesta a dar. Hubo tensiones, resistencias, silencios incómodos. Pero también hubo momentos de apertura, espacios donde se entendió que la innovación no tiene por qué venir siempre de lo visualmente provocador, sino que puede surgir de lo simbólicamente potente. De narrativas distintas. De una estética crítica.

No se trata, entonces, de eliminar el cuerpo femenino de los espacios, sino de desactivar las lógicas que lo convierten en mercancía. De permitir que ese cuerpo esté sin ser expuesto, que habite sin ser vigilado, que baile sin ser juzgado. De construir una experiencia nocturna en donde las mujeres no se sientan parte del decorado, sino parte activa de la escena.

Tras años de mirar con ojos ajenos, terminamos operando bajo lógicas que nos han condicionado profundamente. Esa es, tal vez, la incomodidad más reveladora: asumir que no basta con nombrar lo que incomoda si no estamos dispuestas a revisar las estructuras que sostienen nuestra forma de ver, actuar y diseñar. Si el espectáculo, como plantea Debord, se alimenta de la separación entre lo vivido y su representación, ¿cómo reapropiarnos de nuestras propias formas de aparecer en escena sin repetir esos guiones heredados? El valor, entonces, no está en posicionarse desde una supuesta pureza crítica, sino en reconocer —desde la autoconciencia— cómo nuestra propia mirada ha sido atravesada por sistemas patriarcales que debemos dejar de considerar naturales. Ese ejercicio, más que un acto de denuncia, es una forma de resistencia: mirar(se) con otros ojos, sin permiso ni permiso otorgado, con voluntad de nombrar aquello que durante demasiado tiempo se asumió como normal. No se trata de sustituir un espectáculo por otro, sino de desmontar las estructuras que insisten en encasillarnos. Solo así será posible construir nuevas visualidades: aquellas que no respondan al deseo de ser vistas, sino a la necesidad de ser reconocidas desde una presencia auténtica, no decorativa.

2.3. Cómo pretendo romper o tensionar la lógica del espectáculo

Romper con el espectáculo no es dejar de producir eventos ni rechazar el entretenimiento; es cuestionar desde dónde y para quién lo hacemos. Durante mi pasantía no me propuse hacer una revolución, pero sí incomodar desde el lugar profesional que ocupó. Comencé a incluir en la programación eventos que destacaban la memoria musical femenina, actividades que daban espacio a la creatividad sin recurrir al cuerpo como anzuelo, estrategias gráficas donde la estética no girara en torno al deseo masculino. A veces fue bien recibido, otras veces no tanto. Pero en cada paso sentí que estaba plantando una duda, y esa duda es el inicio de toda transformación.

Adicionalmente, fue en este punto cuando comencé a reconocer el cuerpo no como un objeto visual pasivo al que se le exige encajar en ciertas normas estéticas, sino como un agente activo de movimiento, de expresión y de creación. Empecé a verlo desde la esencia de sus capacidades artísticas, desligado del mandato de agradar o de ser aprobado bajo códigos visuales naturalizados. Esta transición fue crucial para mí, porque me permitió entender que el cuerpo, cuando se reconoce desde su potencia expresiva y no desde su función decorativa, abre caminos para nuevas formas de existencia en la noche.

Silvia Federici (2018) sostiene que el cuerpo ha sido históricamente despojado de su potencia transformadora por sistemas que lo han reducido a su valor productivo o estético. Al rescatarlo como fuente de saber y de acción —como territorio político y creativo— es posible generar una ruptura que no solo incomoda las estructuras opresivas, sino que reivindica el arte como un acto de resistencia. Desde esa perspectiva, comencé a comprender que mi tarea no era simplemente cuestionar lo que ya existía, sino abrir posibilidades a través de lo creativo, como acto político y de diseño.

Este giro en la mirada no sólo me permitió desafiar estructuras que históricamente han hecho daño, sino que también me devolvió la posibilidad de empoderar el arte como herramienta de resistencia dentro de un campo más amplio: el del entretenimiento nocturno. Resultó particularmente revelador —y mágico— encontrar esa alternativa justo allí, en el corazón mismo de una industria atravesada por la lógica del espectáculo. Mi formación profesional siempre estuvo orientada hacia lo creativo, hacia la capacidad de generar ideas y traducirlas en formas sensibles de expresión. Por eso, este hallazgo fue más que un alivio: fue una bifurcación que no me prometía facilidad, pero sí sentido.

Sabía que el camino estaría lleno de obstáculos, tensiones y contradicciones. Pero precisamente en eso radicaba su valor: en que incomodaba, en que dejaba preguntas abiertas, en que invitaba a pensar y, sobre todo, a crear desde un lugar que no repitiera, sino que propusiera. Y ahí, en esa posibilidad de pensar y enseñar desde lo que incomoda, descubrí la verdadera potencia de recorrerlo.

Podría intuir que muchos, al leer este documento, pensarán en el reto que representa todo esto cuando, desde la música misma, existe una dinámica donde la mujer encarna precisamente aquello contra lo que intento posicionarme. Lo pensé muchas veces, y quizás sea una de mis variables más fuertes. No es la única. Aquí podría plantear varios casos que replican, en esencia, la misma lógica desde diferentes escenarios. Lo que sí tienen en común todos ellos es el uso de la figura femenina como estrategia de venta.

Pensemos en el caso de las Chicas Águila: toda una estrategia que mercantilizaba el cuerpo femenino bajo la premisa de que el consumidor mayoritario era masculino. Sin embargo, incluso allí, se construyó una narrativa “femenina” en donde ser Chica Águila representaba un valor profesional dentro del modelaje. Así que no se trata de satanizar ni de asumir una postura moralista. Este documento no busca resolver todas las variables que, desde mi perspectiva, orbitan alrededor de una misma base: la instrumentalización del cuerpo de la mujer. Cada caso tiene sus particularidades, pero todos revelan una generalidad preocupante. Aquí me centro en una sola pregunta: ¿qué implica para una mujer, profesional en diseño, proponer ideas que tensionen esa lógica dominante dentro del espectáculo?

Tensionar la lógica del espectáculo no es destruirla, es hacerle preguntas. Y eso fue lo que hice: pregunté por qué siempre eran mujeres las que debían ser vistas, por qué no podíamos imaginar una rumba en donde el juego fuera más importante que el cuerpo, por qué no se podía vender una experiencia desde el arte y no desde la sexualización. Como diseñadora industrial, sé que todo comunica; como mujer, sé que todo me atraviesa. Así que no me limité a diseñar lo que el mercado pedía: diseñé lo que, como profesional, creía que podía ofrecer. Y eso, en un mercado regido por el espectáculo, ya es una forma de resistencia.

Mi estrategia no fue confrontativa en términos explícitos, pero sí profundamente política. Empecé por transformar lo que, en apariencia, eran decisiones pequeñas: romper con lógicas binaristas como la asignación de colores que históricamente han codificado roles de

género —el rosado para las mujeres, el azul para los hombres— o cuestionar los criterios estéticos que definían quién debía representar la marca. Dejé de pensar en si un cuerpo “vendía” bien y empecé a mirar las capacidades expresivas, carismáticas y narrativas de quienes querían hacer parte del equipo. Incorporé otros cuerpos, otras formas de habitar la noche, otras historias y referentes que se alejaban del molde tradicional.

Aposté por elementos simbólicos más densos: la historia cultural de Cali como potencia narrativa, el humor como canal de conexión emocional, el juego como mecanismo de participación, la nostalgia como espacio de memoria colectiva. Desde allí, en lugar de erotizar, tracé una ruta hacia la empatía y la identificación. No se trataba de mostrar cuerpos, sino de representar experiencias y sentidos. Y fue en esa transición —de la imagen decorativa a la representación significativa— donde comenzó a producirse algo valioso: el diseño, más que un recurso estético, se convirtió en herramienta de resistencia.

Cada una de esas decisiones, aunque aparentemente sutiles, desató preguntas incómodas. ¿Por qué esto genera incomodidad?, ¿qué cuerpos hemos normalizado como válidos?, ¿desde dónde se construye el deseo en estos espacios?, ¿por qué nos cuesta tanto habitar otras visualidades? Y justo allí entendí que esas fricciones no eran efectos colaterales: eran el objetivo. Porque si hay algo que el espectáculo —tal como lo plantea Debord— no tolera, es la interrupción de su flujo. Cuestionar, en este contexto, no era solo un acto de diseño: era un posicionamiento ético. En una sociedad que ha naturalizado consumir sin preguntarse por las estructuras que sostienen aquello que consume, generar incomodidad puede ser el primer paso hacia una transformación más profunda.

Claro que no todo funcionó. Algunas campañas no tuvieron el impacto esperado, algunos eventos fueron menos concurridos. Pero también hubo descubrimientos: públicos que agradecieron la diferencia, mujeres que se sintieron más cómodas en los espacios, narrativas que abrieron nuevas posibilidades. A veces, resistir no es rechazarlo todo, sino hacer lo mismo de otra manera. Es diseñar no sólo para gustar, sino para provocar.

Liderar ideas creativas que apostaban por otras formas de relacionarse dentro del entorno nocturno fue, en muchos momentos, un ejercicio de confrontación. No solo con quienes reproducían las lógicas tradicionales del espectáculo, sino también conmigo misma. Poner en la mesa propuestas que buscaban descentrar el foco masculino, dar agencia a otros cuerpos o explorar nuevas narrativas implicó reconocer que, incluso en mí, operaban formas de pensamiento patriarcal. Enfrenté la necesidad constante de aprobación, el deseo de validación bajo miradas que históricamente han definido qué es valioso, qué es vendible y qué es visible.

Durante la experiencia, viví situaciones en las que mis propuestas nacían desde una búsqueda más honesta, más artística, incluso disruptiva. Sin embargo, al pasar por los filtros de revisión y ejecución —muchas veces de mujeres que actuaban desde una mirada masculina interiorizada—, estas ideas se desdibujaban. No era solo un reto en la etapa de planeación, sino también observar cómo, al ser ejecutadas, se “ensuciaban”, es decir, perdían su esencia diferencial y terminaban convertidas en versiones convencionales de lo mismo: espectáculos diseñados para ser vistos, no para transformar.

Esa lógica del “ser visto” se repetía sin cuestionamiento, reforzando representaciones que no integraban a la mujer como sujeto activo del goce, sino como objeto dentro del paisaje nocturno. Las propuestas perdían su capacidad de subversión porque la ejecución obedecía a los mismos patrones que pretendíamos desafiar. Esto no solo afectaba la posibilidad de proponer experiencias alternativas para las mujeres, sino que reproducía mecanismos de exclusión similares a los que enfrentan otras comunidades como la LGBTIQ+, quienes han tenido que adaptarse —y muchas veces resistir— para ocupar espacios en la noche.

En múltiples ocasiones, las personas de esta comunidad son llamadas para ser “show”, para exhibirse, no desde un lugar de respeto o pertenencia, sino como espectáculo para los ojos ajenos, tanto de hombres como de mujeres que no los comprenden desde una posición empática o igualitaria. La lógica es clara: “si hay un gay, hay show”, una visión reduccionista que instrumentaliza cuerpos e identidades diversas como parte del decorado del entretenimiento.

Desde aquí, aprovecho para expresar mi respeto profundo a los miedos, tensiones y violencias que enfrentan estas comunidades. Como mujer que habita y trabaja en la noche, comparto muchas de esas inseguridades: la violencia de género, el acoso, la discriminación, los temores que surgen simplemente por estar presentes en un espacio que no ha sido diseñado para nosotras. Y aunque mi punto de vista parte de mi experiencia específica, reconozco que muchas de estas violencias son comunes, e incluso se intensifican cuando se cruzan con identidades no normativas.

Por eso, esta reflexión parte de un posicionamiento: el de una mujer diseñadora que decide asumir el diseño como herramienta de disputa simbólica. No creo que con mi trabajo haya “resuelto” el problema, ni que el impacto haya sido radical. Pero sí tengo la convicción de que el simple hecho de proponer otras formas de mirar, de narrar y de diseñar espacios de encuentro, ya genera una fisura en las lógicas patriarcales que estructuran el entretenimiento nocturno. Si con mi ejercicio logré que algunas personas se cuestionaran el

lugar que ocupan las mujeres en el espacio urbano, que vieran en el ocio algo más que una validación masculina, entonces puedo darme por satisfecha.

2.4. Estar detrás de una marca: ¿infiltrarse o transformar?

Este apartado tiene un valor significativo para mí, no solo porque describe cómo se desarrolla mi labor profesional dentro de la empresa, sino porque también revela el camino que recorrí para llegar al lugar que hoy ocupo. Actualmente gerencio la marca LA OVER desde su estrategia de venta, la imagen que proyecta al mercado y su desempeño comercial. Es decir, soy responsable de trazar las rutas que conectan a la empresa con sus públicos. Pero esa no fue mi puerta de entrada. Ingresé como diseñadora industrial, realizando modelados 3D de nuevas salas proyectadas para futuras aperturas. Mi entrada se dio por mérito profesional, por habilidades técnicas; sin embargo, la sensación que me ha acompañado durante gran parte del proceso es la de haberme infiltrado.

Durante mi recorrido por cinco bares y discotecas de la ciudad —espacios con los que tuve un vínculo cercano, ya fuera por colaboración, conversación o participación directa— fui tomando nota de cómo se distribuía el poder dentro de sus estructuras organizativas. Lo que inicialmente parecía una observación casual se convirtió pronto en una constante imposible de ignorar: en todos los casos, quienes ocupaban los cargos más influyentes —gerencia general, dirección creativa, manejo de agenda artística— eran hombres. No hubo una sola excepción. La toma de decisiones estratégicas estaba en manos masculinas, incluso en contextos donde el producto principal era la experiencia, y por tanto, la imagen.

Al desplazar mi atención a los equipos operativos, el panorama cambiaba: allí las mujeres eran mayoría. De cada diez personas encargadas de roles visibles y de contacto directo con el público —como meseras, cajeras o anfitrionas— al menos ocho eran mujeres. Y no cualquier tipo de cuerpo: predominaban figuras delgadas, estéticas normativas, rostros cuidadosamente maquillados. Su presencia no respondía solo a una lógica de funcionalidad, sino de espectáculo: eran parte del decorado, una extensión visual de la marca que pretendía “ambientar” desde el atractivo.

Llamó particularmente mi atención el lugar que ocupaban las mujeres en los niveles administrativos: en tres de los cinco lugares observados, había al menos una mujer en el rol de administradora. Era un dato que contrastaba con su ausencia total en los cargos de liderazgo creativo o estratégico, pero que no dejaba de inscribirse en una lógica de cuidado

y ejecución, más que de visión o propuesta. La estructura estaba clara: los hombres decidían qué debía suceder; las mujeres ejecutaban, administraban o adornaban.

Este patrón, repetido con variaciones mínimas entre un espacio y otro, me permitió evidenciar cómo el espectáculo nocturno no solo se manifiesta en la superficie —luces, música, cuerpos—, sino que reproduce de manera precisa las jerarquías patriarcales dentro de sus propios equipos. Las mujeres, incluso cuando están presentes, lo están en función de la mirada ajena, ya sea como imagen para el consumo o como engranaje silencioso del funcionamiento interno. Pocas veces como voz o como propuesta. Y eso, más allá de ser un dato organizativo, es una declaración política que el espacio hace todos los días, sin decir una palabra.

En este contexto, aunque las mujeres constituyen una parte esencial del consumo en el entretenimiento nocturno, siguen siendo pensadas más como objeto que como sujeto dentro de la misma lógica de mercado. Esa sensación de extrañeza, en mi caso, no era gratuita: había crecido y aprendido a mirar desde ese mismo sistema, desde una estructura simbólica que, como plantea Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (1998), moldea la percepción de lo femenino desde patrones profundamente naturalizados. Bourdieu sostiene que las relaciones simbólicas entre géneros están tan inscritas en lo social que terminan siendo reproducidas incluso por quienes las sufren: “el orden masculino se inscribe en los cuerpos como en las cosas”

Y aunque esta lectura me ofreció claves fundamentales para reconocer cómo incluso el acto de crear puede estar condicionado por estructuras que buscan domesticarnos, fue al leer a Siri Hustvedt en *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (2016) que logré comprender la dimensión más íntima de esa incomodidad. Hustvedt afirma que las mujeres hemos aprendido a vernos a través de una mirada que no es propia, una mirada externa —masculina, patriarcal— que no solo condiciona cómo somos vistas, sino cómo nos vemos a nosotras mismas

Desde ahí entendí que ese sentimiento de estar en un lugar que no nos pertenece —aun cuando somos autoras del mismo— responde a una forma aprendida de presencia. Un modo de habitar los espacios desde el rol asignado de “ser vista” antes que desde la posibilidad de “ver” y “hacer”. Quizás por eso, incluso cuando logramos crear, diseñar y dirigir, el sistema se las arregla para recordarnos sutilmente que ese lugar nos ha sido prestado, y que no necesariamente nos pertenece. Ese es el verdadero reto: no solo acceder al espacio, sino reconstruir el lente con el que ese espacio ha sido imaginado históricamente.

Mi intención al nombrar esta experiencia no es instalarme en la narrativa de la victimización, sino registrar —desde la honestidad— lo que implica ocupar un rol estratégico siendo mujer en una industria históricamente diseñada para otros cuerpos, otras voces, otras decisiones. No se trata de una presencia disruptiva en términos anecdóticos, sino de una presencia que desafía, de forma directa, las lógicas estructurales que han moldeado el espacio nocturno como un terreno masculino por excelencia.

La “infiltración” de la que hablo no es un acto subversivo oculto: es el hecho mismo de existir en un lugar que no fue pensado para nosotras. Como señala Judith Butler, la sujeción de los cuerpos no ocurre solamente desde la coerción, sino desde los marcos normativos que establecen qué cuerpos importan y cuáles tienen derecho a aparecer (Butler, 2001). Por eso, estar ahí, habitando desde una postura crítica, proponiendo alternativas, disputando decisiones, es en sí mismo un gesto político. Sin embargo, este gesto no ocurre en vacío: se da en medio de tensiones, resistencias, miradas incrédulas o silencios que confirman lo que aún no termina de cambiar.

Entonces, ¿qué significa realmente transformar un sistema desde dentro?, ¿es suficiente ocupar el espacio si ese espacio sigue operando bajo reglas que reproducen desigualdades?, ¿hasta qué punto es posible reconfigurar las lógicas del espectáculo cuando el mercado insiste en sostener sus guiones? Y más aún: ¿cómo se narra esta experiencia sin quedar atrapada en el gesto heroico, sin romantizar la incomodidad ni convertir la crítica en producto?

Este texto, más que un testimonio individual, quiere interpelar a quienes habitan esos mismos dilemas, pero también a quienes nunca tendrán que enfrentarlos porque el sistema ya fue configurado para ellos. ¿Qué formas de poder se ocultan tras la aparente neutralidad del “talento”, la “estrategia” o el “liderazgo”? ¿Qué estructuras seguimos reproduciendo cuando no cuestionamos quién tiene derecho a decidir qué se ve, qué se escucha y qué se vende en la noche?

3. Cultura mercantilizada, ¿se pueden lograr “industrias culturales”?

Durante el proceso de pasantía y en varias de las reuniones creativas donde mis propuestas confrontaban no solo criterios de diseño, sino modos enteros de entender el mercado, hubo un término que surgió con fuerza en medio del debate: “industria cultural”. Lo utilicé sin saber aún la reacción que provocaría. Lo hice con la convicción de estar nombrando algo que, aunque operaba bajo lógicas de mercado, también intentaba apelar a lo simbólico, a lo identitario, a lo que nos une como comunidad. Pero lo que vino después fue una secuencia de preguntas que aún resuenan, no solo en este texto, sino en mi manera de pensar el diseño y la práctica profesional. Antes de profundizar en las tensiones que este término generó en las conversaciones con el equipo, es necesario explicar por qué llegué a afirmar que LA OVER hacía parte de una industria que pretendía ser cultural, o que utilizaba lo cultural como argumento comercial, como narrativa para seducir, para vender, para instalarse en un imaginario de ciudad que premia la “experiencia” por encima del contenido.

Una de las herramientas simbólicas con las que la marca ya contaba cuando yo ingresé fue la colaboración con eventos de enorme fuerza cultural en la ciudad, como el Festival Petronio Álvarez o el Festival Internacional de Cine. Estos cierres oficiales le daban a la marca una legitimidad simbólica, un lugar dentro de la narrativa “cultural” caleña. Pero entonces surgió la pregunta que me obligó a detenerme: ¿era esa participación una forma de representación genuina o simplemente una estrategia de imagen? ¿Era la cultura parte sustancial de lo que ofrecía la marca o era apenas un barniz que la hacía más presentable ante cierto público? ¿Y no era eso lo mismo que yo ya criticaba en otras marcas, en otras propuestas? ¿Qué pasaba entonces con mi rol dentro de todo esto?

Llegó un punto donde no pude seguir repitiendo sin pensar. La cultura —me dije— no podía ser simplemente un adorno ni un recurso de mercado. ¿Qué es entonces la cultura? Desde un punto de vista teórico, lo que tenía claro era que la cultura es una serie de rasgos, prácticas, símbolos y saberes que le otorgan identidad y sentido a un grupo humano. Desde lo emocional, es lo que nos mueve colectivamente, lo que nos hace sentir parte de algo más grande. Pero como profesional crítica y ciudadana, entendí que no podía quedarme con esa definición emocional ni con la académica tradicional, porque ambas corren el riesgo de romantizar o esencializar algo que también está lleno de tensiones, disputas y apropiaciones.

Fue en ese momento donde busqué una base crítica desde la teoría. Me acerqué a *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer (1944), y particularmente al ensayo “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”. Allí encontré un planteamiento radical que me golpeó con fuerza: la idea de que el término “industria cultural” es, en sí mismo, un oxímoron. Una contradicción de base. Según los autores, hablar de cultura dentro de un sistema industrial es una forma de vaciarla, de neutralizar su capacidad crítica, de convertirla en un producto más. La cultura, bajo esta lógica, deja de ser un espacio de producción simbólica, reflexiva y disruptiva, para transformarse en mercancía estandarizada, en un envoltorio agradable que apela al deseo inmediato. Y eso, según ellos, no es cultura, sino una ilusión cuidadosamente diseñada: un “engaño ideológico”.

Esta crítica me atravesó. Me incomodó. Pero también me sirvió. Me sirvió para comprender que mi trabajo dentro de LA OVER no podía continuar sin enfrentar esa tensión. Sin preguntarme si yo estaba construyendo una propuesta distinta o simplemente colaborando con la reproducción de ese modelo. No fue fácil aceptar que aquello que yo quería llamar “propuesta cultural” podía ser percibido como parte del mismo espectáculo vacío que criticaba. Pero tampoco me sentí del todo representada por el diagnóstico de Adorno y Horkheimer. Porque si bien reconozco que el sistema capitalista tiende a fagocitar toda forma de diferencia para convertirla en venta, también creo —y aquí hablo desde mi experiencia— que lo cultural aún puede ofrecer vías de escape, resquicios por donde se filtran sentidos que no responden únicamente al mercado.

¿Puede entonces una “industria cultural” —así, entre comillas— generar algo más que ilusión? ¿Puede representar? ¿Puede conmover desde la verdad y no desde la estrategia? No tengo una respuesta definitiva. Pero sí puedo decir que, en mi experiencia, hubo intentos reales por tensionar el sistema desde dentro. Lo que se construyó durante este proceso de pasantía no fue una reproducción automática del modelo que Adorno y Horkheimer denuncian. Fue, más bien, un intento por desmontarlo. Por usar sus mismas herramientas —el evento, la imagen, la narrativa, la experiencia— para proponer algo distinto. No desde la ingenuidad, sino desde la conciencia.

Por eso, aunque reconozco que gran parte del entretenimiento actual responde a una lógica de simulacro, también creo que podemos usar ese mismo escenario para disputar el sentido de lo que se ve, se consume y se representa. No para romantizar el espectáculo, sino para resignificarlo. Para devolverle una carga simbólica a lo que parecía solo mercancía. Mi intención nunca fue vender cuerpos, ni reproducir estereotipos, ni seguir el manual de lo que “funciona” porque “vende”. Mi intención fue, y sigue siendo, que cada propuesta sea una

forma de representar al otro —a la otra— desde su esencia, desde su derecho a sentirse parte, desde su humanidad. No como recurso, sino como fin.

Quizás, y solo quizás, eso sea una forma incipiente de disputar el concepto de “industria cultural”. De intentar, aunque suene contradictorio, una cultura dentro de la industria. Una cultura que no sea decorado ni discurso de marca, sino gesto político, presencia simbólica, construcción de comunidad. No sé si eso sea posible de forma sistemática. No sé si pueda sostenerse en el tiempo. Pero sí sé que cuestionarlo fue mi punto de partida, y que esa incomodidad me permitió pensar, diseñar y actuar con una intención que va más allá del brief o del KPI.

Sin embargo, no basta con quedarnos en la crítica estructural o en el señalamiento teórico. Mi experiencia dentro de LA OVER me permitió, además de observar, intervenir esas dinámicas en tiempo real. Porque si algo es claro en la industria del entretenimiento —y especialmente en la nocturna— es que la representación del cuerpo femenino ha sido históricamente instrumentalizada como parte del espectáculo. Es una fórmula fácil, cómoda y repetida: cuerpos que decoran, que bailan para ser observados, no para comunicar. Cuerpos que venden una idea estandarizada de sensualidad, diseñada más para complacer la mirada masculina que para expresar algo auténtico. Esa mala cultura —y lo digo con toda la intención— es la que ha creado una imagen vacía de la mujer: una figura pasiva, disponible, adornada, sin agencia ni profundidad, sin voz en lo que muestra. Esa mala cultura es rentable. Y justamente por eso es peligrosa.

Frente a esta práctica, que además de superficial es completamente limitada en términos creativos, decidí proponer una vía alternativa. Y esa vía parte de entender el cuerpo no como objeto, sino como medio expresivo. Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en herramienta para el ritmo, en lenguaje visual y sensorial que puede dialogar con la música, con el espacio, con el público. La danza, como práctica escénica y artística, no es —ni debe ser— una exhibición sexualizada sino una disciplina que se desarrolla con técnica, con ensayo, con error y con intención. Como dice Yvonne Rainer en su *No manifesto* (1965), “el cuerpo no tiene por qué ser espectacular”, y con esto no niega su capacidad de asombrar, sino que niega su deber de obedecer al espectáculo. En este sentido, la danza tiene el poder de resignificar el lugar de la mujer en la escena: no como un adorno visual, sino como una creadora de tiempo, de forma y de presencia.

Lo que propuse durante mi pasantía fue usar los elementos propios de la escena —la música, el movimiento, la iluminación, la narrativa— no para acentuar lo que ya estaba mal construido, sino para proponer nuevas formas de mirar y de estar. Desarrollamos rutinas

que no partían del “mostrarse” sino del “expresarse”. Incorporamos movimientos que implicaban dominio corporal, coordinación, fuerza y fluidez, y que tenían como base entrenamientos de danza contemporánea, urbana y afro. Las mujeres en escena no estaban “puestas”, estaban presentes. No eran imágenes planas, sino intérpretes de lo que sonaba, de lo que vibraba, de lo que se vivía en ese instante. Si bien Adorno y Horkheimer insisten en que la industria cultural *suprime toda autenticidad*, aquí hay un gesto que se les escapa: cuando el cuerpo habla desde la técnica, desde la experiencia y desde el deseo propio, hay un acto de resistencia. Y esa resistencia, aunque opere en un sistema de venta, sigue siendo profundamente política.

¿Se puede vender sin convertir en mercancía? No tengo una respuesta definitiva, pero sí tengo pruebas de que es posible mostrar sin cosificar, y de que la estética no siempre está al servicio del deseo masculino. La danza, bien pensada, puede ser una herramienta para reapropiarse del cuerpo, para reeducar la mirada del espectador, para generar preguntas y no solo placer inmediato. Porque si hay algo que la cultura debe permitir es la capacidad de interpelar, no solo de complacer. Y si en algo creo como profesional, es en el poder del arte como herramienta de ruptura simbólica, incluso en escenarios tan tensionados como los del entretenimiento nocturno.

3.1. La imagen femenina, valorada desde un estereotipo “comercial”

Durante mi proceso profesional dentro del sector del entretenimiento nocturno, observé cómo se reproducen —con una naturalidad alarmante— estructuras de desigualdad profundamente arraigadas. Lo que a simple vista parecen decisiones funcionales o estrategias de posicionamiento de marca, responden en realidad a un sistema que asigna a las mujeres un lugar subordinado y condicionado, sostenido en gran parte por una noción errada y peligrosamente normalizada del papel femenino en estos espacios. No se trata de hechos aislados ni de excepciones anecdóticas; lo que vi, una y otra vez, fue la operación de una estructura que sólo incomoda cuando alguien decide nombrarla.

Este sistema no solo actúa sobre el escenario: atraviesa todos los niveles del espectáculo nocturno. Desde la selección de personal hasta la asignación de roles creativos y estratégicos, la imagen de la mujer continúa siendo un factor de evaluación determinante, incluso por encima del talento, la experiencia o el criterio profesional. Como advertían Adorno y Horkheimer (1998) en *La dialéctica de la Ilustración*, dentro de la industria cultural

todo valor simbólico tiende a reducirse a valor de cambio. No se busca representar, se busca atraer; no se quiere expresar, sino vender. Y en esa lógica, el cuerpo femenino no es visto como cuerpo creador, sino como superficie de consumo.

Uno de los espacios donde esta dinámica se vuelve más evidente es el de la escena musical nocturna. En mi experiencia, el caso de las DJs mujeres resultó particularmente revelador. Mientras que los hombres eran valorados por su técnica, por su capacidad de lectura del público o la habilidad para sostener una narrativa sonora, muchas mujeres eran contratadas principalmente por su estética. No importaba qué tan creativo fuera su set, qué tan depurada su técnica: si su imagen no encajaba con lo que el mercado deseaba ver, era poco probable que fueran reconocidas. Era el cuerpo sobre el sonido; el deseo por encima de la propuesta. Esta lógica encarna lo que Baudrillard (1970) llamaría el “simulacro”: una imagen vacía de referente, que se reproduce hasta volverse norma, sin importar si alguna vez tuvo sentido real.

Pero esta misma lógica se traslada, casi sin resistencia, al servicio comercial. En los bares y discotecas que observé de cerca, la selección de meseras respondía a criterios profundamente sexistas: cuerpos delgados, estéticas socialmente aceptadas, rasgos que encajaran con una idea aspiracional de marca que asociaba juventud y sensualidad con venta. No se consideraban habilidades comunicativas, experiencia en atención al cliente o conocimiento del producto. Se buscaba presencia estética. Esto reforzaba un mito peligroso: el de que el rol profesional de las mujeres se justifica en tanto sean “agradables a la vista”. Como advierte Silvia Federici (2013), el cuerpo femenino en el capitalismo se convierte en un territorio de control simbólico y material, disciplinado no solo por la economía, sino también por la mirada.

Incluso en áreas que parecerían más protegidas de esta lógica —como los cargos administrativos o de gestión estratégica—, observé cómo la imagen seguía siendo un filtro sutil pero determinante. Conocí casos donde se valoraba más “la presencia” que el criterio o la experiencia. Mujeres con formación en gestión cultural eran desplazadas por otras cuya imagen se consideraba más afín a la proyección visual de la marca. Es allí donde se revela el carácter estructural de la desigualdad: una estructura que sigue creyendo que el rol femenino debe estar asociado a la decoración y no a la transformación. Judith Butler (2001), en *El género en disputa*, nos recuerda que el poder no solo actúa sobre los cuerpos, sino que se inscribe en ellos; los performa. De ahí que desnaturalizar estas prácticas sea urgente si de verdad queremos hablar de agencia femenina en el espacio nocturno.

Lo más perturbador de esta estructura no es su violencia, sino su capacidad de legitimarse a través de su aparente funcionalidad. Las propias mujeres, en muchos casos, la reproducen como estrategia de supervivencia laboral. El sistema se sostiene porque ofrece beneficios inmediatos —trabajo, visibilidad, validación—, al tiempo que condiciona las formas de participación posibles. Y como lo plantea Angela Davis (1981), el problema no es solo el machismo evidente, sino también el racismo, el clasismo y otras formas de exclusión que se enmascaran bajo el disfraz de lo “eficiente” o “lo que vende”.

Este sistema no actúa en silencio. Se promociona, se estetiza, se reproduce. Como decía Adorno, “el sistema integra incluso lo negativo como parte del consumo”. Es decir, hasta las críticas terminan formando parte del espectáculo que las sostiene. De ahí que el reto sea no solo denunciar, sino transformar las prácticas cotidianas que lo legitiman. Vanessa Rosales, en *Mujer incómoda*, propone una vía distinta: incomodar desde la agencia, no desde la victimización. No basta con evidenciar las desigualdades; hay que plantear otras formas de ocupar el espacio. Y eso es lo que intenté hacer: transformar desde lo micro, desde las decisiones diarias, desde la narrativa que decidí no reproducir.

Frente a todo esto, surgen preguntas necesarias: ¿cómo desmontar una estructura que normaliza la mercantilización del cuerpo femenino sin que parezca una guerra moral?, ¿cómo proponer alternativas estéticas sin que sean absorbidas por el mercado como un nuevo “producto”? ¿Cómo crear espacios nocturnos donde las mujeres no estén destinadas a ser imagen, sino discurso, ritmo, táctica, política?

4. Producción cosificada dirigida al consumo femenino

Lo más difícil de sostener una postura crítica en medio del sistema es no traicionarse a una misma. La contradicción entre ser parte de una industria que cosifica y saber que quienes más la habitan y sostienen son mujeres no es solo incómoda: es estructural. Y como tal, no se resuelve con gestos individuales ni con consignas fáciles. Se habita, se piensa, se trabaja.

He comprendido, a lo largo de este proceso, que no basta con denunciar que la noche sigue respondiendo a la mirada masculina. Hay que ir más allá: hay que interrogar lo que esa mirada produce, legítima, oculta. Porque si bien muchas mujeres participan activamente del goce nocturno, lo hacen —lo hacemos— en espacios que aún no han aceptado plenamente nuestra presencia como sujetos de deseo y de decisión. Estamos ahí, pero bajo condiciones: bajo códigos estéticos, normativas implícitas, regulaciones invisibles que nos indican hasta dónde podemos habitar sin desestabilizar.

Desde mi lugar profesional, asumir esta contradicción no significa dejar de hacer parte del sistema, pero sí negarse a reproducirlo sin preguntas. Porque reconocer la tensión no es ceder, sino diseñar desde el conflicto. Habitar esa grieta —entre la pertenencia y la crítica— es donde encuentro la potencia de mi práctica. No me interesa ofrecer imágenes “correctas” ni reemplazar unas visualidades por otras más “inclusivas” si no hay transformación real en el modo en que esas imágenes se producen, se consumen y se entienden.

Tampoco busco negar el deseo, la belleza, la sensualidad como parte del espectáculo. El problema no es el cuerpo femenino que se muestra, sino el sistema que determina cómo debe mostrarse para ser validado. El cuerpo que se expresa por voluntad propia no es el mismo que el cuerpo que se adapta para ser aceptado. La diferencia está en la agencia. Y esa agencia es, para mí, el punto desde el cual puedo sostener una postura ética y creativa que no niegue la contradicción, pero que tampoco la perpetúe sin resistencia.

La noche seguirá siendo una escena conflictiva mientras su guión esté escrito por otros. Por eso, no propongo salir de ella, sino entrar con preguntas, con tensión, con propuestas que desborden lo que se espera. Esta contradicción no la resuelvo: la trabajo. Porque es ahí —en esa incomodidad— donde siento que el diseño, entendido como lenguaje sensible y crítico, puede hacer algo más que decorar. Puede desarticular, puede revelar, puede reescribir.

5. Lo que se mueve cuando nos movemos - conclusión

A modo de conclusión, en este largo proceso, lleno de cambios, aprendizajes, análisis, críticas y mucha reflexión, siempre pensé en qué escribir en este cierre, en cómo comunicarle a quien lea esto aquello que realmente transformó mi forma de estar en el mundo profesional. Para ser sincera, al inicio no creía que esta pasantía fuera a dejar una huella tan profunda. Me cuestionaba constantemente cómo vincular esta experiencia con el diseño, cómo hacer que dialogara con una formación que, a ratos, parecía transitar por caminos paralelos. Y sin embargo, fue justamente en ese cruce donde ocurrió la transformación.

Lo que me permitió darle sentido a esta experiencia no fue solo la teoría del diseño, sino entender que el diseño —cuando se reconoce como práctica situada y permeada por lo social— tiene una potencia profundamente transformadora. No porque redima, sino porque pregunta. Porque incomoda. Porque se atreve a intervenir en lo simbólico. A través de la imagen, del gesto gráfico, de la estrategia visual, descubrí que se puede mover una estructura, o al menos hacerla temblar. El diseño, en tanto herramienta de representación, no solo muestra mundos: los construye. Y ahí, justo en esa capacidad de afectar lo que se ve y cómo se ve, encontré el vínculo más claro entre lo artístico y lo político.

Entendí que el diseño no es únicamente una disciplina funcional o técnica, sino un medio que converge con el arte en su capacidad de producir sentido, de abrir preguntas, de sacudir zonas de confort. Las decisiones académicas que tomé durante la carrera, que alguna vez creí dispersas o contradictorias, encontraron aquí un punto de encuentro: un espacio desde donde lo aprendido se volvió práctica, y lo práctico se volvió pregunta. Y esa convergencia —entre lo sensible y lo profesional, entre lo técnico y lo ético— fue, sin duda, lo más valioso de todo este recorrido.

Este texto nunca buscó resolver una pregunta. Más bien, buscó **exponer una situación que no cuadraba dentro de mi lógica profesional**, dentro de lo que la Universidad del Valle construyó en mí como diseñadora industrial. Y cómo eso hizo una buena combinación con una mujer con un toque de rebeldía, muy a mi manera. Quizás aprendiendo de aquellas veces que dejé que la mercancía pasara por encima de mi sentir. Todas esas ocasiones

formaron a la profesional que hoy comprende su curva de aprendizaje, y quiere dejar su experiencia como una posibilidad de camino, no como una verdad absoluta.

Porque la creatividad tiene puertas infinitas. Algunas desde la comodidad, pero muchas pendientes a ser desafiadas. El diseñador industrial de la Universidad del Valle tiene una increíble capacidad para eso precisamente: para habitar lo complejo, para confrontar lo establecido, para moldear desde la creatividad no solo la materia, sino también las ideas. Y es ahí donde entendí que esta pasantía no se trataba solo de aplicar herramientas, sino de comprender que **también diseñamos sentidos, símbolos, formas de estar y de representar.**

Este proceso de pasantía y de reflexión fue profundamente representativo para mí: como estudiante, como mujer y como profesional. No se trató solo de aplicar lo aprendido en la carrera, sino de poner en juego una mirada crítica sobre el lugar que ocupamos las mujeres en industrias que, aunque abiertas a nuestra participación, aún no han resignificado del todo nuestra presencia. Esta experiencia atravesó todos los planos posibles del aprendizaje: lo técnico, lo ético, lo simbólico. Fue transformadora porque, de no haber transitado esta primera etapa laboral con incomodidad y preguntas, tal vez habría pasado por alto las estructuras que hoy me propongo tensionar.

Como mujer, viví de forma encarnada los límites de una industria que muchas veces no espera que pensemos, que propongamos o que dirijamos. Traspasar esas barreras significó también confrontarme a mí misma, a mis propios miedos, prejuicios e ideas heredadas. Porque cuestionar el sistema implica, primero, cuestionar el lugar desde donde lo habitamos. No todos desean incomodar. Hay quienes se sienten cómodos en esas dinámicas naturalizadas, y para muchas, la supervivencia pasa por adaptarse.

En mi caso, ese gesto de rebeldía —que no se instala en la negación, sino en la pregunta— se articuló con una labor profesional rigurosa, creativa y sensible. Esa mezcla hizo del proceso un desafío complejo pero necesario. Un reto que estuvo a la altura de los conocimientos, debates y experiencias que me dio la Universidad del Valle, una institución que me enseñó que diseñar no es solo proyectar objetos o experiencias, sino también participar de los discursos que los sostienen, cuestionarlos y, cuando es posible, transformarlos.

Confrontar no es sinónimo de agredir, ni de llevar la contraria por deporte. Para mí, confrontar ha sido una herramienta de claridad, una forma de no dejar que lo “dado” se convierta en lo “definitivo”. Es una práctica que parte del deseo de transformar, no desde la

negación automática, sino desde una inquietud profunda por lo que podríamos ser si nos atreviéramos a hacer las cosas distinto. Es también una expresión de cuidado: cuando confrontamos desde la sensibilidad y el pensamiento crítico, no lo hacemos solo por nosotros, sino por las otras personas que vendrán después, por quienes también merecen habitar un mundo profesional más justo, más representativo, más digno.

Por eso, insisto en que la confrontación que planteo en este texto no busca dividir, sino **expandir**. Es la consecuencia natural de una formación que me enseñó a pensar más allá de los márgenes, a no tragar entero, a detenerme antes de replicar modelos dañinos que se disfrazan de neutralidad. En ese sentido, la academia no puede reducirse a una caja de herramientas técnicas; debe ser un terreno fértil para sembrar preguntas. Y es allí donde el diseño cobra otro sentido: uno político, ético, incluso afectivo. Porque si algo aprendí en este camino es que los proyectos no solo se miden por su impacto comercial, sino por su capacidad de **mover estructuras simbólicas, de producir sentidos nuevos, de abrir posibilidades en lugar de cerrarlas**. Ser profesional, entonces, no es solo cumplir con una tarea; es comprometerse con una forma de habitar el mundo con responsabilidad crítica y con consciencia del lugar desde el que se habla.

Y en ese movimiento descubrí que hay valor en detenerse, observar, problematizar lo que parece natural. Lo que se mueve cuando nos movemos no es solo el cuerpo, sino todo un sistema de sentidos, contradicciones, formas de mirar, de narrar, de vivir. Ya existen unos sistemas de engranaje, sí. Pero vale la pena preguntarse: ¿adaptarse para que sigan su curso? ¿O llegar a ser una pieza tan grande, tan consciente y tan confrontadora que obligue a cambiar el sentido del mecanismo?

Hablo desde mi lugar, desde donde empecé este texto, desde el lugar donde me muevo, y que cierra con *lo que se mueve cuando nos movemos*. Creo profundamente que vale la pena confrontar desde el arte, que vale la pena cuestionarse e incomodarse, porque tenemos la posibilidad de crear aquello con lo que queremos sentirnos representados. Y si algo me queda claro, es que el diseño —cuando se combina con pensamiento crítico y sensibilidad— es una herramienta política que no solo transforma objetos o servicios, sino también realidades. Por eso esta experiencia, más que un cierre, se convierte en un punto de partida. Un movimiento que no se detiene.

Referencias

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (3.ª ed., E. Imaz, Trad.). Trotta. (Original de 1944).

"La industria cultural. Ilustración como engaño de masas", pp. 109–143.

Baudrillard, J. (1991). *El simulacro y la simulación* (M. Jiménez Redondo, Trad.). Editorial Kairós.

Cap. 1. "El proceso de simulación", pp. 9–38.

Butler, J. (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2.ª ed., P. Benita, Trad.). Paidós.

pp. 13 (prefacio), 106 (construcción del género y cuerpo inteligible).

Debord, G. (1997). *La sociedad del espectáculo* (2.ª ed.). Ediciones Siglo XXI.

Tesis 1 (p. 19), Tesis 10 (p. 24), Tesis 34–36 (pp. 38–39), Tesis 192 (p. 126).

Federici, S. (2018). *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo* (1.ª ed.).

Traficantes de Sueños.

pp. 11–12 (introducción), 25–30 (reproducción y trabajo doméstico), 121 (agencia y lucha colectiva).

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: Ensayos, memorias y retratos*. Seix Barral.

Ensayo "La mujer que mira...", pp. 25–30, 38–41.

Rosales, V. (2021). *Mujer incómoda* [Podcast y libro]. Planeta Lector.

Referencias teóricas a su lectura crítica sobre la mirada masculina, subjetividad femenina y agencia.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (2.ª ed., M. Petit, Trad.). Anagrama.

Cap. 1 "La lógica de lo masculino", pp. 25–46.

Rainer, Y. (1965). No manifiesto. *Art Journal*, 25(4), 15–17.

Referenciado indirectamente en discusiones sobre agencia corporal y resistencia performativa.

Bulla, V. R. (2021). Mujeres y resistencias en tiempos de manadas. *Revista de Violencia(s) y Conflicto(s) Sociales*, 1(1), 21–33.

Citas relevantes: “el miedo regula la vida social...” (p. 28); “los espacios públicos... siguen siendo masculinos” (p. 25).

Universidad Nacional de Córdoba. (2013). *El derecho de las mujeres a la ciudad: Espacios públicos sin discriminaciones y violencias*. UNC - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.

Texto citado sobre el derecho a habitar la ciudad, especialmente en clave nocturna (pp. 8–10).

López, M. T. (2022). *Violencias de género en el espacio urbano nocturno: Lo visible y lo que se oculta*. *ReViyCi*, 2(4), 33–49.

Imaginarios del miedo, sexualización como estrategia de marginación (pp. 35–37).

González, A. (2019). *La industria del entretenimiento y la mirada patriarcal*. *Revista Ciencias Sociales*, 15(2), 41–58. Universidad de Medellín.

Referencia sobre el guion estético dirigido a la mirada masculina (pp. 43–47)