

# Diseño y brecha de género: entre la forma, la función y la exclusión

## Resumen

El objetivo de este artículo fue examinar el papel del diseño en la producción y reproducción de la brecha de género, a partir del argumento de que la pretendida neutralidad técnica de la disciplina constituye una construcción ideológica que ha operado históricamente como mecanismo de perpetuación de desigualdades estructurales. La reflexión se desarrolló mediante una revisión teórica y un análisis documental de enfoque crítico-reflexivo, que articuló los estudios de diseño, la teoría feminista, los estudios de género y el análisis cultural, con un alcance interdisciplinar centrado en tres campos de la práctica proyectual: el diseño industrial, el diseño gráfico y el diseño digital. Se analizaron los modos en que las decisiones proyectuales en el diseño industrial, gráfico y digital reproducen exclusiones, estereotipos y jerarquías de género inscritas en la cultura material. Como resultados, se articularon los patrones discursivos y proyectuales mediante los cuales cada campo perpetúa estas desigualdades, y se formularon marcos alternativos desde epistemologías feministas del diseño orientados hacia criterios de cuidado, justicia simbólica e inclusión. Se concluyó que transformar la práctica proyectual exige no solo diversificar quién diseña, sino dismantelar los marcos epistemológicos que sostienen la exclusión, asumiendo el diseño como dispositivo cultural y político capaz de imaginar futuros más justos y habitables.

Luis Alberto Lesmes-Sáenz  
Doctor en Procesos Sociales y  
Políticos en América Latina  
Profesor Asociado  
Universidad Colegio Mayor de  
Cundinamarca  
Bogotá, Colombia  
Correo electrónico: lalesmes@  
universidadmayor.edu.co  
 [orcid.org/0000-0001-9073-1517](https://orcid.org/0000-0001-9073-1517)

**Google Scholar**

Jasmith Eliana Buitrón-Junca  
Especialista en Dirección de  
Negocios Internacionales  
Universidad de la Salle  
Bogotá, Colombia  
Correo electrónico: jbuitron25@  
unisalle.edu.co  
 [orcid.org/0009-0007-9007-3172](https://orcid.org/0009-0007-9007-3172)

**Google Scholar**

Recibido: junio 15 de 2025

Aprobado: febrero 13 de 2026

Palabras clave:  
brecha de género, cultura  
material, diseño, epistemologías  
críticas, feminismo.



Revista KEPES Año 23 No. 33 enero-junio 2026, págs. 43-70 ISSN: 1794-7111 (Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)  
DOI: 10.17151/kepes.2026.23.33.3



## Design and the gender gap: between form, function and exclusion

### Abstract

This article examines the role of design in the production and reproduction of the gender gap, based on the argument that the discipline's purported technical neutrality constitutes an ideological construct that has historically functioned as a mechanism for perpetuating structural inequalities. The analysis was developed through a theoretical review and a critical-reflective documentary analysis that integrated design studies, feminist theory, gender studies, and cultural analysis, with an interdisciplinary scope focused on three fields of design practice: industrial design, graphic design, and digital design. The study analyzed the ways in which design decisions in industrial, graphic, and digital design reproduce gender exclusions, stereotypes, and hierarchies embedded in material culture. As a result, the discursive and design patterns through which each field perpetuates these inequalities were identified, and alternative frameworks were formulated based on feminist epistemologies of design oriented toward criteria of care, symbolic justice, and inclusion. It was concluded that transforming design practice requires not only diversifying who designs, but also dismantling the epistemological frameworks that sustain exclusion, by conceiving of design as a cultural and political device capable of imagining more just and livable futures.

Keywords:  
gender gap, material culture,  
design, critical epistemologies,  
feminism.

## Introducción

El diseño suele entenderse como una disciplina de carácter más bien técnico, orientada a la resolución de problemas mediante propuestas creativas e innovadoras que aportan valor. Sin embargo, esta visión funcional resulta imprecisa: el diseño ha sido históricamente un agente cultural activo en la producción de significados, identidades y estructuras sociales, no siempre conscientes y comprensibles. Lejos de constituirse como una práctica profesional de aplicación neutral, ha contribuido a proyectar y normalizar visiones del mundo que reflejan y refuerzan relaciones de poder, así como estructuras jerárquicas profundamente arraigadas, entre ellas, las que fomentan las desigualdades de género.

Ya en la primera mitad del siglo XX, el diseño logró consolidarse como campo disciplinar caracterizado por la integración de saberes provenientes de la ingeniería, el arte, la economía y la comunicación, estableciéndose como una práctica profesional reconocida, dotada de metodologías propias y con aplicación en sectores tan diversos como la tecnología, la moda, la arquitectura o la industria (Dormer, 1995; Manzini, 2015).

A pesar de su madurez disciplinar, ni el campo de práctica del diseño ni su marco epistemológico han estado exentos de tensiones y contradicciones (Gjoni et al., 2024). Dado su rol como fuerza modeladora y estructurante de la cultura contemporánea, se hace cada vez más urgente interrogar sobre su incidencia en la reproducción de estereotipos, exclusiones y formas normalizadas de opresión y subordinación. En particular, cabe indagar sobre aquellas que afectan históricamente a mujeres y disidencias de género, aunque no exclusivamente.

El diseño se ha consolidado como un factor cada vez más determinante en la configuración de la cultura contemporánea. En una compleja relación multidimensional, no solo refleja los valores del contexto social en el cual se origina, sino que también los moldea activamente y contribuye a legitimarlos. Por su propia naturaleza, está profundamente vinculado a las condiciones del desarrollo económico y social de cada época. Su presencia en la vida cotidiana influye en la percepción, el comportamiento y la forma en que las personas se relacionan con su entorno, incidiendo directamente en la sostenibilidad y la calidad de vida. Tal como advirtió Papanek (1970/1977), todo diseño tiene consecuencias ecológicas, sociales y políticas, y su uso irreflexivo puede agravar las desigualdades en lugar de mitigarlas.

Si se considera que cada elemento o producto que ha sido diseñado –ya sea un espacio, un objeto, una imagen o una interfaz–, en su uso directo o indirecto, condiciona la experiencia y las percepciones de quienes interactúan con él, debe entenderse entonces que esta relación no solo se limita al individuo y el objeto en lo utilitario, esto se extiende al ámbito social, estructurando modos de relación entre personas y colectivos. En esta dimensión, el diseño funciona como un mediador simbólico y material, que articula las formas de habitar, de comprender el mundo y de construir identidad (Ceja, 2020).

46

Lejos de ser una práctica inocua o neutral, el diseño se configura como un proceso ético-político que opera en el centro mismo de las dinámicas sociales, actuando como mediador y regulador en lo cotidiano. Es en esta mediación donde se hacen visibles sus implicaciones: las decisiones proyectuales que definen al producto diseñado han contribuido históricamente a la consolidación de lógicas de comportamiento, sobre las que se establecen finalmente dinámicas individuales y colectivas que devienen en estructuras de exclusión, entre ellas, las desigualdades de género.

Es fundamental reconocer que el diseño trasciende la concepción instrumental que lo reduce a una práctica meramente estética o funcional que limita su resultado a un producto “bonito y práctico”. Mucho más complejo de definir, su alcance e impacto puede entenderse, más bien, como un proceso cultural generador de significados, cuya retórica expresa y reproduce valores, ideologías y aspiraciones colectivas (Bandeira y Cavalcanti, 2022). Cada objeto, espacio, imagen o interfaz diseñado media la relación entre el individuo y su entorno, al tiempo que desempeña un rol normativo: define patrones de comportamiento, califica cuerpos y moldea subjetividades.

Las decisiones proyectuales —desde la elección de formas y colores hasta la selección de materiales o la jerarquización de la información— constituyen formas de codificación simbólica del mundo que, en muchas ocasiones, refuerzan estructuras sociales preexistentes. En este sentido, el diseño actúa como un dispositivo ideológico que organiza la experiencia cotidiana y participa activamente en la producción de lo social.

El potencial del diseño para incidir en la cultura, a partir del peso simbólico que imprime cada decisión proyectual, supone una responsabilidad que va más allá de lo técnico. El diseñador, como sujeto activo en la configuración del mundo cotidiano, no responde únicamente por la funcionalidad de lo que produce, sino por los sentidos que instala, refuerza o cuestiona a través de sus propuestas. En consecuencia, su labor no puede reducirse a la ejecución de encargos, pues cada elemento que diseña contribuye a moldear formas de habitar, de mirar, de entender lo social (Ceja, 2020).

Esta dimensión ética y política, sin embargo, tiende a ser desatendida en la formación profesional, donde aún predominan lógicas de eficiencia, estéticas canónicas y modas efímeras —visuales, espaciales o experienciales— promovidas por la lógica del consumo y una pretendida neutralidad técnica

que diluye la carga ideológica de lo proyectado. Reconocer el diseño como práctica situada implica comprender que toda propuesta participa de las relaciones de poder que configuran la vida colectiva, y que puede, por tanto, reforzar o disputar los imaginarios que la sostienen (Bardzell, 2010; Succini y Ciravegna, 2022; Von Schomberg, 2013).

Las desigualdades sociales derivadas del origen étnico o cultural, el nivel socioeconómico, el credo religioso, la ideología política u otras condiciones diferenciadoras se profundizan o se atenúan en función de cómo una sociedad las permite, las naturaliza o las reproduce. En este entramado, el diseño —como manifestación cultural— ha operado como un factor relevante en la persistencia de dinámicas de poder, así como en la configuración de identidades colectivas que reflejan y, a su vez, moldean las formas en que se habita el espacio y se entiende lo social.

El diseño no solo actúa como reflejo pasivo de la sociedad, supeditado a los vaivenes del mercado o las fluctuaciones de la moda; puede ser también —y lo ha sido en diferentes contextos— un motor de transformación, capaz de cuestionar normas establecidas, abrir horizontes de sentido y reconfigurar imaginarios. Sin embargo, del mismo modo, puede funcionar como dispositivo de validación del *statu quo*, fomentando y afianzando desigualdades y estereotipos que excluyen o jerarquizan cuerpos, voces y experiencias (Quyoum y Wong, 2024).

Todo lo anterior implica que el diseño no puede seguir siendo abordado únicamente desde una perspectiva estética o tecno-productiva. Es necesario entenderlo también como un vehículo de intervención social, dotado con la capacidad de reforzar o transformar estructuras culturales profundamente arraigadas. En lo que respecta a la brecha de género —en sus dimensiones

simbólicas, sociales y económicas— el diseño ha cumplido un papel silencioso pero decisivo: ha contribuido históricamente a consolidar imaginarios que asignan a las mujeres roles subordinados, asociados a la sumisión, la dependencia o la fragilidad.

Sin embargo, en los últimos años han emergido discursos y prácticas provenientes de ámbitos académicos, profesionales y activistas que buscan disputar estos sentidos hegemónicos de la disciplina. Estas miradas críticas han comenzado a visibilizar el modo en que el diseño participa en la codificación de estereotipos y exclusiones, al tiempo que se plantean alternativas diversas, enfoques contextualizados y feministas que proponen otros modos de proyectar lo social (; Khalatbari, 2024; Tang, 2023; Yetiş y Bakirlioğlu, 2024).

Este tipo de reflexiones ofrece un punto de partida fértil para una revisión crítica del diseño como agente reproductor de desigualdades, con el fin de evidenciar cómo las decisiones proyectuales contribuyen a configurar imaginarios excluyentes, y explorar alternativas que promuevan prácticas más equitativas e inclusivas.

Este artículo busca, primero, develar cómo las decisiones de diseño —formales, ergonómicas, simbólicas— refuerzan jerarquías de género y, segundo, proponer marcos alternativos desde epistemologías feministas y descoloniales. Adopta un enfoque crítico-reflexivo, fundamentado en la revisión teórica y el análisis documental de fuentes académicas especializadas. Se articula una perspectiva interdisciplinar que combina estudios del diseño, teoría feminista, estudios de género y análisis cultural, con el objetivo de examinar las intersecciones entre la práctica proyectual y los mecanismos de reproducción de desigualdades estructurales.

## Discusión

### Diseño y reproducción cultural: entre lo visible y lo estructural

#### *Diseñar es tomar partido*

Si bien el diseño es entendido a menudo como una práctica centrada en la forma, la estética o la solución funcional de problemas, lo cierto es que opera también como un discurso cultural que configura modos de vida, estructuras simbólicas y formas de relación. Su potencia no reside únicamente en la materialidad visible de los objetos, sino en la manera en que estos articulan valores, jerarquías y normas que estructuran lo social. En este sentido, el diseño participa activamente en la reproducción cultural: en aquello que se naturaliza, se legitima o se invisibiliza mediante decisiones proyectuales que aparentan neutralidad técnica.

Toda práctica de diseño implica una proyección de futuro si se la entiende como una anticipación material y simbólica de formas de existencia, como lo establece Fry (2008). Su concepto de *futuring* subraya que el diseño no solo responde a necesidades del presente, sino que prefigura mundos posibles al configurar objetos, servicios, entornos y experiencias que condicionan lo que se valora, lo que se espera y lo que se normaliza. En consecuencia, diseñar es intervenir en el tiempo: proyectar continuidad o ruptura con las estructuras existente. De allí que Fry (2008) insista en la urgencia de repensar el diseño más allá de su papel productivista, para entenderlo como un acto profundamente ético y político: “el diseño debe pasar de sostener lo insostenible a sostener la posibilidad misma de la sostenibilidad”<sup>1</sup> (p. 20).

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

De acuerdo con Julier (2022), el diseño puede ser comprendido desde el enfoque de la *design culture* como una trama compleja que articula prácticas, instituciones, discursos y objetos que legitiman formas específicas de habitar, percibir y consumir. La cultura del diseño, señala, no es una entidad cerrada ni estable, sino que está compuesta por ensamblajes y redes abiertas e inacabadas que se reconfiguran constantemente (Julier, 2022).

En este marco, el diseño no se limita a la producción de artefactos: codifica relaciones sociales entre cuerpos, géneros, espacios y tecnologías. Su dimensión relacional lo posiciona como un agente activo en la producción y reproducción de órdenes culturales que, aunque operan de forma estructurante, no siempre se hacen evidentes en la superficie formal de lo proyectado.

Escobar (2018) concibe el diseño como un operador epistémico del capitalismo global, en tanto práctica que proyecta visiones del mundo ancladas en lógicas de estandarización, subordinación y exclusión. Desde su perspectiva, el pensamiento de diseño moderno se encuentra arraigado en matrices epistemológicas eurocéntricas, desarrollistas y de carácter tecnocrático, que han contribuido a invisibilizar saberes ancestrales, experiencias culturales diversas y formas de organización comunitaria.

A partir de su propuesta del *pluriverso*, Escobar (2018) sitúa al diseño como un campo en creciente disputa, capaz de contribuir tanto a la consolidación de sistemas opresivos, como a la creación de futuros habitables, relacionales y justos. Este potencial transformador, sin embargo, solo puede desplegarse mediante un proceso de descolonización profunda del pensamiento proyectual, que permita abrirse a otras ontologías, epistemologías y formas de vida más allá del canon moderno occidental.

En conjunto, estas miradas emergentes permiten deslegitimar la noción generalizada de que el diseño es una práctica técnica, estética o funcional ajena a los procesos sociales. La pretendida neutralidad proyectual —fundada en supuestos universales de eficiencia, forma o usabilidad— se revela como una construcción ideológica que encubre relaciones de poder, jerarquías de saber, así como exclusiones sistemáticas y estructurales derivadas del género, el origen étnico, las condiciones socioeconómicas y cualquier otro factor diferenciador. Una postura contraria a la neutralidad del diseño no solo interpela los fundamentos epistemológicos de la disciplina, sino que también abre la posibilidad de entenderlo como un complejo dispositivo cultural, capaz de producir concepciones de mundo, cuerpos y subjetividades. Comprender esta dimensión estructurante del diseño es condición necesaria para analizar su papel en la consolidación histórica de desigualdades como la brecha de género.

La forma sigue al poder

Tal como se ha evidenciado, el diseño no puede reducirse a un mero ejercicio técnico orientado a la funcionalidad o la eficiencia. Por el contrario, debe entenderse como una práctica profundamente implicada en la producción de lo social. Su incidencia no se limita a mediar entre sujetos y entornos; al jerarquizar, normativizar y representar cuerpos, conductas y roles, el diseño opera activamente dentro de sistemas de poder, actuando como agente de su reproducción y legitimación.

En esta línea, Latour (1992) plantea que los objetos diseñados no son entidades pasivas, sino *actantes*: portadores de agencia delegada que moldean comportamientos y relaciones sociales. Cada artefacto —desde una cerradura automática hasta un entorno urbano— incorpora decisiones proyectuales que regulan el acceso, el movimiento, el uso e incluso ciertos comportamientos

morales. Así entendido, el diseño estructura el campo de lo posible y lo permitido, participando de manera activa en la inscripción material del poder.

Diseñar implica tomar decisiones sobre el mundo que se considera deseable: qué necesidades se legitiman, qué sujetos se privilegian y cuáles se excluyen. Si se reconoce que el diseño no solo da forma a los objetos, sino también a las subjetividades que estos configuran, entonces sus productos deben entenderse como vehículos de sentido que naturalizan ciertas visiones del mundo. Las representaciones visuales, espaciales u objetuales que el diseño produce no son neutrales: codifican y legitiman jerarquías simbólicas frecuentemente estructuradas por criterios de género, raza o clase. En este sentido, el diseño cumple una función representacional activa, al ser una práctica histórica que participa en la reproducción o disputa de órdenes culturales con implicaciones éticas, políticas y sociales (Margolin, 2002).

Se advierte entonces que el diseño ha sido históricamente un operador del pensamiento desarrollista, proyectando esquemas de normalización cultural que estandarizan formas de vida y excluyen saberes no hegemónicos. No solo se limita a organizar formas materiales, sino que fija representaciones del sujeto universal —masculino, blanco, funcional— que invisibilizan la diversidad y complejidad de los cuerpos, las experiencias y los modos de habitar. En este sentido, el diseño actúa como tecnología de representación, capaz tanto de reforzar relaciones desiguales como de habilitar formas más justas de reconocimiento (Escobar, 2018).

La crítica a la supuesta neutralidad técnica del diseño encuentra ecos en la tradición filosófica crítica. Marcuse (1964/1968), desde la Escuela de Frankfurt, cuestionó la idea de que la tecnología sea un instrumento desprovisto de intereses ideológicos. Para él, la racionalidad técnica propia del capitalismo avanzado no solo organiza la producción, sino que moldea la conciencia y

legitima un orden social determinado. Desde esta perspectiva, el diseño — como aplicación material y simbólica de dicha racionalidad— no escapa a su función normativa: proyecta lo que se considera deseable, útil o necesario, pero desde parámetros que refuerzan jerarquías establecidas. Diseñar, entonces, es también actuar políticamente sobre lo posible.

Reconocer al diseño como práctica de poder y representación permite ampliar su análisis más allá de la estética o la función, para considerar sus efectos en la producción de lo social. Esta perspectiva resulta clave para comprender cómo el diseño ha participado históricamente en la construcción y reproducción de la brecha de género: legitimando roles normativos, invisibilizando subjetividades disidentes y naturalizando jerarquías simbólicas inscritas en la cultura material.

### ***Diseñar el género: formas que norman, cuerpos que obedecen***

#### *El género como acto: performatividad y repetición*

El género, más que una categoría biológica, constituye una construcción social y política que organiza jerarquías, distribuye roles y define los límites de lo que cada sociedad considera visible, legítimo o deseable. Lejos de ser un dato natural, el género opera como una matriz normativa que produce cuerpos diferenciados, conductas esperadas y formas de reconocimiento o exclusión. Esta concepción ha sido ampliamente desarrollada por Butler (1990/2007), quien sostiene que el género no es una esencia interna ni una identidad estable, sino el efecto reiterativo de prácticas performativas que, al inscribirse sobre los cuerpos, los hacen legibles dentro de un orden cultural determinado.

Desde esta perspectiva, el diseño participa activamente en la performatividad del género. No se trata solo de representar estereotipos en imágenes o productos; el diseño materializa normas de género mediante la configuración

de objetos, espacios y experiencias que interpelan a los sujetos, moldeando su forma de habitar, actuar e incluso desear. Al asignar ciertos colores, formas, texturas o funciones a los productos, se consolidan expectativas sobre quién debe usarlos, cómo y en qué contexto. Así, el diseño no se limita a reflejar un orden social dado: lo reproduce al inscribirlo en la cultura material.

El binarismo sexual y de género —hombre/mujer, masculino/femenino— ha sido históricamente reforzado desde las decisiones proyectuales, donde lo masculino aparece como neutral, funcional y universal, mientras lo femenino se asocia con lo decorativo, lo accesorio o lo emocional. Esta lógica no solo define la apariencia de los productos, sino también su accesibilidad, sus modos de uso y su narrativa simbólica. La función, en estos casos, está atravesada por el género: los diseños pensados para el hogar, el cuidado o el placer suelen llevar una carga de género mucho más explícita que aquellos relacionados con la tecnología, el trabajo o la autoridad.

En este contexto, el diseño no solo proyecta formas: proyecta cuerpos posibles y deseables, sujetos válidos y otros que quedan fuera de los márgenes de lo reconocible. La performatividad del género no se limita entonces al cuerpo biológico, sino que se extiende al cuerpo proyectado por los objetos, los entornos y las interfaces.

### *El género escribe la historia*

El trabajo de Scott (1986/2000) marcó un hito en los estudios de género al proponerlo no solo como objeto de estudio, sino como categoría analítica fundamental para la interpretación histórica. Desde su perspectiva, el género no debe entenderse únicamente como una diferencia social entre hombres y mujeres, sino como una forma primaria de significar las relaciones de poder que atraviesa todas las esferas de lo social. El género, por tanto, estructura

la producción del conocimiento, organiza el lenguaje y condiciona qué se considera visible, relevante o digno de ser narrado.

Scott (1986/2000) plantea que las diferencias de género no son solo relaciones sociales, sino también códigos simbólicos que dan sentido a las experiencias históricas, instituyendo una lógica binaria que naturaliza jerarquías. En este sentido, el género no es una variable más en la historia, sino uno de sus principios organizadores, lo cual implica que toda narrativa histórica está atravesada —y a menudo distorsionada— por su matriz de género.

Esta lectura resulta fundamental para analizar el diseño, cuya historia ha sido construida desde una matriz androcéntrica que invisibiliza las contribuciones de las mujeres, omite experiencias disidentes y legitima una noción universal de sujeto diseñador que se corresponde con lo masculino, blanco, occidental. Leer el diseño desde la propuesta de Scott (1986/2000) implica entonces reconocer que sus narrativas disciplinarias, sus cánones estéticos y sus sistemas de legitimación profesional están históricamente configurados por una lógica de género.

Así, el diseño no solo participa en la producción del presente material, sino también en la escritura del pasado cultural. El olvido sistemático de diseñadoras, la marginalización de enfoques no normativos y la perpetuación de jerarquías proyectuales reproducen el sesgo histórico que Scott (1986/2000) denuncia. De allí la urgencia de releer críticamente los relatos fundacionales del diseño, despatriarcalizar sus genealogías y visibilizar los silencios que la historia oficial ha perpetuado.

### *Género, colonialidad y cuerpos disciplinados*

La crítica de Federici (2004/2010) a las raíces históricas de la división sexual del trabajo ha sido central para comprender cómo el género, lejos de ser una categoría aislada, se entrelaza con relaciones de clase, raza y control de los cuerpos. En *Calibán y la bruja*, Federici (2004/2010) argumenta que la caza de brujas no fue un fenómeno aislado ni irracional, sino parte constitutiva del proceso de acumulación originaria del capitalismo. La imposición de la maternidad obligatoria, la expropiación de saberes femeninos y la destrucción de formas comunales de vida fueron condiciones necesarias para la instauración de un orden económico y político basado en la subordinación de las mujeres y la separación entre producción y reproducción.

Por su parte, Lugones (2008) amplía esta crítica al introducir el concepto de sistema moderno/colonial de género, denunciando que la colonialidad no solo impuso un régimen económico y político, sino también una clasificación jerárquica de los cuerpos. Según Lugones (2008), el género —tal como se ha concebido en Occidente— fue parte del entramado colonial que racializó, sexualizó y deshumanizó a las poblaciones subalternizadas. Así, la imposición de una matriz binaria y heteronormada del género forma parte de una lógica colonial que persiste en las estructuras contemporáneas.

Los planteamientos de estas autoras permiten complejizar la noción de género en el campo del diseño, ya que evidencian cómo la disciplina también ha operado históricamente como parte del dispositivo civilizatorio que naturaliza jerarquías. Desde las formas de representación hasta la organización del espacio doméstico o la producción industrial, el diseño ha participado en la división entre lo productivo (masculinizado) y lo reproductivo (feminizado), entre lo técnico y lo intuitivo, entre lo racional y lo emocional.

Reconocer estas genealogías permite visibilizar que el género no solo organiza la diferencia sexual, sino que estructura el lugar social de los cuerpos, define su valor, su visibilidad y su función dentro de un orden que sigue siendo capitalista, patriarcal y colonial. Frente a esto, pensar el diseño desde una perspectiva descolonial y feminista exige no solo revisar sus referentes y estéticas, sino cuestionar los principios mismos que sostienen su epistemología.

### **Epistemologías insurgentes: repensar el diseño desde lo feminista**

Frente a la hegemonía de una racionalidad proyectual androcéntrica, tecnocrática y pretendidamente neutral, los feminismos han desarrollado formas de conocimiento colectivas, críticas y transformadoras que abren nuevas posibilidades para pensar y hacer diseño. Las epistemologías feministas del diseño constituyen una respuesta insurgente a los discursos legitimadores de la disciplina, desestabilizando su matriz moderna y proponiendo prácticas basadas en la experiencia, el cuidado, la interdependencia y la justicia.

Ya en la década de 1980, Buckley (1986) interpeló la historiografía del diseño por su invisibilización sistemática de las mujeres, al tiempo que cuestionó la neutralidad formalista que negaba el carácter social y político de los objetos. Su ensayo “Made in Patriarchy” inauguró una crítica estructural que entiende el diseño como una práctica cultural atravesada por relaciones de poder, donde lo masculino se naturaliza como norma y lo femenino se relega a una condición ornamental o secundaria.

En continuidad con esta línea crítica, Bardzell (2010) ha planteado una ética del diseño feminista que reivindica principios como la reflexividad, la inclusión, la participación situada y la atención a las experiencias de cuerpos no normativos. Desde los estudios de interacción humano-computador (HCI), su trabajo ha

sido clave para cuestionar la idea de usabilidad universal, mostrando cómo los sistemas diseñados suelen reflejar supuestos de género, raza y clase que excluyen a múltiples sujetos del reconocimiento técnico y simbólico.

En el ámbito latinoamericano, Escobar (2016) promueve una reflexión crítica que rechaza la noción de un diseño neutro y universal, e impulsa el diálogo con epistemologías insurgentes feministas, descoloniales y comunitarias como las de Rivera Cusicanqui (2010), Segato (2016), Lozano (2019) o Espinosa (2014). Desde esta perspectiva, el diseño no puede mantenerse ajeno a los procesos de descolonización epistémica ni a la crítica de las matrices modernas que lo fundan.

Estas epistemologías feministas también cuestionan la figura del diseñador como sujeto solitario, genio creativo o técnico neutral. En su lugar, proponen una ética relacional que concibe el diseño como actividad contextualizada, afectiva y territorializada, vinculada a cuerpos, memorias e historias concretas. Esta transformación epistémica exige replantear los criterios de validación disciplinar —tradicionalmente centrados en la forma, la función o la innovación tecnológica— para incorporar otras dimensiones como el cuidado, la escucha, la reparación o la justicia simbólica.

En síntesis, las epistemologías feministas del diseño no solo amplían el campo disciplinar: lo desestabilizan. Al disputar los marcos de saber hegemónicos, habilitan un pensamiento proyectual capaz de cuestionar los privilegios inscritos en la cultura material y de imaginar futuros más justos, sensibles y habitables para quienes han sido históricamente excluidos de su configuración.

## **Análisis crítico de la disciplina del diseño**

*Exclusión: no siempre “menos es más”*

El diseño industrial ha estado profundamente masculinizado, tanto en sus discursos fundacionales como en sus prácticas profesionales. Ha operado históricamente como un entorno restrictivo para las mujeres, en el que las posibilidades de acceso, visibilidad y reconocimiento han sido sistemáticamente limitadas. La división del trabajo proyectual ha reproducido jerarquías de género y estereotipos que reservan para los varones las tareas asociadas a la tecnología, la ingeniería o el diseño estructural, mientras que las mujeres han sido relegadas a roles considerados secundarios, decorativos o “sensibles”.

Campi (2010) documenta cómo ya en los años sesenta se naturalizaba la idea de que las diseñadoras abandonarían su carrera al casarse, o que no serían bien recibidas en entornos laborales dominados por hombres. A esto se sumaba la percepción empresarial de que la presencia femenina podía generar conflictos entre operarios varones poco dispuestos a recibir instrucciones de una mujer. Algunas compañías contrataban diseñadoras únicamente para aportar un “toque femenino” a ciertos productos, reforzando así una lógica de segmentación simbólica que aún persiste: lo técnico es masculino; lo ornamental, femenino.

Las desigualdades no solo se expresan en el acceso a cargos de decisión o en la precarización de sus condiciones laborales, sino también en prácticas cotidianas de invisibilización, acoso o menosprecio profesional. Villaseñor y Maldonado (2022), en su investigación sobre el ejercicio profesional de diseñadoras mexicanas, revelan cómo muchas profesionales enfrentan entornos hostiles donde deben contener su expresión de género, ajustar su apariencia para no parecer “demasiado femeninas” y demostrar continuamente

su competencia frente a colegas varones. Estas dinámicas producen formas de autocensura, desgaste emocional y obstáculos para el desarrollo profesional, que no se explican solo por la falta de oportunidades, sino por un modelo de ejercicio profesional que asume como norma la figura del diseñador varón. La carga simbólica presente en la materialidad de los objetos cotidianos se expresa a través de decisiones proyectuales que priorizan cuerpos, usos y necesidades masculinizados. En el ámbito profesional, ello se traduce en una cultura técnica que considera la feminización de un producto como una operación menor, y el cuidado del detalle estético como un talento natural y no como una competencia profesional.

Es en estos escenarios que banalizan el sentido de lo femenino en el diseño de productos donde se manifiestan fenómenos como el llamado “impuesto rosa”: la sobrevaloración económica de objetos dirigidos al público femenino. Este fenómeno constituye una evidencia material de cómo el diseño participa en la mercantilización de estereotipos de género. Lejos de responder a diferencias funcionales, estos productos replican versiones mínimamente alteradas de artículos de uso cotidiano, cuya única distinción radica en la adopción de códigos visuales asociados a lo femenino —colores rosa, tipografías suaves, formas estilizadas—. Esta “falsa feminización” del diseño no implica una atención genuina a las necesidades, experiencias o contextos de uso de las mujeres, sino que responde a una estrategia comercial que estetiza la diferencia para justificar un precio más alto.

Diversas investigaciones muestran que muchas diseñadoras son contratadas en función de estereotipos: se espera de ellas que aporten una sensibilidad especial para públicos infantiles, femeninos o domésticos, mientras se les niega el liderazgo en proyectos complejos, industriales o tecnológicos. A pesar de esto, las mujeres siguen ingresando y transformando el campo con propuestas que desbordan estas categorías, aunque con frecuencia sin el reconocimiento que su trabajo merece (Buckley, 1986; Bartlett, 2023).

Las consecuencias de esta masculinización estructural en el diseño industrial no se limitan a las cifras de participación o a las trayectorias interrumpidas. Afectan el modo en que se construye el prestigio profesional, se define la autoría y se valida el conocimiento. Revertir este desequilibrio implica no solo abrir espacios de participación, sino dismantelar los imaginarios que ligan la competencia técnica a lo masculino, y reconocer el aporte sistemático de las diseñadoras al desarrollo de la disciplina, más allá del “toque femenino”.  
Imágenes que enseñan a mirar

Más allá de los códigos formales del diseño —color, tipografía, forma—, son los discursos que vehiculan los productos gráficos los que desempeñan un papel estructural en la reproducción de la brecha de género. Publicidad, libros infantiles y textos escolares han sido históricamente escenarios privilegiados para inscribir, reforzar y normalizar estereotipos. Lejos de ser simples soportes visuales, estos productos diseñados configuran una pedagogía informal que educa la mirada, organiza jerarquías simbólicas y delimita lo socialmente esperable de los cuerpos sexuados.

En el ámbito publicitario, el diseño gráfico ha contribuido a consolidar representaciones hegemónicas del rol femenino centradas en la belleza, la obediencia, el cuidado o la maternidad. El informe sobre *Brechas de género en las industrias culturales y creativas* señala que, aun cuando las mujeres participan activamente en la producción de estos contenidos, los mensajes que se reproducen tienden a reforzar roles tradicionales y a segmentar los productos según estereotipos normativos: lo “femenino” como sensual, suave o emocional; lo “masculino” como activo, racional o técnico (Saravia y Cifuentes, 2024). Esta segmentación atraviesa desde la publicidad de productos de cuidado personal hasta el diseño de juguetes, donde el color rosa, las formas estilizadas o las tipografías suaves refuerzan una feminización banal y mercantilizada.

En el caso de los libros infantiles, la menor presencia de personajes femeninos, el rol secundario que se les asigna y la asociación de lo masculino con el conocimiento, la acción o el heroísmo constituyen patrones recurrentes de representación. Campi (2010), aunque su estudio se centra en el diseño de producto, señala cómo estas divisiones simbólicas —entre lo técnico y lo decorativo— emergen ya en los discursos visuales dirigidos a la infancia, moldeando desde edades tempranas los imaginarios de género y las aspiraciones proyectuales.

Por su parte, los textos escolares —presentados como objetivos y neutros— reproducen estructuras androcéntricas tanto en sus contenidos como en su diseño editorial. La predominancia de figuras masculinas en ilustraciones, ejemplos o narrativas históricas, junto con la escasa presencia de mujeres o personas disidentes como sujetos de saber, consolida una visión masculina del conocimiento legítimo. Como advierte el mismo informe, el diseño gráfico escolar no solo presenta información: selecciona, enmarca y jerarquiza lo visible, estableciendo qué se considera valioso, quiénes lo representan y bajo qué formas (Saravia y Cifuentes, 2024).

En todos estos casos, el diseño gráfico no es meramente instrumental: produce orden simbólico. Ordena lo visible, define lo valorable y jerarquiza lo pensable. La crítica feminista al diseño visual invita, por tanto, a desmontar estas lógicas de representación, no solo desde el contenido, sino desde la estructura visual misma que las hace posibles y deseables.

### *UX/UI: Experiencias programadas y sesgadas*

La dimensión digital del diseño ha consolidado nuevas formas de interacción, mediación y subjetivación. Sin embargo, lejos de representar una ruptura con los sesgos del mundo analógico, las interfaces, aplicaciones y plataformas

digitales reproducen —y a menudo amplifican— las mismas lógicas de exclusión inscritas en la cultura visual y material tradicional. El diseño de experiencia de usuario y de interfaz de usuario (UX/UI), en tanto disciplina proyectual que estructura experiencias, procesos y relaciones, no es ajeno a los imaginarios de género: los incorpora, los codifica y los despliega como parte del entorno de uso.

Los algoritmos, las arquitecturas de navegación y las jerarquías visuales de la interfaz son diseñados sobre un supuesto usuario universal: masculino, racional, joven, sin discapacidades, con acceso constante a la tecnología. Esta figura normativizada —heredera del “sujeto moderno” del diseño industrial— excluye a cuerpos no ajustados a esos parámetros, como ha demostrado el trabajo de Bardzell (2010) en el ámbito de la interacción digital. La idea de una “usabilidad neutral” oculta una matriz ideológica que selecciona qué gestos, qué recorridos y qué tipos de conocimiento se privilegian.

Además de los sesgos algorítmicos en los sistemas automatizados —que han sido denunciados por múltiples estudios sobre discriminación en plataformas y motores de búsqueda—, la propia experiencia de usuario está condicionada por decisiones gráficas, lingüísticas y estructurales que reproducen asimetrías de género. La omisión de opciones identitarias diversas en formularios, el uso de lenguaje binario, la organización jerárquica del contenido o la iconografía sexuada son ejemplos de cómo el diseño digital codifica roles y exclusiones.

En el ámbito profesional, estas exclusiones también se traducen en desigualdad estructural. Las mujeres y disidencias están subrepresentadas en los equipos de desarrollo, especialmente en áreas como programación, arquitectura de la información o estrategia de producto. Esta brecha repercute directamente en las decisiones proyectuales: lo que no se nombra ni se diseña no existe en la interfaz. Como ha señalado la crítica feminista al diseño tecnológico, la

ausencia de perspectivas diversas no es solo un problema de representatividad, sino una cuestión de justicia cognitiva y de equidad en la producción del mundo digital.

Frente a estas problemáticas, emergen prácticas de diseño digital feminista, centradas en el cuidado, la inclusión, la accesibilidad y las metodologías participativas. Estas iniciativas buscan reconfigurar no solo el producto final, sino los procesos de creación, las dinámicas de equipo y los criterios de éxito. La *interseccionalidad*, el *consentimiento informático*, la *privacidad como derecho* y la *usabilidad afectiva* son algunos de los principios que articulan estas propuestas contrahegemónicas.

El reto no es solo diseñar para más personas, sino desde más voces. El campo del diseño digital necesita desaprender su supuesto de neutralidad, reconocer sus raíces androcéntricas y tecnocráticas, y abrirse a una práctica situada de su entorno, ética y plural.

### *Diseñar para un mundo real con seres reales*

Si el diseño ha contribuido históricamente a reproducir jerarquías de género, invisibilizando cuerpos, experiencias y saberes diversos, el desafío actual no consiste únicamente en incorporar nuevas usuarias o voces femeninas a un sistema ya dado, sino en transformar estructuralmente los marcos que sostienen esa práctica proyectual. Diseñar para un mundo real con seres reales implica romper con los patrones tradicionales que privilegian lo funcional, lo eficiente y lo mercantil por encima de lo relacional, lo situado y lo plural.

Esto exige descentrar al sujeto universal —masculino, blanco, hegemónico— como figura normativa del diseño, y abrir el campo a otras corporalidades, formas de vida y modos de habitar. Las prácticas emergentes que articulan

perspectivas feministas, comunitarias e interseccionales están permitiendo repensar el diseño no como una técnica al servicio del consumo, sino como una herramienta crítica de mediación social y de construcción colectiva de lo común.

Propuestas como el diseño participativo, el diseño situado, el diseño especulativo feminista o el diseño para la diversidad, han impulsado metodologías centradas en el diálogo, el reconocimiento mutuo, el cuidado, la memoria y la reparación. En estos enfoques, la creatividad no se orienta al impacto comercial, sino a imaginar futuros posibles, sensibles y compartidos, en los que las subjetividades históricamente excluidas puedan encontrar representación, agencia y reconocimiento.

Diseñar desde esta mirada no sexista no es adoptar una estética específica ni desarrollar productos “para mujeres”, sino repensar los criterios de validación del proyecto: ¿qué necesidades se atienden?, ¿qué cuerpos se priorizan?, ¿qué entornos se consideran valiosos?, ¿qué relaciones se habilitan o bloquean?

66

En oposición a las lógicas del mercado que reducen el diseño a un diferencial competitivo, estas prácticas sostienen que diseñar es intervenir en el mundo social, y que hacerlo con responsabilidad implica asumir los conflictos, afectos, asimetrías y potencias que atraviesan todo contexto. Así, el diseño deja de ser un lenguaje para representar lo dado y se convierte en una práctica para imaginar lo que aún no existe.

Retomar el horizonte que planteaba Papanek (1970/1977) —aunque desde una mirada contextualizada, interseccional y crítica— significa asumir que el diseño tiene una tarea profundamente humana: contribuir a la creación de mundos más vivibles, habitables y justos para quienes han sido históricamente despojados de su derecho a proyectar.

## Conclusiones

A lo largo del artículo se argumentó que el diseño es una práctica cultural con profundas implicaciones sociales, capaz de modelar visiones del mundo, construir jerarquías simbólicas y reforzar estructuras de desigualdad. Lejos de limitarse a resolver problemas funcionales, el diseño configura imaginarios, moldea cuerpos y delimita lo que se considera legítimo o deseable en una sociedad.

El análisis de diversos campos proyectuales —industrial, gráfico y digital— permitió evidenciar cómo ciertas lógicas estéticas y técnicas reproducen esquemas de exclusión que afectan particularmente a las mujeres y a las disidencias. Desde la supuesta universalidad de lo funcional hasta las representaciones visuales que asignan roles normativos, se constató que el diseño ha operado históricamente como un mecanismo de organización social que invisibiliza las experiencias y necesidades de quienes no se ajustan al sujeto dominante para el cual fueron concebidas muchas de sus soluciones.

En contraposición, se mostró que las epistemologías feministas del diseño proponen marcos alternativos para repensar la disciplina: no como un campo neutro y ahistórico, sino como un entramado de saberes propios de su entorno social y cultural, atravesado por relaciones de poder y capaz de imaginar otras formas de vida. Estas perspectivas impulsan un giro ético y político en el que el diseño no solo proyecta objetos, sino también vínculos, cuidados, reconocimientos y futuros posibles.

Se concluyó que el reto no radica únicamente en diversificar los sujetos que diseñan, sino en transformar las estructuras que determinan qué se diseña, cómo, para quién y desde dónde. Desmontar los supuestos androcéntricos de la práctica proyectual exige revisar los cánones establecidos, abrirse a otros

referentes y construir narrativas que legitimen la pluralidad de cuerpos, saberes y mundos.

En suma, este trabajo buscó descentrar al diseño de su pretendido lugar de objetividad técnica para asumirlo como un campo en disputa, donde se juega la posibilidad de habitar espacios más justos, sensibles e incluyentes.

## Referencias

- Bandeira, S. M., y Cavalcanti, V. P. (2022). Design e decolonialidade na pesquisa científica: ferramenta política de reflexão. *Blucher Design Proceedings*, 4927-4939. <https://doi.org/10.5151/ped2022-9117466>
- Bardzell, S. (2010). Feminist HCI: Taking stock and outlining an agenda for design. En *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1301–1310). ACM. <https://doi.org/10.1145/1753326.1753521>
- Bartlett, K. (2023). Women in Industrial Design: A review. *IDJ*, (3), 41-53. <https://doi.org/10.25267/P56-IDJ.2023.i3.03>
- Buckley, C. (1986). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, 3(2), 3-14. <https://doi.org/10.2307/1511480>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz García, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)
- Campi Valls, I. (2010). ¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto: Un estado de la cuestión. En I. Campi Valls y Ó. Salinas (Eds.), *Diseño e historia: Tiempo, lugar y discurso* (pp. 87-114). Designio.
- Ceja Bravo, L. A. (2020). La otredad subyacente como creencia. Una reflexión ética, política y formativa en diseñadores de posgrado. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (120). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8319319>
- Dormer, P. (1995). *El diseño desde 1945* (2.ª ed., H. Mariani, Trad.). Ediciones Destino.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal* (C. Gnecco, Trad.). Universidad del Cauca.

- Escobar, A. (2018). *Designs for the pluriverse: Radical interdependence, autonomy, and the making of worlds*. Duke University Press.
- Espinosa Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista crítica. *El Cotidiano*, (184), 7–12. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32530724004>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (V. Hendel y L. S. Touza, Trans.). Traficantes de Sueños. (Obra original publicada en 2004).
- Fry, T. (2008). *Design futuring: Sustainability, ethics and new practice*. Berg Publishers.
- Gjoni, A., Statovci, A., y Mulaku, L. (2024). A conceptual evolution and multifaceted concept of design: From historical definitions to modern perspectives and its integration with fashion. *Fashion, Style y Popular Culture*, 12(3), 405–422 [https://doi.org/10.1386/fspc\\_00281\\_1](https://doi.org/10.1386/fspc_00281_1)
- Julier, G. (2022). Design culture as critical practice. En C. Mareis, M. Greiner-Petter y M. Renner (Eds.), *Critical by design?: Genealogies, practices, positions* (pp. 212–229). Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783839461044-013>
- Khalatbari Limaki, A. (2024). Feminist Architecture and Challenging Gender-biased Urbanization through Architectural Practice: an Overview of Equitable Environment. *International Journal of Media and Networks*, 2(4), 01–10. <https://doi.org/10.33140/ijmn.02.04.02>
- Latour, B. (1992). Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artifacts. En W. E. Bijker y J. Law (Eds.), *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change* (pp. 225–258). The MIT Press.
- Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial*. Abya-Yala.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73–101. <https://revistas.universidadmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1501>
- Manzini, E. (2015). *Design, when everybody designs: An introduction to design for social innovation* (R. Coad, Trans.). MIT Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt17kk7sv>
- Marcuse, H. (1968). *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (A. Elorza, Trad.). Ariel. (Obra original publicada en 1964)
- Margolin, V. (2002). *The politics of the artificial: Essays on design and design studies*. University of Chicago Press.
- Papanek, V. (1977). *Diseñar para el mundo real: Ecología humana y cambio social*. Hermann Blume Ediciones. (Obra original publicada en sueco en 1970)

- Quyoum, A., y Wong, M. (2024). Valuing lived experience and co-design solutions to counter racial inequality in data and algorithmic systems in UK's digital services. *Information, Communication y Society*, 27, 1793-1809. <https://doi.org/10.1080/1369118x.2024.2331781>
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Saravia, E., y Cifuentes, G. (2024). *Brechas de género en las industrias culturales y creativas: Un análisis de Argentina, Colombia, México y Perú* (E. Prada y M. Inthamoussú, Eds.). Banco Interamericano de Desarrollo. <https://doi.org/10.18235/0013224>
- Scott, J. W. (2000). El género: Una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Ed.), *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265–302). Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Succini, L., y Ciravegna, E. (2022). Design and responsible innovation. Ethics and caring as keys to addressing contemporary crises. *Diid. Disegno Industriale Industrial Design*, (77). <https://doi.org/10.30682/diid7722b>
- Tang, W. (2023). The Pussyhat Project: How designer respond to the current state of the world in a responsible way. *International Journal of Education and Humanities* 11(1), 154-158. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v11i1.13087>
- Villaseñor Contreras, M., y Maldonado Reyes, A. A. (2022). Inequidad y violencia de género en el mercado laboral: Experiencias de diseñadoras mexiquenses durante la pandemia. *Revista Electrónica del Desarrollo Humano para la Innovación Social*, 9(18). <https://www.cdhis.org.mx/index.php/CAGI/article/view/180>
- Von Schomberg, R. (2013). A Vision of responsible research and innovation. En R. Owen, J. Bessant, y M. Heintz (Eds.), *Responsible Innovation: Managing the responsible emergence of science and innovation in society* (51-74). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118551424.ch3>
- Yetiş, E. Ö., y Bakirlioğlu, Y. (2024). Dis/re-orienting design through norm-critical gender lenses: an educational case in Turkey. *Frontiers in Sociology*, 9. <https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1341091>

**Cómo citar:** Lesmes-Sáenz, L. A., y Buitrón-Junca, J. E. (2026). Diseño y brecha de género: entre la forma, la función y la exclusión. *Ke pes*, 23(33), 43-70. DOI: <https://doi.org/10.17151/kepes.2026.23.33.3>