

# Jóvenes, educación sexual y medios digitales

## Hilvanés de las subjetividades sexuales

Stephanny Parra Ordóñez de Valdés

### Stephanny Parra Ordóñez de Valdés

Docente investigadora feminista, licenciada en Psicología y Pedagogía, magister en Estudios Culturales y doctora en Educación. Su trayectoria incluye la pedagogía, el arte, las tecnologías y las luchas por la igualdad, en una apuesta ética y política por una educación que abrace la diferencia.

Ha sido reconocida por su capacidad para transformar metodologías tradicionales a través de la investigación basada en artes, explorando los cruces entre cuerpo, lenguaje e imagen en la experiencia educativa. Con una mirada crítica e interseccional, sus investigaciones dan lugar a relatos encarnados, sensibles y seguidos, alimentados por su práctica como maestra universitaria y de escuela, donde cultiva una pedagogía comprometida con la justicia social. Su trabajo reciente se ha centrado en el estudio de las subjetividades sexuales juveniles mediadas por las redes sociales y los medios digitales, proponiendo nuevas formas de leer la educación y la sexualidad en tiempos de pantallas.



UNIVERSIDAD  
PEDAGÓGICA  
NACIONAL







# Jóvenes, educación sexual y medios digitales





# Jóvenes, educación sexual y medios digitales

Stephanny Parra Ordóñez de Valdés

## Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

Ordóñez Parra de Valdés, Stephanny  
Jóvenes, educación sexual y medios digitales. Hilvanes de las subjetividades sexuales / Stephanny Ordóñez Parra de Valdés.  
Primera edición. - Bogotá : Universidad Pedagógica Nacional, 2026.  
272 páginas. Ilustraciones. - (Colección Comunicación, Tecnología y Culturas en Educación.)

Incluye: Referencias bibliográficas.  
Incluye: Índice de tablas.  
Incluye: Índice de figuras.

1. Educación Sexual - Jóvenes. 2. Educación - Medios Digitales. 3. Educación - Investigaciones. 4. Cultura Digital. 5. Educación Contemporánea. 6. Cuerpo - Educación Sexual. 7. Género - Educación Sexual. 8. Etnografía. I. Tít.

372.372 21.ed.

### **Colección Comunicación, Tecnología y Culturas en Educación**

Jóvenes, educación sexual y medios digitales  
Hilvanes de las subjetividades sexuales

**Autor:** Stephanny Parra Ordóñez de Valdés  
© Universidad Pedagógica Nacional

**ISBN impreso:** 978-628-7851-22-1  
**ISBN PDF:** 978-628-7851-23-8  
**ISBN ePub:** 978-628-7851-24-5

Primera edición, 2026

Helberth Augusto Choachi González  
**Rector**

Paola Helena Acosta Sierra  
**Vicerrectora de Gestión Universitaria**

Víctor Espinosa Galán  
**Vicerrector Académico**

Yaneth Romero Coca  
**Vicerrectora Administrativa y Financiera**

Gina Marcela Duarte Fonseca  
**Secretaria General**

### **Preparación editorial**

Grupo Interno de Trabajo Editorial  
Universidad Pedagógica Nacional  
Calle 72 N° 12-77. Tercer piso,  
Edificio Administrativo  
editorial.upn.edu.co  
Teléfono: (601) 347 1190 - (601) 594 1894  
Bogotá, Colombia

Alba Lucía Bernal Cerquera  
**Coordinación**

María Alejandra Uribe C.  
**Edición**

Yaneth Lizarazo  
**Corrección de estilo**

Mauricio Esteban Suárez Barrera  
**Diagramación**

Wilson Marulanda  
**Diseño de cubierta**

Wilson Marulanda  
**Finalización de artes**

Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.  
**Impresión**

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se mencionan los créditos correspondientes. No se puede obtener ningún beneficio comercial.  
No se pueden realizar obras derivadas.  
Esta obra se publica con fines académicos, culturales y de enseñanza.

# Contenido

---

Prólogo	
La formación como tejido, artesanía y pensamiento propio	13

---

Introducción	23
Términos y condiciones	23
La metáfora del telar de Jacquard	24

---

Capítulo I. La Tejedora: trayectorias vitales de enunciación	41
Punto a punto	44

---

Capítulo II. La urdimbre teórica	61
Aproximaciones al concepto de <i>subjetividad</i>	61
De la biopolítica a la psicopolítica	64
Subjetividades tecnomediadas	67
Cuerpos encarnados: del género a las subjetividades sexuales	69
Cuerpos tecnomediados	73
Subjetividades en y a través de la imagen	75
La imagen como interfaz	76
Nuevas narrativas sociotécnicas, visuales y digitales	78
Los tiempos de la imagen digital	79
<i>Selfie</i> : estética y performatividad de las subjetividades sexuales	80

---

Capítulo III. El telar metodológico	85
Entre la etnografía multisituada y la investigación basada en artes	88
Presentación de datos	106

---

Capítulo IV. La trama: hilvanando la sexualidad como dispositivo de subjetivación de jóvenes escolares	109
Primer matrón: tecnologías del cuerpo sexuado-generizado	113
Entre-tejido. Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla	158
Segundo matrón: tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz	183

Márgenes y resistencias. Comunidades LGBTQ+/selfie erótica: práctica de autonomía y empoderamiento	246
Tejido final: conclusiones	253
Referencias	263

# Índice de tablas

Tabla 1. Técnicas de seguimiento: etnografía multisituada	90
Tabla 2. Ruta metodológica: comunidad virtual	91
Tabla 3. Perspectivas, técnicas y herramientas de la IBA	94
Tabla 4. Tipos de textos narrativos	96
Tabla 5. Protocolo de observación virtual	98
Tabla 6. Participantes: entrevista en profundidad	104
Tabla 7. Cuerpo, identidad y autoimagen	123
Tabla 8. Cuerpo, identidad y autoimagen: cuerpos ideales	124
Tabla 9. Tecnologías del cuerpo sexuado-generizado	142
Tabla 10. Terminología sexo-género	156
Tabla 11. Estrategias y modos de hacerse políticos: arte feminista	162
Tabla 12. Recetas: jóvenes cisgénero	192
Tabla 13. Relación <i>selfies</i> -redes sociales	209
Tabla 14. Clasificación de las <i>selfies</i> en la categoría cuerpo-imagen-interfaz	223
Tabla 15. Mejor <i>selfie</i> mujeres cisgénero	235
Tabla 16. Mejor <i>selfie</i> hombres cisgénero	242



# Índice de figuras

Figura 1. Criterios de clasificación de imágenes	100
Figura 2. Seguimiento a los sujetos-herramientas de indagación	107
Figura 3. Identificación sexo-género, estudiantes	
La Toscana Lisboa	149
Figura 4. Capa 1. Del espejo a la pantalla 1	164
Figura 5. Capa 1. Del espejo a la pantalla 2	165
Figura 6. Imágenes de lo bello 1. Caleidoscopio	173
Figura 7. Reversibilidad en el espejo	177
Figura 8. Espejos de bolsillo	178
Figura 9. Receta para una <i>selfie</i>	181
Figura 10. Filtros en fotos para las redes sociales	203
Figura 11. Propósitos del uso de los filtros	205
Figura 12. Tipos de filtros	206
Figura 13. Foto de perfil neutra	214
Figura 14. Gráfica tipos de fotos de perfil	218
Figura 15. Tipo de <i>selfies</i> compartidas en Facebook	225



# Prólogo.

## La formación como tejido, artesanía y pensamiento propio

Rocío Rueda Ortiz<sup>1</sup>

Al iniciar la escritura de este prólogo, recibí la invitación a participar en un panel sobre Inteligencia Artificial y Educación, así que ambas tareas, de alguna manera, se cruzaron en el tiempo. En la actualidad, los avances tecnológicos de la inteligencia artificial generativa nos muestran de manera cada vez más sorprendente la capacidad de las máquinas para llevar a cabo tareas que por tradición han sido reservadas a los seres humanos. Estas tareas incluyen la capacidad de aprender, procesar información diversa, resolver problemas, tomar decisiones, y, en última instancia, exhibir inteligencia. De ahí que este desarrollo de la humanidad se nos ha devuelto como un bumerang, a plantearnos la pregunta: ¿qué es entonces lo que nos hace singularmente humanos? El punto que quiero plantear aquí, es que justamente lo que nos diferencia hoy de las tecnologías de la inteligencia artificial es nuestra capacidad de pensar en tanto que somos un cuerpo pensante y sintiente. El cuerpo de las máquinas es aún de silicio y otras tierras raras. Tampoco pueden dar cuenta (aún) de sus intuiciones y de sus emociones, ni de sus propios pensamientos, ni de sus propias experiencias.

Pero ¿qué tiene que ver esto con un prólogo de una tesis doctoral sobre el tema *Jóvenes, educación sexual y medios digitales: hilvanes de las subjetividades sexuales?* Pues mucho. Porque hoy nos enfrentamos,

---

1 Doctora en Educación. Investigadora independiente. Actualmente profesora de la cátedra de la Universidad de Tübingen y asesora pedagógica de la ONG Entwicklungspädagogisches Informationszentrum (EPIZ), en Reutlingen, Alemania.

como nunca antes, a la cuestión de la formación como horizonte de sentido de la práctica educativa en medio de muchas preguntas sobre cómo y hasta dónde los actuales y futuros desarrollos tecnológicos podrían desplazar el trabajo docente. En medio de las promesas de grandes empresas de *software* y *hardware* que ofrecen plataformas educativas carentes de fundamento pedagógico y de universidades virtuales que aseguran ahora sí la transformación educativa, confundiendo información con entretenimiento o conocimiento, considero importante volver a la pregunta fundamental por la formación. Pero al mismo tiempo, no podemos negar que nuestra humanización ha estado mediada por artefactos, por tecnologías que nos han dado nuestra singularidad como “humanos” respecto a otros animales. La tecnología, la *techné*, como el arte tiene un origen común, la capacidad de “poiesis” y por eso algunos autores hablan hoy de “estéticas posthumanas” (Bongers, 2022), donde los humanos tenemos que repensarnos en relación “con” y no como el centro del universo; se trata de formas de sensibilidad ya no del orden fijo sino de la reconfigurabilidad permanente, incluida la humana. Este origen poiético, lamentablemente, se pierde muchas veces en medio de discursos instrumentales tanto de las tecnologías como de la educación y de la lógica capitalista del consumo acelerado de lo “nuevo”, que convierte todas las vidas y relaciones humanas, así como la naturaleza, en insumos para la generación de beneficios. Pero lo cierto es que estos nuevos ensamblajes sociotecnológicos nos exigen cuestionar la visión antropocéntrica tanto de la inteligencia como del saber que conocemos desde la modernidad y superar visiones duales entre tecnologías y agencia humana. La paradoja es que esta entremezcla sociotécnica hoy nos plantea muchos interrogantes sobre nuestros límites en relación con estas tecnologías, sin duda cuestiona nuestra supuesta “superioridad” sobre todas las especies y al tiempo nos abre una ventana de despliegue subjetivo. Considero que este trabajo doctoral logra dar cuenta de las potencialidades que ofrece esta nueva condición de la subjetividad mediada por las tecnologías digitales

en varias dimensiones: como objeto de estudio, como medio de investigación y como forma de expresión estética y reflexiva.

En algunos trabajos he acudido al concepto de *artesanía* de Sennett que como técnica se refiere tanto al deseo como a la habilidad para realizar bien un trabajo como una bonita metáfora o una técnica del yo, pues cuando trabajamos en algo, hay procesos de pensamiento y sentimientos que se producen en forma simultánea (Sennett, 2008/2009, 2012). La artesanía es un tipo de saber que ha configurado desde siempre unas formas de experiencia, de acción y de comunicación en el mundo cotidiano, que hoy también podemos observar en las actuales formas de vida tecnológicas. Así la formación es un proceso de artesanía, de cultivo del yo, de hacerse con las propias manos y propios pensamientos en estrecha relación con otr\*s. En tanto *bildung*, la formación se orienta tanto al sujeto (en lo que puede y quiere llegar a ser), como a la cultura (su reproducción y transformación) (Rueda, 2017, p. 135). Considero que esta idea de la formación como artesanía nos permite vislumbrar aquello que al inicio preguntaba sobre qué es lo que nos hace singularmente humanos.

Como plantea Vilanou (2001), en el origen griego de este término, la concepción de formarse a través del cultivo de la virtud está relacionada con el hecho de que la humanidad no está satisfecha con lo que le fue dado por la naturaleza (Vilanou, 2001), pero al mismo tiempo, se trata de un proceso donde el sujeto se ocupa de su propio destino, por el camino de la excelencia, hasta alcanzar la virtud en nombre del bien común. Esto implica a su vez la figura de un maestro que no impone su voluntad sobre sus estudiantes, sino de alguien que también se está formando a sí mismo. En este sentido, se trata de una formación doble donde lo importante es justamente la capacidad de dar cuenta de la experiencia de un camino recorrido (que no está predefinido de antemano), de salir y ver otras cosas, cuestionarse y volverse otr\*, de transformarse. Esto es más importante que el punto de llegada. Una tesis doctoral que de partida ya sabe el resultado y tiene asegurada cada etapa

del camino, no responde a un proceso de (trans)formación como el que estamos planteando aquí.

La formación entonces tiene que ver con un proceso de experimentarse y extraviarse para reencontrarse. Pero se trata de una experiencia que debe narrarse para que exista (como la escritura de una tesis doctoral). Por eso, la formación es un proceso que también se da a través del lenguaje, por el acto de hablar sobre la misma acción formativa. Como docentes investigadores somos sujetos en permanente reflexión sobre nuestra práctica, sobre nosotros mismos y sobre la teoría en un contexto concreto. Este fue el reto que asumí Stephanny Parra con la elaboración de su tesis doctoral, un viaje que la confrontó con sus seguridades, la obligó a salirse de ellas para volver a encontrarse en un proceso reflexivo conceptual sobre su práctica docente e investigativa. Esta reflexión requirió una sensibilidad ética y estética para captar la generalidad y tener la capacidad de estar abierta al encuentro con otr\*s. Al mismo tiempo, le exigió volver a los trayectos ya recorridos (por ejemplo, sus trabajos anteriores sobre feminismo y género), pero ahora desde otra perspectiva que antes no había explorado y que incluyó esos “otros” que se entretajan hoy de forma compleja con nuestras subjetividades: las tecnologías. Este ejercicio de volver a lo que ya se sabía alcanzado, tensionarlo, repensarlo y observarlo desde otra perspectiva, es un proceso artesanal y una condición necesaria para la formación.

Por eso la formación es a veces un proceso doloroso, placentero, lleno de dudas y también pleno de alegría cuando sabemos que nos hacemos con nuestras propias manos. Se trata de un recorrido donde verdades sobre el propio pensamiento cambian, de largos desvelos, incluso de malestar corporal cuando se percibe estancamiento en las ideas, pero también de alegría que regocija cada pedazo de la piel cuando por fin nos damos cuenta de que hemos pensado por nuestra propia cuenta. Esta tesis es una propuesta feminista novedosa, de búsqueda del pensamiento propio en un proceso de hilar, deshilar, inventar nuevas lanzadas desde un

cuerpo-mente en constante interrogación, que sufrió y disfrutó recorrer este camino formativo o *viaje intelectual* como lo denominó la autora. Esta experiencia de cuerpo-mente que sufre y se alegra es una experiencia del pensar que sigue siendo genuinamente humana y que las más sofisticadas tecnologías de inteligencia artificial (aún) no pueden imitar.

Sin embargo, en este proceso de formación las tecnologías fueron fundamentales. No solo como objeto y categoría conceptual de estudio, sino también como dispositivos a través de los cuales metodológicamente se acudió para recoger información y producir textos y materiales multimediales. Por tanto, no se trata de un proceso de investigación donde solo interviene la relación cuerpo-mente, como plantea Stephanny:

Esta investigación, este entramado no solo se teje con personas, a través de sus escrituras y relatos. Se teje también con y gracias a artefactos, a objetos, a máquinas como en la que ahora mismo escribo estas palabras... tal como las tejedoras [haciendo uso del telar] se integraban en la maquinaria, ligando sus cuerpos, extremidad por extremidad, a los procesos.

Una de las novedades de este trabajo doctoral es que teje puentes entre la práctica artística (como método investigativo), la tecnología (como campo de estudio y a la vez método, a través de la etnografía multisituada) y la reflexión analítica sobre las subjetividades sexuales que se tejen entre la escuela y las redes sociales digitales. La pregunta por la experiencia vital frente a los procesos de subjetivación de la sexualidad exige otras maneras de mirar y representar la experiencia misma de subjetivación que fueran más allá de la información verbal (oral o escrita), por lo cual fue fundamental elegir un método que permitiera explorar otras formas expresivas de acercamiento a esta problemática. Por ello, se acudió a la Investigación Basada en Artes (IBA). La IBA, de orientación cualitativa, utiliza procedimientos artísticos de diverso tipo (literarios, poéticos, visuales y preformativos) donde la experiencia y biografía tanto de investigadores como sujetos de la investigación (pero también lectores, espectadores, colaboradores, etc.) son importantes y se ponen en juego en el proceso

mismo de construcción (colectiva) de conocimiento. Esto es, como plantea Hernández (2008, p. 87):

Se vincula, a partir de una doble relación, la investigación con las artes. Por una parte, desde una instancia epistemológica-metodológica, desde la que se cuestionan las formas hegemónicas de investigación centradas en la aplicación de procedimientos que 'hacen hablar' a la realidad; y por otra, mediante la utilización de procedimientos artísticos (literarios, visuales, preformativos, musicales) para dar cuenta de los fenómenos y experiencias a las que se dirige el estudio en cuestión.

De este modo, Stephanny Parra acudió a diversas experiencias artísticas que pasaron por la escritura literaria, el dibujo-caricatura, hasta la producción multimedial y la instalación performática. Gracias a estas, surgieron construcciones conceptuales novedosas. La imaginación, la metáfora y el arte fueron herramientas de formación y horizontes de sentido para pensar la investigación en el ámbito educativo. Esto también es posible gracias a la integración de papeles que encarna Stephanny como artista, investigadora y maestra.

Este último papel y el contexto de trabajo pedagógico en el campo de la educación secundaria, marcó también, a mi modo de ver, un horizonte fundamental en ese estudio, pues no se trató solo de la tesis doctoral que produce conocimiento para una "comunidad académica" que la acepta y valida en el ámbito universitario, sino que vinculó un doble proceso formativo: el de la autora/estudiante doctoral y maestra de colegio y el proceso de formación de jóvenes estudiantes que participaron de él. Por eso he resaltado antes el carácter de formación doble de esta investigación, a través de la inclusión de prácticas artísticas y estéticas que se produjeron de modo presencial y online (por cierto, en tiempos de pandemia). De este modo, se reconocieron los saberes y experiencias de jóvenes, sus lugares de enunciación en un diálogo formativo (a través de la IBA), para tensionar concepciones hegemónicas sobre la sexualidad en la sociedad, donde ellos y ellas se autoobservaron complacientes pero también resistentes a estas. Así, esta tesis nos ofrece una comprensión muy interesante sobre cómo los medios

digitales co-configuran las subjetividades sexuales de jóvenes (escolarizados), en un proceso marcado por relaciones de poder y de tensiones entre la sexualización de sus cuerpos, la resistencia a los estereotipos de género y sus expresiones individuales en las redes sociales digitales. El pensamiento crítico, la reflexión permanente y el desarrollo de habilidades creativas en torno a las subjetividades sexuales estuvo en ambos lados del proceso formativo.

Y aquí volvemos a la noción de artesanía en el proceso de formación doble que vemos en esta tesis doctoral. Stephanny Parra acudió a la iba y a la modalidad de a/r/tografía virtual como metodología de investigación, ambas poco conocidas en la investigación educativa, para abordar las subjetividades sexuales desde la encarnación y sus diferentes formas de representación, especialmente a través de las pantallas y las interfaces de comunicación sincrónica y asincrónica. Por eso el lenguaje de la formación no fue solo el lenguaje oral o escrito, sino que le apostó a acceder a otras formas de reflexividad sensible a través de la creación artística, por ejemplo, la realización de talleres creativos: “Confesiones en el espejo”, “Receta para una *selfie*” y la *performance*-audiovisual “Relatos visuales”. Esto les permitió a los, las y l\*s jóvenes participantes en la investigación, reflexionar sobre la experiencia de su sexualidad encarnada y crear obras artísticas que reflejaran dicha experiencia. Este objetivar la experiencia en una obra de arte es una vía de reflexividad que aporta al proceso formativo.

La metáfora del tejido que atraviesa este texto, como plantea Stephanny, es ciertamente común en las ciencias sociales, en la literatura y en especial con las mujeres, para quienes desde muy jóvenes la relación con la costura y el tejido ha sido históricamente estrecha. No solo como una forma de creación, sino como una manera de existir en relación con el mundo. La metáfora textil para hablar del proceso de escritura y de formación es, por ello, muy potente para reflexionar sobre el propio pensar. Gracias a esta es posible evidenciar los nudos y huecos que fue necesario volver a tejer o deshacer. Una tesis doctoral, entonces, siguiendo su metáfora, es el culmen de un proceso de tejido de largo aliento,

que exige constancia, dedicación, creatividad, amor al tejido y, en medio del agotamiento, asumir que hay hilos que se deben soltar y volver a tejer una y otra vez, hasta que ese tejido quede convertido en un tapiz, al que hoy (ad)miramos con la satisfacción del trabajo hecho con las propias manos. Un tejido donde se encuentra el propio pensar y la voz propia, en medio de las voces y los diversos hilos que hacen parte de este entramado.

De este modo, si retomamos la pregunta por la singularidad de los seres humanos y los debates sobre los desarrollos actuales de las tecnologías de la inteligencia artificial generativa, considero que enfrentamos un cuestionamiento sobre una idea “otra” de lo humano vinculado a una ontología relacional con el mundo, que deviene del encuentro con los otros y “lo otro” (la naturaleza, los animales, los objetos tecnológicos); en donde lo humano se constituye relacionalmente con otros humanos y no humanos, en un mundo material, para devenir *nos-otros*. La formación entonces pasa a veces por una reflexividad cognitiva como la que aprendimos del proyecto moderno y de la escritura del texto impreso, pero también por una reflexividad expresiva, empática, sensible, donde hoy confluyen prácticas provenientes de las tecnologías de la escritura del libro y las de las escrituras visuales e hipermediales del actual ecosistema tecnológico. Este es un reto y una oportunidad para reconocer nuevas dimensiones expresivas, afectivas y estéticas que acompañan a estas nuevas escrituras y su potencia como artesanía del yo, de la formación.

Ahora, si bien la formación depende del encuentro con otr\* (s), se trata también de recuperar algo que está adentro. Una semilla que está en virtual, en potencia, y que está incompleta. La formación entonces tiene que ver con el acto de cultivar esta semilla. En ese sentido, la palabra *Bildung* recobra su significación de cultura, ya que esta hace un paralelo con la idea de cultivar y por lo tanto de hacer crecer esa semilla. Pero la formación supone también imaginación para crear lo que no existe y no plegarse a lo ya existente,

en este aspecto místico, la formación se ocupa de lo no realizado, de la creación de lo que falta por ser establecido.

Dicho de otro modo, la formación se encarga de crear una obra que no ha sido concluida... y la necesidad de creación convoca a la figura del artista para ser el portaestandarte de la Bildung. (Andrade-Stanzani, 2023, p. 152)

Esta capacidad de imaginar lo no existente y atreverse a recorrer un camino incierto y a tejerlo con las propias manos es una cualidad formativa humana maravillosa.

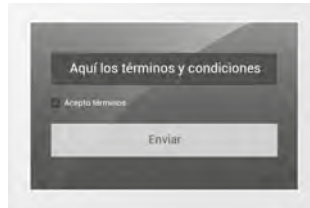
Este tejido exige reflexividad. En este proceso doble de formación, quien realiza la investigación reflexiona sobre su propia experiencia y se ve al mismo tiempo en la experiencia de los sujetos que participan en el estudio. Hay, si se quiere, una suerte de empatía cognitiva y experiencial. La maestra se ve en la experiencia de sus estudiantes. De este modo, hablamos de una artesanía como una vía de autoexpresión artística que penetra y revela aspectos del yo y nos pone en relación con sentimientos, formas de mirar y actuar, lo cual permite una mayor profundización del estudio de uno mismo; convoca a estudiantes participantes como a los lectores a dar un paso atrás y a mirarse desde nuevas perspectivas vinculadas a los propios medios de investigación/representación que utilizamos, generando con ello otras capas de reflexividad.

Mi invitación es a leer y disfrutar este texto desde esos diferentes niveles de reflexividad y producción creativa de conocimiento. El trabajo de Stephanny Parra nos ofrece un tejido que va de la mano de un proceso de formación personal doble, consigo misma y con sus estudiantes, y que se materializa en pensamiento propio. Proceso que tuve el placer de acompañar y por el cual me siento agradecida. La metáfora de la artesanía del tejido es proceso y obra en este texto; sus palabras nos muestran la capacidad de *poiesis* y nos devuelve esa singularidad de la humanidad que es creativa, sensible y capaz de pensar por sí misma, es decir, que es capaz de (trans)formarse.

Tübingen, 02-04-2025



# Introducción



## Términos y condiciones

Cada vez con mayor frecuencia hacemos clic a cuadros como el de la imagen anterior, como una validación de un consentimiento para acceder a servicios de información, entretenimiento, redes sociales, entre otros. Un leve movimiento del índice derecho abre una ventana a innumerables opciones a las que podemos acceder en el tiempo y orden que nos dicte nuestra voluntad. No obstante, ese universo aparentemente inconmensurable que nos ofrece la red está supeditado por términos y condiciones que definen la relación entre el usuario y la página o plataforma a la que se ingresa.

Si bien este libro no hace parte de este entramado propio del internet, es posible que ahora mismo su lectura se esté haciendo a través de una pantalla y sea el *trackball* (la bola de seguimiento del *mouse*) el que funja como botón de entrada y navegación por las líneas que han acompañado el trasegar de este libro producto de mi investigación doctoral y para las que considero importante (a modo de términos) mencionar sus lugares de enunciación y tensión como puntos de partida y, por qué no, de llegada. Las condiciones, por su parte, se erigen sobre su opuesto, un principio de libertad, tanto en la lectura como en la interpretación y acción, que inspiran estas aproximaciones e hilvanes hechos sobre una realidad que se sigue tejiendo.<sup>1</sup>

---

1 Este libro es el resultado de mi tesis doctoral, que lleva el mismo nombre, reconocida con la distinción de tesis laureada.

# La metáfora del telar de Jacquard

Después de todo, quizá Hiparquia pensaba, con humor juguetón, que la mente es un gran telar de palabras. Todavía entre nosotros, en la terminología literaria se continúa empleando esa imagen de la narración como tapiz. Seguimos hablando —con metáforas textiles— de tramas, de urdimbres, de hilar relatos, de tejer historias. ¿Qué es para nosotros un texto, sino un conjunto de hebras verbales anudadas?

**Irene Vallejo (2019, p. 174)**

La metáfora del tejido, como una forma de nombrar y proporcionarle una imagen material al proceso de investigación y de escritura, ha sido muy utilizada en el campo de las ciencias sociales (Ojeda, 2019; Vallejo, 2019; Zafra, 2013), en especial por las mujeres, para quienes desde muy jóvenes la relación con la costura y el tejido ha sido históricamente estrecha. No solo como una forma de creación, sino como una manera de existir en relación con el mundo.

De acuerdo con Marisela Ojeda (2019), en la escritura cada “palabra va formando una trama de significados y significantes” (p. 204), posible no solo por su disposición sintáctica, sino por su capacidad de entretejer diferentes voces, que hablan a partir de teorías, experiencias, culturas y momentos históricos diversos, tejidos de manera cuidadosa en una urdimbre de sentido. Asimismo, tanto para esta autora como para Hiparquia, dos mujeres en orillas diferentes del mundo y la historia, el tejido ha sido también una manera de someter los tiempos y las vidas de las mujeres, en sociedades patriarcales para las que la educación de las niñas y jóvenes ha estado ligada a la formación para su histórico papel de madres y cuidadoras.

Las clases regulares se suspenderían por una hora cada día para que nosotras, las chiquillas, pudiéramos aprender el oficio de tejer. ¿Qué importaban asuntos de geografía, cálculo mental o lectura cuando estaba por delante un festejo para nuestras madres? Así que la decisión de la madre superiora

fue contundente: “Que las niñas aprendiéramos a tejer”.  
(Ojeda, 2019, p. 208)

Cierto día un hombre señaló a Hiparquia y preguntó: ¿es esta la que ha abandonado la lanzadera? Y ella contestó: sí, soy yo; ¿te parece que me equivoco dedicando a mi propia educación el tiempo que iba a gastar en el telar? (Vallejo, 2019, p. 174)

En este contexto, utilizar la metáfora del tejido para referirme a la escritura de las mujeres resulta, entonces, un acto nostálgico y a la vez subversivo, puesto que nos permite reconocer esos saberes no intencionados que surgen gracias al tejido de hilos y saberes colectivos, de mujeres que en medio de cada lazada y de cada frase escrita, lejos del sometimiento, logramos encontrar nuestra voz, visibilizando los hilos de todas aquellas que habitan nuestro propio entramado.

En mi caso particular y para efectos de esta investigación, este entramado no solo se teje con personas, a través de sus escrituras y relatos: se teje también con y gracias a artefactos, a objetos, a máquinas como en la que ahora mismo escribo estas palabras. De ahí que me apropié del telar de Jacquard, como alegoría, para plantear el orden no lineal de esta investigación, así como para narrar el proceso llevado a cabo de manera casi simbiótica con la máquina, en este caso la computadora, a la que durante horas estuve conectada entre tecleos y clics, tal como las tejedoras que, haciendo uso del telar, se integraban en la maquinaria, ligando sus cuerpos, extremidad por extremidad, a los procesos.

Inspirada en las reflexiones de Remedios Zafra (2013) respecto a la relación entre las mujeres y la tecnología (llámese máquina de coser, telar o computadora), me sirvo de su referencia a Ada Lovelace para trazar la escritura de esta investigación, que busca hacer puentes entre la práctica artística (como método investigativo), la tecnología (como campo de investigación y a la vez método, a través de la etnografía virtual) y la reflexión analítica sobre las subjetividades sexuales que se tejen en un marco difuso entre la escuela y las redes sociales digitales.

El legado de Ada Lovelace, tanto en el campo científico como en el artístico, es un referente fundamental para este estudio, no solo por el significado de sus aportes al desarrollo tecnológico, sino por su trayectoria y puntos de enlace en la investigación y producción de conocimiento. Su búsqueda permanente, en aras de vincular y equiparar la ciencia con la imaginación y la creación artística, es una respuesta posible a los temores propios a la hora de hacer y escribir una investigación doctoral inscrita en los cánones de la academia.

Para Ada, como se cita en Zafra (2013),

la ciencia matemática muestra lo que es. Es el lenguaje de las relaciones invisibles entre las cosas. Para poder usar y aplicar este lenguaje debemos ser capaces de apreciar plenamente, de sentir, de calibrar lo invisible (lo no visto) lo inconsciente. La imaginación también muestra lo que es como lo que está más allá de los sentidos. Por ello debería ser cultivada de manera especial por los verdaderos científicos, aquellos que deseen entender los mundos que nos rodean. (p. 62)

Si bien este trabajo no es ni busca ser una verdad absoluta o científica, en el sentido estricto de revelar certezas y pretenderse universal, me inclino a pensar la experiencia de Ada como referente metodológico, puesto que me permite hacer una crítica al logocentrismo (sin negar de tajo el lugar de la razón en la producción de conocimiento), abriendo un espacio significativo a la imaginación, la metáfora y el arte como caminos posibles para la investigación en el ámbito educativo.

Dicho esto, me gustaría citar uno de los relatos sobre la vida de Ada que da cuenta de esta relación, resultado de su visita a las fábricas donde conoció el telar de Jacquard, sin imaginar que esta experiencia la llevaría a ser reconocida como la primera programadora de ordenadores, al considerar que estos tejían dibujos algebraicos, del mismo modo que el telar de Jacquard tejía flores y hojas.

Ada se asomó a una puerta, donde los trabajadores hacían agujeros en unas tarjetas grandes. —¿Y para qué son esas piezas de papel?

—Los agujeros en las tarjetas les dan direcciones a las máquinas. Vengan, les mostraré cómo funciona todo.

Ada y su madre siguieron al gerente hacia el taller. Los trabajadores se agachaban bajo de grandes marcos de madera en los que se ataban los hilos que eran enroscados hasta formar una tela.

—Si vienen por aquí Lady Bayron y señorita Bayron —continuó el gerente—, verán nuestra más nueva adquisición: un telar Jacquard.

Aunque Ada se hubiera sentado sobre los hombros de su madre el telar de madera se habría alzado muy por encima de ellas. Había largos hilos que corrían a través de la máquina desde dos direcciones diferentes: como una cascada por un lado y como un río por el otro.

Los operadores insertaban un largo manojito de tarjetas perforadas en la máquina desde arriba. En los telares más viejos, los tejedores movían los hilos a mano para hacer la tela. Pero, con el telar Jacquard, los agujeros en las tarjetas le decían a la máquina qué patrones tejer. (Purtill, 2020, p. 55)

Para las ciencias sociales y el campo educativo, esta comparación entre el telar de Jacquard y la investigación social puede resultar ambiciosa si asumimos que lo que las ocupa no son asuntos algebraicos, sino problemas (en el sentido investigativo) del orden de las relaciones humanas, por lo que su respuesta difícilmente podrá simplificarse (o complejizarse) a través de una máquina o un invento cualquiera que sea.

Por lo tanto, la metodología que propongo para seleccionar y mover los hilos de esta investigación es en sí misma una creación de telar en el que la etnografía multisituada y la investigación basada en artes (IBA) se articulan para permitir el tejido a propósito de las subjetividades sexuales de jóvenes escolares. En este sentido, la modalidad de a/r/tografía virtual que propongo y desarrollo se enfoca en el proceso de investigación y en cómo se lleva a cabo, en lugar de solo enfocarse en los resultados.

La a/r/tografía, una modalidad de investigación basada en artes que combina arte (*Art*), investigación (*Research*) y pedagogía (*Teaching*), tiene como objetivo producir nuevas formas de conocimiento y comprensión de la realidad a través de la integración de papeles que encarnan como artista, investigadora y maestra (Irwin, 2013). En este sentido, y considerando el campo de investigación vinculado a los medios digitales en esta tesis, propongo la a/r/tografía virtual como una alternativa viable para explorar temas y problemáticas de interés en el ámbito educativo y social.

Además, la a/r/tografía virtual me permitió profundizar en las experiencias encarnadas de las, los y l\*s<sup>2</sup> jóvenes, al igual que en la a/r/tografía tradicional, y utilizar el arte como medio para dar cuenta de aquello que las palabras no logran expresar. Como maestra de educación secundaria, mi investigación no solo buscó producir conocimiento, sino también impactar en la formación de quienes participaron en ella, a través de la inclusión de prácticas artísticas y estéticas en el aula virtual y en la relación cara a cara. De esta manera, se fomentó el desarrollo de habilidades creativas, el pensamiento crítico y la reflexión en torno a las subjetividades sexuales en los escenarios *on-offline*.

- 
- 2 En este libro he utilizado el asterisco (\*) como una estrategia de lenguaje incluyente, con el objetivo de visibilizar y reconocer la diversidad de identidades de género que existen más allá de la dicotomía hombre-mujer. Sin embargo, advierto que el uso del asterisco no es una solución única y universal para incluir la diversidad de género en el lenguaje, y puede haber otras formas de hacerlo que sean más adecuadas o respetuosas en diferentes contextos. Además, el uso del asterisco ha sido objeto de debate y discusión dentro del movimiento feminista y LGBTQ+ en diferentes países, y hay posiciones diversas respecto a su utilidad, pertinencia y adecuación. En este sentido, cabe destacar la reflexión de Lucas Platero (2014), quien señala que la inclusión del asterisco puede ser una herramienta valiosa para las personas trans y no binarias que no se identifican con los géneros binarios, pero también puede ser vista como una solución temporal e insuficiente a un problema más amplio y estructural. Por tanto, es importante tener en cuenta que el uso del asterisco en este libro responde a una decisión consciente y reflexionada, pero que no pretende imponer ni prescribir una forma única o exclusiva de lenguaje incluyente, sino más bien invitar a la reflexión crítica y a la apertura hacia la diversidad y la complejidad de las identidades de género.

Teniendo en cuenta esta perspectiva metodológica, la estructura de este libro sigue la metáfora del tejido, en el que cada capítulo recibe el nombre correspondiente a sus partes (La tejedora, La urdimbre teórica, El telar, La trama y El tejido final). Esto pone en evidencia su densidad, modo de elaboración y especialmente la manera como cada apartado se va hilando, sin restar importancia a la relación permanente entre la tejedora y la máquina y a la toma de decisiones y modulaciones de ritmo que van dando forma al tejido final.

Sin embargo, hay una variación importante en esta metáfora. A diferencia del telar de Jacquard tradicional, el tejido propuesto en esta obra no teje flores con formas ni colores fijos y, por lo tanto, el resultado no se trata de una fina seda que puede utilizarse en cualquier momento y contexto. Se trata de un tejido provisional, hecho de hilvanes que podrían removerse o incluso quitarse. De esta forma, se subraya la naturaleza provisional y siempre en construcción de la investigación que se presenta en este libro.

De acuerdo con este principio, en el primer capítulo, denominado “La Tejedora: trayectorias vitales de enunciación”, me permito describir las posturas epistemológicas sobre las cuales se sostiene este tejido; por un lado, a partir de las epistemologías feministas acogidas de los trabajos de Donna Haraway (1995) y Sandra Harding (1996) y, por otro, según la investigación basada en artes de Fernando Hernández (2008), como metodología y mirada al conocimiento propia del giro narrativo en la investigación social y educativa. En este mismo apartado y en consonancia con estos dos modos de leer y producir conocimiento, realizo un relato autoetnográfico en el que planteo las trayectorias vitales que sitúan mi lugar relacional y parcial de enunciación en esta investigación.

Para el segundo capítulo, “La urdimbre teórica”, se establece un paralelismo entre la elaboración de la urdimbre en un telar y la construcción de la urdimbre teórica. Al igual que en el telar, la elección de los hilos utilizados para tejer la urdimbre no es azarosa, sino que responde a la intención de la tejedora y del(a/\*) destinatario(a/\*) del tejido. En el caso de esta investigación, la

elección de teorías y categorías conceptuales no es aleatoria, sino que establece el punto de partida que da cuenta de las trayectorias académicas que han abordado la relación entre las subjetividades sexuales y los medios digitales.

Uno de los hilos centrales de esta obra se basa en las reflexiones de Michel Foucault (2007) sobre el concepto de *subjetividad*. En sus análisis, Foucault destaca la emergencia de la subjetividad como resultado de un giro epistemológico que va más allá de la comprensión del sujeto racional, autónomo y estable propio de la modernidad. En su lugar, el sujeto se subjetiva en una trama histórica determinada por relaciones de poder.

Partiendo de este presupuesto, que enlaza de lado a lado la investigación, me aventuro a proponer que una de las tantas tramas que configuran dicha subjetividad es la sexualidad y las relaciones de poder que le subyacen. Esto implica reconocer el momento histórico particular en el que se inscriben: en el aquí y ahora, que se desliza entre el año 2018 y el 2022, tiempo durante el cual el uso y la convivencia con los medios digitales no solo se intensifica como parte de los avances de la ciencia y la tecnología propios de la época y del actual capitalismo, sino que se acelera haciéndose, en muchos casos, vital como resultado de las condiciones de aislamiento social que nos impuso la pandemia de la COVID-19 en los años 2020 y 2021.

De esta trama inicial se deriva la reflexión sobre el paso, no necesariamente radical, de la *biopolítica* (Foucault, 2007) a la *psicopolítica* (Han, 2014c). Esta última se caracteriza por el cambio de foco respecto al control sobre la vida y los cuerpos al control sobre las emociones, que se apoya en los medios digitales y me permite situar lo que he denominado *las tecnologías sobre el cuerpo-imagen-interfaz*.

Un segundo hilo importante en la investigación se refiere a la experiencia de los cuerpos encarnados. Este tema lo abordó a partir de algunas reflexiones sobre la categoría de *cuerpos sexualizados-generizados*, la cual está influenciada por las tecnologías del sexo (Foucault, 2009 [1977]) y las tecnologías del género (De Lauretis, 1989). Estas perspectivas me permiten cuestionar la clasificación binaria y desigual basada en la diferencia biológica de los sexos:

masculino-femenino (De Lauretis, 1989) y poner en consideración la experiencia de quienes no se identifican con este binarismo o que, tal como señala Butler (2007), cuestionan la realidad misma del género al demostrar su carácter temporal y cambiante.

Con base en esta comprensión, propongo la categoría de *subjetividades sexuales* para despojar al género de su esencialización y reconocer que, aunque es una categoría de conocimiento y poder que influye significativamente en la formación de las subjetividades sexuales, no es la única ni la más importante. De esta manera, busco ampliar el enfoque hacia otros factores que también influyen en la construcción de la subjetividad, como las tecnologías, la cultura y las relaciones de poder.

Por último, y para cerrar la urdimbre teórica, con el subtítulo “Subjetividades en y a través de la imagen” encontramos el desarrollo teórico alrededor de la imagen tecnomediada, concebida como interfaz (Gómez, 2012) y como parte de las prácticas de presentación y producción de sí, vinculadas a la subjetivación de la sexualidad, en las que la *tecnofantasia* (Ihde, 2004) ocupa un lugar central.

Basándome en estas premisas, el problema de investigación que se aborda en este libro producto de mi tesis doctoral se enfoca en comprender de qué manera jóvenes escolares del Colegio La Toscana Lisboa han venido configurando sus subjetividades sexuales en su interacción con los medios digitales. En particular, me propongo responder, o al menos aproximarme, a las siguientes preguntas: ¿cómo interactúan el mundo *online* y *offline* en la configuración de subjetividades sexuales? ¿Cómo se configuran los cuerpos sexuados y generizados en la dinámica *on-offline*? ¿Qué tecnologías de poder operan sobre estos cuerpos, cuáles son sus características y modos de reproducción? ¿Qué estrategias metodológicas para la investigación aportan a la reflexión pedagógica sobre las sexualidades con jóvenes escolares? A partir de estos cuestionamientos y los que surgen del trabajo de campo, este estudio busca desvelar los hilos que atraviesan dichas subjetividades asumiendo que los, las y l\*s jóvenes no solo acceden a los medios

digitales y concretamente a las redes sociales, sino que también los transforman y son transformados por ellos.

En cuanto a los objetivos específicos, la búsqueda se centra en identificar y analizar las tecnologías que operan sobre los cuerpos sexuados y generizados de los, las y l\*s jóvenes en la dinámica *online-offline*. Asimismo, me propongo reconocer los márgenes y resistencias que operan en la configuración de las subjetividades sexuales de este grupo de jóvenes. Por último, aportar a la reflexión sobre la educación sexual en entornos escolares, a partir de la investigación basada en artes como metodología de investigación y práctica pedagógica.

Lejos de la tendencia que pude identificar en el estado del arte, respecto a la educación sexual durante los últimos veinte años en Colombia y su enfoque salubrista ligado a manuales de prevención de embarazo adolescente y enfermedades de transmisión sexual (Parra, 2020), me resulta significativo señalar que esta investigación ha sido en sí misma una experiencia pedagógica de educación en y para la sexualidad, en la medida en que reivindica los saberes y experiencias de los, las y l\*s jóvenes como lugares de problematización y diálogo formativo (a través de la IBA), que se oponen a la pretensión de “disciplinar y moldear en función de las expectativas [sobre la sexualidad] hegemónicas de la sociedad” (Longo, 2007, p. 24).

La ampliación de esta apuesta metodológica y pedagógica la describo en el tercer capítulo, “El telar metodológico”, en el que pongo en diálogo la investigación basada en artes (Hernández, 2008; Piccini, 2014), la modalidad de a/r/tografía (Irwin, 2013) y la etnografía multisituada (Marcus, 2001; Winocur, 2013) como tres grandes referentes metodológicos que dan forma y a su vez sustento epistemológico a esta investigación.

En cuanto a la etnografía multisituada, las técnicas utilizadas fueron: seguir a los objetos, las metáforas, las personas y las biografías. De este modo, durante la primera fase de la metodología, hice el *seguimiento a las personas* a través del mapa básico (Gómez, 2002), que incluyó el diseño de encuestas de datos tipo “censo”. Estas

incluyeron la encuesta de caracterización realizada a un grupo de 568 estudiantes de secundaria de las dos jornadas de la institución, que permitió la toma de decisiones respecto al grupo de jóvenes con el que se haría profundización en la investigación, así como la encuesta sobre preferencias de redes sociales, la cual permitió reconocer la red social de mayor preferencia, que en este caso fue Facebook.

En una segunda fase, el enfoque se centró en la a/r/tografía de la virtualidad como una propuesta de variación a la etnografía virtual propuesta por Hine (2004) y Gómez (2002), así como a las prácticas tradicionales de la a/r/tografía realizadas en escenarios presenciales. La a/r/tografía de la virtualidad se fundamentó en los propósitos de la investigación sobre las subjetividades sexuales en el continuo *on-offline*, lo que implicó reconocer la virtualidad como un escenario de análisis primordial.

En esta fase se hizo énfasis en las herramientas de indagación propias de la IBA, que incluyeron un taller plástico denominado “Confesiones en el espejo”, que puso énfasis en las representaciones artísticas de carácter visual a través de la creación de autorretratos; una instalación artístico-pedagógica, “Capas especulares entre el espejo y la pantalla”, que se presentó como retribución y socialización de resultados parciales a la comunidad educativa, y un taller literario llamado “Receta para una *selfie*”, que buscó traer a la conversación colectiva algunas experiencias que sirvieron de inspiración para la escritura del paso a paso en la producción de *selfies* por parte de las personas participantes.

Un tercer momento estuvo dedicado al análisis de contenido y la observación participante, en la que me enfoqué en el seguimiento de las biografías de un grupo de jóvenes seleccionado para la investigación, utilizando el protocolo de observación de Facebook. Este protocolo fue diseñado de acuerdo con los postulados de la etnografía virtual y la observación participante, y previamente se establecieron las categorías y variables que se deseaban observar y registrar. Estas categorías y variables incluyeron información general como el nombre, el tipo de perfil, el número de amigos o seguidores y las relaciones en el perfil.

También se observó la presentación de sí, que incluía la descripción de la foto de perfil y su contenido, así como la descripción de las historias o *stories* publicadas. El protocolo de observación de Facebook se aplicó a un grupo de veinte jóvenes seleccionados por su voluntad y trayectoria durante el proceso investigativo y su presencia en Facebook. Las observaciones, por su parte, las llevé a cabo durante tres periodos específicos, en septiembre del 2019, 2021 y 2022. Esto me permitió obtener información detallada sobre las prácticas y significados de los, las y l\*s jóvenes en la red social, incluidos el tipo de interacción, los temas de discusión y el lenguaje utilizado, entre otros aspectos relevantes para la investigación.

Posteriormente, en la a/r/tografía cara a cara, como parte de las vivencias que surgieron en la dinámica presencial, se definieron dos herramientas de indagación fundamentales, un *performance* y la sesión de entrevistas en profundidad. En el *performance* titulado “Relatos visuales: prácticas de embellecimiento del espejo a la pantalla”, junto con un grupo de mujeres jóvenes, recreamos las acciones que cada una llevaba a cabo frente al espejo, un objeto con gran carga simbólica tanto para ellas como para mí, que se sustituyó por la pantalla de una tableta para grabar en formato audiovisual. El objetivo de esta práctica fue identificar en el lenguaje corporal y gestual elementos que permitiesen comprender la estetización de los cuerpos en resistencia o en reproducción de los estereotipos de género, en particular los relativos a la belleza femenina.

El capítulo cierra con la descripción general de la instalación artístico-pedagógica “Capas especulares entre el espejo y la pantalla”, que fue presentada como una forma de retribución y socialización de los resultados parciales a la comunidad educativa del Colegio La Toscana Lisboa y en particular a los, las y l\*s jóvenes que fueron parte fundamental de la investigación.

Luego de este recorrido sobre las técnicas de enlazado que hicieron posible este estudio, con el nombre “La trama: hilvanando la sexualidad como dispositivo de subjetivación”, en el capítulo cuatro, describo los resultados y el análisis reflexivo a partir de

dos matrones<sup>3</sup> que, siguiendo la metáfora del telar, permiten dar estructura al análisis centrado en las categorías *tecnologías del cuerpo sexuado-generizado* y *tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz*.

En este capítulo, se exploran las diversas formas en las que la sexualidad se convierte en un dispositivo de subjetivación para jóvenes escolares. En particular, se examinan las tecnologías del cuerpo sexuado y generizado y cómo estas influyen en la construcción de identidades y subjetividades; se enfatiza en diferentes prácticas y discursos que conforman la experiencia de las personas jóvenes en torno a su cuerpo y sexualidad.

En el primer matrón se abordan los modos en los que se habilitan y sexualizan los cuerpos a partir de la matriz sexo-genérica y de qué manera esta tecnología es vivida por los y las jóvenes. De igual forma, se exploran las tecnologías de adelgazamiento, embellecimiento e higienización como discursos y prácticas que operan de manera particular en los cuerpos de las mujeres, a partir de estereotipos de belleza promovidos en redes sociales e industrias como la pornografía. Además, se examinan las formas como las, los y l\*s jóvenes resisten y desafían estos discursos, a través de movimientos como el *body positive* y la experiencia del vivir al margen encarnando cuerpos des-generados.

A este primer matrón le sigue el entretejido, en el que presento la experiencia artístico-pedagógica que surgió como acto creativo a partir de la experiencia metodológica según la investigación basada en artes y que denominé “Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla”. Este recorrido narrativo por las cinco capas que lo componen, y que se inspiran en las *estrategias y modos de hacer*

---

3 Utilizo la palabra *matrón* como una nueva figura de dicción (Zafra, 2013) que me sirve para resignificar el concepto de *patrones*, propio del oficio de las tejedoras y heredado del patriarcado como principio que da orden y define la forma fija del tejido, para dar paso a un entramado que se elabora según una perspectiva feminista en la que se ponen de relieve las emergencias conceptuales y experienciales, como puntos provisionales, tejidos en un tiempo y espacio concretos, susceptibles de ser removidos de acuerdo con los cambios que supone cada época y paisaje cultural, así como de quien observa y pretende hacer lectura de ese recorte de realidad.

*políticos del arte feminista* propuestas por Remedios Zafra (2013), pretende aproximar a los lectores a la experiencia estética y plástica que supuso esta instalación artística, así como a su contenido y reflexividad pedagógica e investigativa.

El segundo matrón se centra en las tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz: la técnica, la interfaz de Facebook, la *selfie*, la autoerotización y el embellecimiento digital. En este apartado analizo cómo estas tecnologías influyen en la forma en que los, las y l\*s jóvenes construyen sus subjetividades sexuales mediados por las tecnologías. Además, abordo las posibilidades que ofrecen las redes sociales como espacios de resistencia a estas tecnologías, a partir de prácticas como la creación de redes de comunidad virtual que trascienden la pantalla, en este caso de la comunidad LGBTQ+, y de prácticas de autonomía y empoderamiento, en el caso de las jóvenes cisgénero, que reivindican su erotismo a partir de *selfies* publicadas en sus redes como Facebook, como acto de libertad.

En el último capítulo de este libro, retomo los objetivos específicos para ofrecer conclusiones provisionales, que surgieron luego de la investigación. En cuanto a las tecnologías que operan sobre los cuerpos sexuados-generizados, pude identificar al menos tres tipos de tecnologías: cuerpos habilitados-cuerpos sexualizados, prácticas y discursos de adelgazamiento y prácticas y discursos de embellecimiento e higienización.

Por un lado, estas tecnologías, como se mostró en los hallazgos, reproducen estereotipos binarios y sexualizan los cuerpos femeninos, mientras que atribuyen habilidad a los cuerpos masculinos. Sin embargo, las jóvenes también resisten estas tecnologías y reivindican la experiencia autónoma de sus cuerpos con el autococimiento y la perspectiva del amor propio. Además, la experiencia de cuerpos no binarios y en tránsito de l\*s jóvenes que hicieron parte de la investigación visibiliza un modo de trastocar la imagen y experiencia corporal, así como todas las prácticas-tecnologías que les regulan.

Por otro lado, en cuanto a las tecnologías sobre el cuerpo-imagen-interfaz, pude reconocer que las redes sociales, como Facebook, son

escenarios privilegiados por las personas jóvenes para explorar y expresar su sexualidad, pero también imponen límites y modelos de comportamiento que regulan su presencia y experiencia como cuerpo-imagen-interfaz en la red. La performatividad de la *selfie*, por ejemplo, está articulada con los discursos y prácticas de embellecimiento que se conjugan para la puesta en escena. Además, la relación entre el cuerpo y el celular hace que las técnicas que subyacen a la producción encarnada de la *selfie* se conciben como una tecnología de subjetivación de la sexualidad.

Con respecto a las *selfies* eróticas-sexys, estas juegan un papel fundamental en la configuración de las subjetividades sexuales de este grupo de jóvenes mediados por la pantalla, lo que sugiere el valor asociado a las redes sociales como espacios predilectos para la expresión y vivencia del erotismo. Sin embargo, para las que no cumplen con los parámetros de belleza y erotismo establecidos, las *selfies* eróticas-sexys pueden ser un obstáculo para la experiencia de su sexualidad, lo que destaca la necesidad de poner en diálogo pedagógico los dispositivos de poder que operan sobre la sexualidad.

En el caso de l\*s que encarnan cuerpos no binarios o viven orientaciones sexuales diversas, así como las jóvenes cisgénero consideradas gordas y sin los atributos sexualizados asignados a los cuerpos femeninos en el contexto cultural al que pertenecen, experimentan rechazo y exclusión con mayor rigor. Por último, la investigación concluye que hay márgenes y resistencias a estas tecnologías que necesitan ser explorados en futuras investigaciones.

Asimismo, destaco como una de las apuestas planteadas en los objetivos: el aporte significativo de la investigación basada en artes (IBA) y la modalidad de a/r/tografía virtual como metodología de investigación. Este enfoque permitió abordar las subjetividades sexuales con la encarnación y sus diferentes formas de representación, haciendo hincapié en la mediación de las pantallas y las interfaces de comunicación sincrónica y asincrónica que le dieron el carácter de a/r/tografía virtual, un campo aún poco explorado.

La IBA fue fundamental para mediar en el reconocimiento de las experiencias sexuales de los cuerpos y sus sensibilidades, así como para permitir que las preguntas sobre las subjetividades sexuales se abrieran a otros sentidos a través de la creación artística. Además, la metodología de la a/r/tografía proporcionó a los, las y l\*s jóvenes participantes en la investigación la oportunidad de reflexionar sobre su experiencia encarnada y crear obras de arte que reflejaran dicha experiencia.

De este modo, la creación de obras de arte se convirtió en una parte fundamental de la puesta en escena investigativa en la instalación artística “Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla”. Esta acción creativa permitió presentar los hallazgos de la investigación de acuerdo con la naturaleza de las herramientas utilizadas y los principios de la IBA, con el propósito de involucrar a los, las y l\*s jóvenes que participaron en la investigación y a la comunidad educativa en general en la reflexión sobre los debates abordados.

Finalmente, en relación con futuras investigaciones en este campo, planteo algunas reflexiones y señalo algunos hilos que pueden seguirse entretejiendo y, en otros casos, “huecos” que quedaron en este tejido. Aquí, como decía al inicio de esta introducción, espero que otras voces y manos se junten para seguir construyendo este tejido de Jacquard.





# Capítulo I.

## La Tejedora: trayectorias vitales de enunciación

Tal vez nos ayude la imagen de juntura, el hilván, el cosido provisional de dos límites. La muerte es el deshilacharse o la rotura del hilo. Hasta entonces, la provisionalidad se muestra como cosmicidad precaria y vulnerable. Por eso tienen sentido el cuidado de nosotros mismos y de los demás.

**Esquirol (2015, p. 164)**

Los hilvanes que cosen la provisionalidad de esta investigación inician su tejido sobre mi propio cuerpo sexuado y encarnado como mujer. Este es el punto de partida con el que pretendo reivindicar una escritura viva, que parte de la premisa de que no podemos eliminar del mapa existencial y epistemológico nuestra diferencia sexual-generizada, según la pretensión de escondernos en una neutralidad que paraliza el lenguaje y reproduce los códigos hegemónicos de la escritura oficial (Thomas, 2013).

La escritura que busco es la de la enunciación situada, en la que mi encarnación se hace presente de manera permanente, no como “una localización fija en un cuerpo reificado, femenino” (Haraway, 1995, p. 38), sino como una perspectiva móvil y parcial que da significado y promete una visión objetiva. Esta última es entendida según el enfoque feminista planteado por Donna Haraway como conocimiento situado, en contraposición a una visión logocéntrica que siempre busca la universalidad.

Esta elección es el resultado de mi posicionamiento crítico respecto a los modos de concebir el conocimiento, sustentado en los debates académicos de las décadas de los ochenta y noventa del siglo xx, con autoras como Sandra Harding (1996). Harding inaugura la teoría del punto de vista con el objetivo de cuestionar

los métodos de construcción de conocimiento patriarcales que jerarquizan la realidad de acuerdo con lugares hegemónicos de poder, como la heterosexualidad, la masculinidad y la occidentalidad del hombre blanco.

Para Harding (1996), no se trata de sumar a las mujeres al conocimiento dominante, sino de cuestionar las bases de dicho conocimiento y construir uno nuevo con otras bases que privilegien los interrogantes sociales planteados por las mujeres. Se concentra así en lo que denomina *una mirada hacia abajo*, que trata de explicar la vida de los grupos marginados, de “modificar la práctica científica y producir investigaciones más exitosas tanto teórica como empíricamente” (p. 50).

Donna Haraway retoma la persistencia de la vista como metáfora ampliamente usada por los feminismos y en concreto por Harding, para posicionar la investigación y la escritura parcial como una manera de reclamar el sentido de la visión según “nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar” (Haraway, 1995, p. 32). Según esta perspectiva, me propongo desenvolver los hilos que han tensionado y juntado los retazos de mi punto de vista y reflexión, elaborados e hilvanados en diálogo permanente con personas diversas, marcos teóricos, políticos y cotidianos, que se constituyen en la ruta de sentido que hoy transito en medio de estas líneas. Acepto que también el yo que escribe es parcial, “siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro” (p. 332).

Es importante, en todo caso, no confundir mi interés por un conocimiento parcial con un relativismo investigativo que, al igual que el objetivismo logocéntrico, pretende una mirada totalizadora bajo la sombra de máscaras omnipresentes que ocultan su localización. La alternativa que exploro en este documento es justamente su opuesto: la de “los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad

en la política y conversaciones compartidas en la epistemología” (Haraway, 1995, p. 329).

Una de estas conversaciones es la que ya he venido desarrollando de la mano de Haraway (1995) y Harding (1996) como principales representantes de las epistemologías feministas, que fundamentan el modo de hacer y escribir esta investigación según una perspectiva de la parcialidad y el conocimiento situado. Asimismo, una segunda conversación, no menos importante, que opera como parte de este gran telar, es la establecida con la investigación basada en artes (IBA), que al igual que la anterior busca “alterar y cuestionar las normas del discurso científico que se consideran incuestionables, destacando la experiencia vivida, los detalles íntimos, la subjetividad y las perspectivas personales” (Ellingson y Ellis, 2008, p. 450).

Para los precursores de la IBA, quienes reconocen la influencia de los feminismos en su giro epistemológico y metodológico (Hernández, 2008), uno de los aspectos centrales para considerar en este tipo de investigación, ligado de forma estrecha al campo educativo (Eisner, 2006, como se cita en Hernández, 2008), tiene que ver con la movilización de la subjetividad de quienes investigan, en calidad de “estrategia de resistencia a las historias dominantes de la educación pública” (Hernández y Fendler, 2014, p. 5). Desde este punto de vista, aprender a narrarme a partir de la experiencia artística (narrativa y visual) en relación con quienes hicieron y hacen parte de esta investigación es una manera de transparentar mi propia subjetividad como posibilidad de reflexión individual y colectiva.

En consecuencia, dedico este apartado a ubicar las puntadas que dieron paso a esta investigación, haciendo uso de la narrativa autoetnográfica, no para poner el foco en mi individualidad, sino para ubicar mi subjetividad en el entramado social del que hago parte como mujer y maestra de una escuela pública de la ciudad de Bogotá, La Toscana Lisboa IED. Siguiendo a Gutiérrez (2019), en este tipo de narrativa no se trata

simplemente de evocar momentos del pasado, sino que es un acto de reflexividad consciente que contribuye a la teorización de elementos emergentes en la vida de un investigador social que le conecta con un objeto de estudio y con la sociedad misma. (p. 208)

En este contexto, me permito, entonces, hacer una mirada al pasado con los lentes del presente, en los que la pregunta por las subjetividades sexuales interpela mi trayectoria vital y busca encontrar en experiencias concretas puntos de partida y de comprensión a este interrogante investigativo. Esto posibilita, a su vez, en palabras de Pinar (2009, como se cita en Hernández y Fendler, 2013, p. 5), “relocalizar el funcionamiento privado de la subjetividad para conectarlo con la historia y de esta manera subrayar la historicidad de la experiencia”, en este caso, la vinculada con las subjetividades sexuales de jóvenes escolares.

## Punto a punto

Escribir como mujer es algo que no debe pasar desapercibido. Quien escribe como mujer lo hace previendo que el sujeto mujer no tiene un significado estable y monolítico, sino que es más bien una posición política en la que confluyen experiencias distintas, complejas, eventualmente contradictorias; una visión no estática, que se define en el contexto con otras muchas variables (Zafra, 2013).

Preguntarse sobre las subjetividades sexuales en su interacción con los medios digitales podría leerse como una pregunta propia de la sociología o la antropología, incluso de la filosofía. Sin embargo, esta pregunta emerge en las aulas de clase de un colegio distrital de la ciudad de Bogotá, gracias a una elaboración reflexiva permanente durante diez años de experiencia como maestra. Aunque pudiera parecer obvia, es el resultado de trayectorias diversas que se entretejen en esta investigación y que me permiten situarla como una de las primeras puntadas de este entramado.

¡Quienes habitamos la escuela no solo tenemos un cuerpo, sino que, tal como lo anota Merleau-Ponty, somos un cuerpo! Lo escribo

con signos de exclamación para enfatizar una afirmación reveladora para la dinámica escolar, caracterizada por la expulsión de los cuerpos como campos de reflexión y producción de conocimiento (Longo, 2007). Y también aparece como un grito que hace rupturas en mis propias prácticas pedagógicas y que interpela el lugar que en ellas ocupan y han ocupado los cuerpos. Con una condición adicional: no estamos hablando de cuerpos neutrales, sino de cuerpos sexuados y generizados, lo que significa que han sido construidos cultural e históricamente en la estructura binaria del sistema sexo-género, caracterizado, según su precursora Gayle Rubin (1996), por la relación desigual entre hombres, mujeres y otras identidades de género no hegemónicas.

Esta exclamación, que es a su vez afirmación, me remite a plantear el itinerario de experiencias que me llevaron a esta primera puntada. Desde muy joven, siempre tuve dudas sobre las normas que parecían razonables en la escuela en la que estudiaba, pero que para mí no lograban tener sentido. Una de esas normas, como para muchas niñas, era el uso del uniforme y, en concreto, de la falda, una prenda que había logrado desterrar de mi clóset de ropa cotidiana, pero que para la escuela era una obligación que me ponía en desventaja en relación con los niños.

Usar la falda cuatro dedos encima de la rodilla era para mis profesoras una expresión de feminidad que debía resguardarse a toda costa, así como la división en filas de niños y niñas en la formación de cada mañana, cuyo objetivo central era revisar cuidadosamente el uniforme y así cumplir con el manual de convivencia, en el que se especificaban normas como el corte “tipo militar” para los hombres y el cabello recogido para las mujeres.

Para esta época, entre 1999 y el 2004, ya contábamos con la Constitución Nacional de 1991, en la que se establecía el derecho a la libre personalidad y la eliminación de la discriminación y, por ende, el reconocimiento de la diversidad por razones étnicas, culturales, religiosas, sexuales, entre otras. Sin embargo, la palabra *sexualidad* seguía siendo para ese momento una palabra prohibida y mucho más en la escuela, donde solo era posible hablar de sexualidad

en la clase de Biología, en la que, por supuesto, solo existían dos sexos: el femenino y el masculino, y una rara enfermedad llamada *hermafroditismo*, que en la mayoría de los casos podía curarse con una cirugía.

Seis años después, de regreso a la escuela como maestra y con la expectativa de encontrar una escuela diferente a la que había vivido como estudiante, una escuela a la vanguardia de los cambios sociales y avances en derechos sexuales y reproductivos, en igualdad de género y en educación para la sexualidad, me encontré, con algo de desencanto, de nuevo con los profesores en la entrada de la escuela, midiendo las faldas de las estudiantes, haciéndoles quitar el maquillaje y exigiendo el cabello corto a los jóvenes.

El control de los cuerpos del que nos hablaba Foucault, como una de las formas de disciplinamiento propias del siglo XVII, caracterizada por la coerción ininterrumpida, constante y minuciosa de los cuerpos, parecía en el 2010, y aún hoy, una realidad anacrónica de la escuela. Sin embargo, la disciplina sigue siendo uno de sus pilares fundamentales. De hecho, una de las labores asignadas a cada docente recibe ese nombre, *disciplina*, cuya definición no es otra que la acción de controlar los cuerpos de los estudiantes (uso del uniforme en razón de su género: femenino o masculino) y mantenerlos en los espacios asignados según la distribución de tiempos de estudio y de ocio, que tampoco son ajenos al género.

En este escenario, es parte de la cotidianidad encontrar la noción de *feminidad* anclada a la falda del uniforme, el uso exclusivo de los hombres del único espacio de ocio con el que cuenta el colegio, la sanción social a los estudiantes cuya expresión es considerada afeminada y frases como “Las niñas no juegan fútbol”, “Hable fuerte como hombre”, “Las niñas tienen que ser delicadas”, “Los niños no juegan con muñecas”, “Tienes que hacerte respetar (refiriéndose a las mujeres)”. Estos discursos y prácticas escolares fueron algunos focos que se encendieron en la observación y en el diálogo permanente con mis estudiantes, develando algunas de las prácticas sexistas presentes en el colegio La Toscana Lisboa IED

y posteriormente, gracias a la revisión de fuentes documentales y experienciales, en otros colegios de la ciudad.

Diferentes fuentes dan cuenta de que en la educación de Bogotá perviven valores androcéntricos que reproducen relaciones sociales y prácticas pedagógicas sexistas (IDEP, 2014; SED, 2015). Esto se expresa en contenidos curriculares que excluyen a las mujeres de la construcción de ciencia y sociedad, en relaciones desiguales de poder en razón del género y de la edad, en situaciones de violencia sexual contra las estudiantes y en la estigmatización de niñas y jóvenes que no responden a los mandatos tradicionales sobre lo femenino (Parra y Corpas, 2016).

Para autores como García (2003), estas prácticas no solo han sido tradicionales en la escuela colombiana, sino que han configurado modos de vivir la feminidad y la masculinidad de niños, niñas y jóvenes. A estas prácticas, el autor las denomina *imaginiería de género*, la cual se expresa en las imágenes, frases y acciones que circulan en los contextos escolares y que reproducen la relación desigual entre hombres y mujeres. Dicho de otro modo, “es en la escuela [como principal escenario de socialización entre pares] donde se validan o transforman patrones socioculturales sobre las formas de vivir lo femenino y lo masculino” (Parra y Corpas, 2016, p. 87).

Esta aproximación inicial me llevó a una segunda reflexión, a propósito de lo que en la escuela se denomina *rendimiento académico*, que básicamente tiene que ver con el cumplimiento de los propósitos curriculares de cada asignatura. Como maestra del área de Ética y Valores Humanos, tuve la oportunidad de acompañar las clases desde el grado sexto hasta el grado undécimo, que corresponde al último año del ciclo escolar. Durante este periodo de tiempo, logré evidenciar los cambios en el “rendimiento académico” por parte de las niñas en el tránsito de los primeros años de la secundaria (sexto, séptimo y octavo) a grados superiores (noveno, décimo y once) y su posterior deserción escolar (Parra, 2019).

Esta circunstancia me llevó a indagar sobre las causas de dicha situación, y encontré en los relatos de las jóvenes dos factores cruciales. Por una parte, la doble carga de actividades que debían

asumir como resultado de su responsabilidad en las labores del hogar y, por otra, el embarazo indeseado en algunos casos y la elección de la maternidad como opción de vida en otros. Esta última la resalto, porque para la mayoría de docentes y adultos, al igual que para mí, el embarazo adolescente era casi un sinónimo de embarazo indeseado. Sin embargo, encontré en los relatos de las estudiantes que varias de ellas querían ser madres jóvenes al considerar la maternidad “como una opción de vida ante la ausencia de un proyecto profesional o laboral” (Parra, 2019, p. 16).

En ese momento, empecé a cuestionar el arduo trabajo que se venía haciendo desde hacía casi una década por parte del sector salud en alianza con las escuelas, respecto a la “educación sexual” centrada en el control de la natalidad y, en consecuencia, en la prevención de embarazos adolescentes. Principalmente, a través de la transmisión de información sobre métodos de anticoncepción (Parra, 2019).

Si la maternidad a temprana edad no era un accidente, sino una decisión, ¿qué elementos de la construcción social de género y, por tanto, de la cultura eran el telón de fondo de dicha decisión? ¿Cuál era el lugar de la paternidad en esta idea ya generalizada del embarazo adolescente? ¿Qué relación había entre las labores de cuidado por las cuales se ausentaban de clase y este deseo de ser madres? Estas y otras preguntas empezaron a urdir la trama de lo que sería una trayectoria investigativa en el Colegio La Toscana Lisboa y luego en la ciudad de Bogotá.

No obstante, y como era de esperarse, esta trayectoria no podía hacerla sola, por lo que empecé a buscar ecos en maestras que, al igual que yo, se sentían interpeladas por la denominada *educación sexual con enfoque de género*. Fue entonces, durante el año 2014, cuando me vinculé como maestra a la Red local para la Igualdad de Género de la localidad de Suba (Bogotá), un espacio voluntario en el que maestras de diferentes colegios de la localidad nos juntamos para pensar en estrategias pedagógicas que aportaran a la lectura de la sexualidad desde un enfoque de género y que, a su vez, nos

permitieran develar prácticas naturalizadas de sexismo inscritas en la escuela.

En este espacio de formación colectiva, reconocimos nuestros itinerarios comunes en las pedagogías populares y en la fuerza discursiva que había ocupado en nuestra vida como maestras la herencia de Paulo Freire (1997) y una de sus grandes máximas: “No hay enseñanza sin investigación ni investigación sin enseñanza” (p. 32). Concebir la investigación y acción pedagógica como práctica emancipadora nos permitió reivindicar nuestra postura de resistencia a prácticas de educación sexual bancaria, que se restringían a transmitir información estática de métodos anticonceptivos y enfermedades de transmisión sexual, reduciendo la sexualidad a la reproducción y a la salud física derivada del autocuidado en los actos coitales heterosexuales.

Esta mirada de la educación como transmisión de contenidos, en la que tanto docentes como “padres de familia” son concebidos como los únicos poseedores del conocimiento autorizado sobre la sexualidad, sigue suponiendo, aún hoy, que las, los y l\*s estudiantes son receptores pasivos posibles de “disciplinar y moldear en función de las expectativas [sobre la sexualidad] hegemónicas de la sociedad” (Longo, 2007, p. 24), lo que presupone excluir no solo sus conocimientos y experiencias vitales, sino desconocer y anular sus subjetividades sexuales.

Esta es una educación que sanciona las diferencias (de toda índole), que decreta la anulación de las sexualidades y los cuerpos, que reproduce determinados papeles y mandatos sociales, y que refuerza mitos en torno a las sexualidades, promoviendo a través de sus más diversas prácticas el “de eso no se habla” (Longo, 2007, p. 24).

En este sentido, encontrar fisuras y lograr escapar del “de eso no se habla” implicó resignificar nuestro papel como maestras y aceptar, tal como lo habría advertido Freire (1980), que la única forma de promover la transformación social es asumir la educación como práctica de libertad y, desde allí, optar por caminos que posibilitaran el diálogo como eje central de una educación problematizadora, en la que

el educador ya no es solo el que educa, sino aquel que, en tanto educa, es educado a través del diálogo con el educando, quien, al ser educado, también educa. Así ambos se transforman en sujetos del proceso en el que crecen juntos y en el cual los argumentos de autoridad ya no rigen. (Freire, 1980, p. 60)

No obstante, pese a que esta perspectiva parecía recoger el eje central de nuestras apuestas pedagógicas, una crítica surgida de las pedagogías feministas populares empezó a hacer eco en mi cabeza. Hasta el momento, en nuestra tradición pedagógica, la educación popular se había preguntado por el “hombre nuevo” (Freire, 1980), nunca por la mujer u otras identidades de género, desconociendo por completo lo que el mismo Freire habría reconocido en su obra *Pedagogía de la esperanza* al cuestionarse sobre la aparente neutralidad de la categoría hombre, como categoría universal.

“Pero cuando digo hombre, la mujer necesariamente está incluida”. En cierto momento de mis tentativas, puramente ideológicas, de justificar ante mí misma el lenguaje machista que usaba, percibí la mentira o la ocultación de la verdad que había en la afirmación: “Cuando digo hombre, la mujer está incluida”. ¿Y por qué los hombres no se sienten incluidos cuando decimos: “Las mujeres están decididas a cambiar el mundo”? (Freire, 1993, p. 88)

Esta conciencia sobre la pedagogía como un campo en tensión, en el que los mandatos de género también ejercen una manera de leer y vivir el acto educativo, puso en mi propio lente la necesidad de ahondar sobre los recorridos que maestras y mujeres vinculadas con el campo educativo habían transitado en aras de avanzar hacia una educación con enfoque de género. Hacer reflexivo el papel de las mujeres y su lugar en las apuestas de transversalización del enfoque de género, que para ese momento (año 2014) empezaban a formalizarse en la Secretaría de Educación del Distrito de Bogotá a través del Plan Educativo de Transversalización de la Igualdad de Género (PETIG) 2014-2015, fue otra de las puntadas que dio apertura al tejido investigativo que hoy se traduce en estas líneas.

Tomé distancia de las aulas de la escuela La Toscana Lisboa e inicié mi recorrido por diferentes escuelas de la ciudad de Bogotá

como asesora pedagógica en el equipo funcional de género de la Secretaría de Educación del Distrito. El propósito, tanto del plan como de mi acompañamiento, era poder “avanzar hacia una educación pertinente y de excelencia, asumiendo el compromiso de poner en marcha acciones dirigidas al logro de la igualdad de género en el sector educativo” (Resolución 800 [SED], 2015, p. 9).

Durante este trabajo, la pregunta por las maestras y su papel en la materialización del PETIG como un plan que había sido resultado de la implementación de una política pública empezó a tener mucha más fuerza, al constatar, durante mi trabajo de tesis de maestría, que dicho plan era para muchas maestras, activistas y feministas, la institucionalización del trabajo y lucha que se venía dando hacía varios años en algunas instituciones educativas.

En Suba, ya mucho antes de que vinieran con el asunto del PETIG y de la curricularización en temas de género, nosotras veníamos trabajando con y para las mujeres de nuestra localidad. Es cierto que las capacitaciones y la parte legal nos han ayudado mucho, sobre todo porque nos ha permitido acceder a espacios que antes no teníamos, pero la mayoría de nosotras ya ha tenido una trayectoria en estos temas por gusto, por pasión, por afinidad académica; porque nos toca, porque es nuestra apuesta política. (Entrevista profesora Mercedes, integrante de la RED, mayo del 2014, como se cita en Parra, 2015, p. 26)

Cada colegio que visité durante este periodo fue una ventana para asomarme a una realidad desde diferentes alturas, formas, tamaños y distancias. Con algo en común: todas fueron abiertas o cerradas por maestros y maestras que, con mayor o menor conocimiento de conceptos y categorías teóricas, tomaron postura. Algunos con el deseo de encontrar herramientas que les permitieran transformar la lectura de la educación sexual y el enfoque de género en sus escuelas, y otros con la intención de mantener intacta la política del “De eso no se habla”. Esto me llevó a pensar, tal como lo anota Maxine Greene (2005), que

los profesores nos conformaríamos con vivir como meros empleados administrativos o funcionarios si no tuviéramos en mente esa búsqueda, ese afán por mejorar la situación

de aquellos y aquellas a quienes enseñamos y del mundo que todos compartimos. No podemos conformarnos con reproducir el estado actual de las cosas. (p. 11)

De este modo, mi paso por las escuelas de la ciudad puso en evidencia, por un lado, el papel fundamental de los maestros y maestras en la materialización de prácticas transformadoras para una educación sexual con enfoque de género (incluso por encima de la normativa) y, por otro, la ausencia de referentes sobre las ideas, percepciones, reflexiones y sentires por parte del estudiantado sobre este tema.

Partiendo de estas conjeturas, y en un intento por materializar el deseo de una pedagogía popular feminista, en la que los, las y l\*s jóvenes tuvieran un lugar no solo de recepción, sino de acción transformadora, me propuse conformar un semillero de jóvenes de secundaria con el que pudiéramos conversar, formarnos e investigar sobre temas vinculados con el género y la sexualidad. El nombre que sus integrantes le dieron a este semillero fue: Movimiento JUPI, Jóvenes Unid@s por la Igualdad.

El primer reto que supuso esta iniciativa fue promover y legitimar la investigación como un proceso formativo en el escenario escolar. Posiblemente la principal característica de todo el proceso fue la construcción permanente de preguntas, métodos y modos de socialización, que rompió con todos los esquemas de la investigación académica que para ese momento yo conocía. Los relatos de vida tejidos en cada conversación nos fueron abriendo caminos y puntos de partida para elaborar nuestros propios itinerarios de indagación, lectura y creación.

Uno de esos caminos fue el que transitamos alrededor de nuestra experiencia menstrual, que surgió de una situación en la que presenciamos cómo una estudiante de grado quinto de aproximadamente diez años tuvo que vivir su primera menstruación en uno de los salones del colegio, en medio del miedo, la burla y la desesperación.

Esta circunstancia, que nos resultó alarmante, nos llevó a preguntarnos sobre nuestras experiencias menstruales. Algunos de estos relatos fueron:

“Cuando a mí me llegó [la menstruación] por primera vez, pensé que me había reventado por dentro. Luego pensé que de pronto, cuando había estado jugando en el parque, en el rodadero me había cortado la vagina”. “Yo no sabía qué era la menstruación, o más bien había escuchado que cuando la menstruación llegaba uno se convertía en mujer. Pero cuando me llegó, lo que pensé era que me había hecho popó por delante y me dio mucha pena” (testimonios de estudiantes pertenecientes al Movimiento JUPI, mayo del 2015, como se cita en Parra, 2019). Luego de compartir estas experiencias, y la mía propia, marcada por el olvido y la sensación de encierro y parálisis que implicó mi primera menstruación, nos resultó pertinente hacer una primera intervención en el colegio. La indagación emergió de una observación y de nuestras propias experiencias que parecían repetir un patrón: el miedo y la vergüenza. De acuerdo con esta premisa, creamos nuestro mural “Por una vida libre de miedos y vergüenza”.

Los cuerpos menstruantes que siempre habían estado en el aula de clases por primera vez se hicieron visibles a mis ojos. Estos cuerpos sexuados y discriminados por su condición de género encontraron un lugar en mi reflexión pedagógica y en el único espacio abierto del colegio: la cancha de fútbol, la misma que había sido lugar exclusivo para los hombres. Las preguntas por los cuerpos sexuados-generizados y por la potencia del arte en la práctica investigativa hicieron sus primeras puntadas en esta experiencia. La realidad del semillero era la del margen, la de la periferia, la de los tiempos extra de la escuela, la de los tiempos voluntarios de quienes hacíamos parte de él, en los tiempos propios, entendidos como tiempos de dedicación a aquello que nos atrapa y que nos llena de satisfacción y motivación (Zafra, 2013).

Sin embargo, fue justo en esos tiempos y condiciones en los que encontramos en la expresión artística una manera de hablar de nuestras experiencias sin palabras, una manera de transgredir lo instituido y permitir que nuestras reflexiones irrumpieran la dinámica escolar, liberando la imaginación, aprovechándola para ser capaces de “romper con lo que está supuestamente fijado y

terminado, con lo objetivo y autónomamente real, [viendo] más allá de lo que quien imagina ha llamado hasta entonces normal o de sentido común y forjando nuevos órdenes de experiencia” (Greene, 2005, p. 38).

Este acercamiento a la expresión artística, que vino dado, en principio, por un fluir natural de la sensibilidad de las y los integrantes del semillero, quienes pusieron en juego sus versiones de artistas plásticos, actrices, actores, fotógrafos, bailarines, cantantes, entre otros, interpeló mi propia sensibilidad y mi cercanía al arte como afición y como parte esencial de mi existencia y práctica pedagógica. Ya desde muy pequeña había estado untada de colores, entre las pinturas y pinceles de diferentes tamaños y funciones, que solo mi mamá sabía diferenciar. Las figuras de cerámica pintadas con delicadas pinceladas no solo eran un deleite para mis ojos, sino un referente de cómo subsistir de manera autónoma. Se trataba de un acto silencioso de rebeldía, una habitación propia, en la que ni siquiera yo podía entrar.

Lo que para Virginia Woolf (2007) implicaba tener una habitación propia, dinero y tiempo para escribir como caminos para la labor intelectual, era lo que para mi mamá significaba deshacerse de las labores de cuidado, incluida yo, y tener un tiempo para pintar, para crear y obtener de ahí sus propios recursos. Aun así, desde las esquinas de mi curiosidad, mi falta de detalle y precisión, yo me inmiscuía en su cuarto y me dejaba sumergir en ese acto creativo, copiando a mi manera, modificando lo copiado, transformándolo en una vindicación, en un acto de ser yo misma que me acercaba a las puertas de mi propio cuarto (Zafra, 2013). No obstante, este primer acercamiento con el arte se mantuvo oculto durante mi juventud, entre otras cosas, porque para mi generación y mi clase social, la práctica artística aún era considerada como un asunto de la alta cultura, restringida para las clases media baja como la mía, quienes solo conocíamos la artesanía, como la que hacía mi mamá.

Fue solo hasta cuando decidí ser maestra que de nuevo me encontré con la práctica artística, entendida “como práctica social transformadora y subversiva, y no porque asuste, sino porque en

tanto poética y crítica puede ser reflexiva” (Zafra, 2013, p. 212). Reconocí su potencia como acto de existencia íntimamente ligado a la pedagogía, como búsqueda permanente que, más allá de la legitimación de los círculos artísticos, buscaba tal como lo anota Eisner “abrir nuevas vías de pensamiento sobre cómo llegamos a saber y exploramos las formas, a través de las cuales lo que sabemos se hace público” (1988, como se cita en Hernández, 2008, p. 90), lo cual se constituyó en un mapa de ruta para mi acción como maestra investigadora.

En esta búsqueda de fuga a lo instituido y dando un paso atrás, de regreso a mi interés por hacer menos restrictivos los muros de la escuela, mi entramado continuó con el proyecto UAQUE, una propuesta dirigida por el Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico (IDEP), en la que maestros y maestras de diferentes escuelas de la ciudad, interesados en el arte y la investigación, nos reunimos con un objetivo fundamental: habitar nuestra subjetividad como lugar de partida y de llegada en el acto investigativo.

En UAQUE conocí la investigación basada en artes y una de sus grandes premisas: “en toda actividad artística hay un propósito investigador. Al tiempo que una finalidad pedagógica, en el sentido de que construyen y proyectan representaciones sobre parcelas de la realidad que fijan maneras de mirar y de mirarse” (Hernández, 2008, p. 92). De este modo, según la perspectiva del mirar-mirarse, que de manera intuitiva ya venía trabajando con el Movimiento JUPI, la investigación sobre los cuerpos menstruantes abrió un nuevo capítulo en mi experiencia. En este puse en diálogo diferentes voces de estudiantes, maestros y maestras de la comunidad educativa en general y la mía propia, en una instalación artística y en un artículo de investigación denominados: “De la discriminación a la contemplación: una experiencia estética de la menstruación en la escuela” (Parra, 2018).

Este paso por UAQUE tiene relevancia en este relato autoetnográfico gracias a lo que significó encontrar en la IBA un método de investigación que, desde la práctica, me permitiera salir de la

aparente “neutralidad” que sostenía como investigadora y maestra, para empezar a narrarme “en relación con” (Hernández y Fendler, 2014). Esto significa hacer visibles mis puntos de vista a través de una expresión artística que, lejos de cerrar las conclusiones a una sola respuesta, permite un abanico de posibilidades que se ajustan a las resonancias alcanzadas en y por cada participante.

Pienso que esta vivencia es una de las motivaciones de la escritura que hoy estoy sosteniendo en estas líneas escritas en primera persona y que ponen mi autoetnografía como uno de los capítulos que encabezan este libro. Es un ejercicio complejo de remover los hilos de mi propia subjetividad, para reconocerlos como lugares inestables, que no se ordenan desde una perspectiva cronológica, sino desde una práctica de tejido permanente, en la que las experiencias investigativas previas, las prácticas pedagógicas, las conversaciones con autoras y autores, y la vida misma, habitan un solo tiempo reflexivo: el ahora.

Esto me lleva a hacer énfasis en la noción del lugar de enunciación, ya no solo como un lugar discursivo, sino como un lugar geográfico e histórico. Hasta hace veinte años, aproximadamente, habría bastado decir que esta ubicación geográfica queda en la localidad de Suba, en un barrio residencial en la periferia de la ciudad de Bogotá, lugar en el que vivo desde la infancia y en el que se encuentra la escuela en la que trabajo.

Sin embargo, hoy escribo desde un lugar, no lugar, conectada a una pantalla que me permite estar en varios lugares a la vez: en el recuadro de las historias y *reels* temporales de Facebook, en el mensaje de “en línea” de WhatsApp, en la imagen que proyecta la cámara de mi computador en tiempo real a través de Zoom, en la foto de perfil en Instagram, en el correo electrónico, o en los 280 caracteres de Twitter, entre otros tantos.

El cuerpo encarnado desde el cual hablo y del que no deseo huir es un cuerpo imagen que ronda en este mismo instante en espacios virtuales que reclaman mi presencia y que interpelan mi relación ya no solo con mis estudiantes, con la escuela, con mi familia, con los

colectivos a los que pertenezco, sino con los artefactos que median dichas relaciones y otras tantas.

Esta condición geográfica virtual e histórica (en la medida en que hace parte de una época en particular) es un punto de referencia ineludible en mi propia subjetividad. Si bien no podría definirme como una nativa digital, es preciso señalar que mi acceso al internet, entrada en la juventud, tuvo un lugar significativo en mi experiencia académica y personal, puesto que salí de las bibliotecas y las fotocopias de libros para encontrarme, de manera progresiva, con la pantalla como lugar de indagación y de producción, al mismo tiempo que lo descubría como lugar privilegiado de socialización. El chat de MSN Messenger empezó a ocupar un lugar importante en mi pantalla y, por lo tanto, en mi vida. Esa pequeña ventana que enviaba zumbidos cada vez que pretendía ignorarla era el espacio de conversación con amigas y especialmente con amigos, con quienes la ausencia del cuerpo presente facilitaba el coqueteo y la conversación fluida. Esta práctica se fue intensificando con el acceso a los celulares. Los SMS fueron mi primera experiencia de mensajería conectada a mi mano, que iría transformándose hasta la actual, a través de WhatsApp.

En este punto, quisiera detenerme para llamar la atención sobre esta transformación que supuso la masificación del internet durante el año 2010 y su evolución hasta hoy en los escenarios escolares, tiempo que corresponde a mi trayectoria en el Colegio La Toscana Lisboa y las escuelas de la ciudad de Bogotá.

En palabras de Zafra (2010):

Podríamos afirmar que fue en los primeros años de la primera década, pasado el año 2000, que entonces internet se normalizó en el mundo globalizado, mejor dicho, internet globalizó irreversiblemente el mundo, conectándonos. Poco tardó en hacerse sobreentendido convirtiéndose en parte indispensable de las vidas cotidianas. Pasó entonces que un día nos descubrimos enganchados a las teclas de nuestros ordenadores para ser y estar en el mundo. (p. 15)

Sin embargo, ese momento en el que el internet se normalizó en las vidas cotidianas de quienes habitamos la escuela pública llegó

de manera tardía y apalancado por las acciones administrativas de la Secretaría de Educación del Distrito, que entre el 2010 y el 2015 masificaron el internet en las escuelas. Lo que no necesariamente significó el acceso permanente de la mayoría de estudiantes a internet. No obstante, en la práctica docente empezó a evidenciarse el acceso y uso cada vez más frecuente del celular en las aulas de clase. Aquello que antes era un lujo para unos cuantos, poco a poco empezó a ser una constante, así como la demanda y permanencia de estudiantes en los denominados café internet.

El internet se convirtió en una herramienta de consulta para nuestras labores educativas. De este modo, y sin mucha conciencia de ello, nos fuimos habituando a esta nueva realidad, según la permanente demanda de “usar las tecnologías como recursos didácticos, como mero instrumento, a ser incorporado en las prácticas escolares, como si fuera una herramienta neutra” (Sibilia, 2012, p. 123). De manera paradójica, mientras a maestros y maestras se nos exigía incorporar las tecnologías a los currículos, en los salones de clase algunos tenían una caja reservada para decomisar los celulares, las tabletas y demás aparatos que pudieran llevar los estudiantes. Lo que demuestra cómo, en palabras de Sibilia (2012),

a pesar del veloz avance de las redes de vigilancia electrónica que infiltran los muros de las escuelas actuales, haciendo circular imágenes e información en tiempo real, aún suele prohibirse que los alumnos ingresen a los edificios con sus propias cámaras y demás dispositivos característicos de la sociedad de control como celulares, computadoras o tablets. (p. 175)

Mientras los controles de la escuela se extremaban al punto de normatizar en el manual de convivencia el uso del celular, las redes sociales empezaban a cobrar vigencia como mediadoras de las relaciones sociales de docentes y en especial de estudiantes, logrando infiltrar las paredes de la escuela “sin necesidad de derribarlas físicamente” (Sibilia, 2012, p. 176). Asumir este tránsito, y en adelante realidad de la vida conectada, se constituyó a su vez en un escenario de cuestionamiento respecto a los modos en que los artefactos tecnológicos, y concretamente internet, estaban

configurando de manera silenciosa nuestras subjetividades y las de los y las jóvenes con quienes agenciaba procesos de formación en y para la sexualidad.

El acceso a la pornografía que, para mi generación, requería de sofisticadas estrategias con el fin de burlar el control de las personas adultas y encontrar alguna revista o algún canal en televisión con escenas eróticas, para las personas jóvenes de mi clase de sexualidad estaba a un solo clic, así como la posibilidad de intercambiar imágenes con contenido sexual (*nudes, packs*), bien fuera con personas cercanas o no.

Este panorama, que se intensificó con el volcamiento a las pantallas luego del aislamiento obligatorio que supuso la pandemia generada por la COVID-19, mostró que, tal como lo plantea Paula Sibilía, “mientras los alumnos de hoy en día viven fusionados a diversos dispositivos electrónicos y digitales, la escuela sigue tercamente arraigada en sus métodos y lenguajes análogos” (2012, p. 183). Estas condiciones de acceso a la información y de presencia en la red por parte de las personas jóvenes, me llevaron a la elaboración de este tejido investigativo, en el que me interesa identificar cuáles han sido estas transformaciones en los modos de subjetivación de la sexualidad mediadas por la pantalla, por la imagen y su carácter de interfaz, ya que es un campo de estudio fundamental para poder pensar y agenciar procesos educativos para la sexualidad de manera crítica, reflexiva y creativa.

Esto, sin embargo, no implica que la presencia del internet y la tecnología en general sustituyan o hagan menos valiosa la práctica pedagógica en el aula. Más bien, nos convoca a convertir el internet en un campo de práctica reflexiva, no pensada para internet (como herramienta o instrumento neutro), sino pensadora de internet. Es decir, hacer reflexiva la manera como nos relacionamos con las redes sociales, haciendo *zoom* (*in* y *out*, acercarnos y tomar distancia) a los repertorios que subjetivan la sexualidad de los, las y les jóvenes que habitan la escuela en la red y la red en la escuela.

Frente a la complejidad de lo que Sibilía titula “Del pizarrón a las pantallas: la conexión contra el encierro”, en su libro *¿Redes o*

*paredes?*, la autora nos plantea un camino posible para reducir la distancia entre la experiencia de jóvenes cada vez más conectados y una escuela de espaldas a esta realidad:

No es restituyendo los códigos deteriorados por el agotamiento de las instituciones como vamos a ligarnos con otro, de modo que no se trata de intentar restaurar lo fatalmente perdido no solo porque sería inútil sino porque probablemente no es deseable; en cambio, habría que pensar los modos en que nos comunicamos sin suponer un código compartido. (Sibilia, 2012, p. 180)

Pero ¿cómo dialogar, enseñar y aprender en estas nuevas y tan desafiantes circunstancias? Quizás la respuesta sea esta: “instituyendo en cada caso el papel del otro y de uno mismo, pensando y enunciando siempre las reglas según las cuales se van a organizar las significaciones” (p. 180).

En este capítulo, me aferro a esta idea de pensar y enunciar las reglas de significación, no solo como un modo de escribir, sino como una acción pedagógica que se aprovecha de las bondades de lo que me atrevo a nombrar como una autoetnografía para dejar ver los hilos, pero también los marcos o andamiajes desde los cuales se teje este entramado y que abren paso a las reflexiones que se tejen en los siguientes capítulos.

## Capítulo II. La urdimbre teórica

### Aproximaciones al concepto de *subjetividad*

La cuestión de la subjetividad, ampliamente tratada desde mediados del siglo XX y durante el siglo XXI, aborda una preocupación esencial sobre la naturaleza ontológica de los individuos y su interacción con el mundo. En los debates filosóficos contemporáneos, se cuestiona el enfoque cartesiano, característico del inicio de la modernidad, el cual pone un excesivo énfasis en una racionalidad instrumental que busca dominar la naturaleza, descuidando aspectos esenciales de lo humano como el cuerpo y las emociones.

A partir de estas críticas, durante las décadas de 1960 y 1970, se produjo un cambio epistemológico que desplazó la visión de un sujeto racional, autónomo y estable, hacia un sujeto que se construye en una trama histórica definida por relaciones de poder.

Para Michel Foucault, conocido por sus contribuciones a la noción de subjetividad y su análisis de las relaciones de poder, el punto de partida para entender este nuevo ser en el mundo es “la muerte del sujeto” cartesiano (*cogito ergo sum*), lo que implica reconocer que el sujeto no es quien constituye la realidad, sino que la realidad es apropiada mediante las técnicas del sujeto, lo que él llama *tecnologías del yo*. Según Foucault, la clave para entender este nuevo sujeto es aceptar que el lenguaje define al ser humano; es en su capacidad de hablar en la que el ser se constituye como sujeto, definiéndose como un yo y reconociendo su existencia en relación con otro.

Sin embargo, durante el clasicismo del siglo XVIII, según Foucault (1968),

desde entonces, el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida: pertenece a las palabras el traducirla, si pueden; ya no tienen derecho a ser su marca. El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y de neutralidad. (p. 62)

Así, la función del lenguaje como semejanza desapareció, ya que la relación del sujeto con el mundo abandonó esa experiencia desnuda y comenzó una cadena de mediaciones producidas por su artificio. El sujeto ya no se refería al mundo con la intención de designarlo, al contrario, buscaba significados que desentrañaban la producción de su lenguaje: “Una historicidad profunda penetra en el corazón de las cosas, las aísla y las define en su coherencia propia, les impone aquellas formas del orden implícitas en la continuidad del tiempo” (Foucault, 1968, p. 8).

El lenguaje se pone al servicio de la episteme, situada como un discurso en el que cada sujeto queda atrapado en una estructura que ordena y sugiere un modo particular de existencia. Lo que no queda claro en *Las palabras y las cosas*, de Foucault, es cómo el sujeto, a través del lenguaje, accede a la episteme de su época, lo cual amplía en *El orden del discurso*. Muestra cómo el discurso regula y distribuye la verdad, definiendo binarios de lo correcto e incorrecto, lo normal y lo patológico, lo femenino y lo masculino. A través de esta verdad, el poder disciplinario controla la voluntad y los cuerpos mediante lo que Foucault (1970) llama *normalización*. Todo lo que se opone o no corresponde a este régimen binario es excluido.

Foucault asegura que las instituciones juegan un papel crucial en la legitimación y refuerzo del discurso. En *Vigilar y castigar* (1976), detalla cómo los ordenamientos militares, hospitalarios, carcelarios y escolares recurren a tecnologías y coacciones para disciplinar el cuerpo y automatizarlo según lo ordenado y esperado dentro de esos sistemas. Esta microfísica del poder mecaniza el cuerpo e

incorpora a los sujetos en una maquinaria coercitiva que regula sus cuerpos. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Foucault sostiene que en el siglo XVII se desarrolló concretamente el ejercicio del poder sobre la vida y los cuerpos concebidos como máquinas:

Su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: anatomopolíticas del cuerpo humano. (Foucault, 2009 [1977], p. 168)

En este punto, los medios de comunicación inauguran una nueva forma de control que refuerza los discursos normativos de lo legal e ilegal, legitimando las acciones coercitivas de los sistemas carcelarios y judiciales. En el siglo XVIII, el control se trasladó a la relación cuerpo-especie, priorizando la proliferación, los nacimientos, la mortalidad, la salud, la duración de la vida y la longevidad, lo que Foucault denomina biopolítica de la población. Así, se inaugura la época del biopoder, cuya función principal “no es ya la de matar, sino invadir la vida enteramente” (Foucault, 2009 [1977], p. 169).

Sin embargo, durante su intervención en la Universidad de Vincennes, en 1978, Foucault anticipa un cambio en las formas de ejercicio del poder, vinculadas durante el siglo XIX y principios del XX con el Estado. Las prácticas de poder sostenidas por el Estado dejan de ser rentables, obligándolo a economizar. Ya no puede dedicarse ilimitadamente a cada individuo, lo que conduce a una nueva economía del poder, caracterizada por cuatro aspectos.

El primero se refiere a la localización de zonas vulnerables donde el Estado no interviene. El segundo es la tolerancia a un porcentaje de delincuencia e ilegalidad en estas zonas, que se convierte en una forma de regulación. El tercero es un

sistema de información que no tenga fundamentalmente como objetivo la vigilancia de cada individuo, sino, más bien, la posibilidad de intervenir en cualquier momento justamente allí donde haya creación o constitución de un peligro, allí donde aparezca algo absolutamente intolerable para el poder. (Foucault, 1978, p. 166)

Por último, el cuarto aspecto es un consenso logrado a través de los medios de comunicación de masas, cuya virtud más valiosa es ejercer el poder mediante una “regulación espontánea” que interviene de forma discreta “incumbiendo a los propios interlocutores económicos y sociales el resolver los conflictos y las contradicciones, las hostilidades y las luchas que la situación económica provoque, bajo el control de un Estado que aparecerá, a la vez, desentendido y condescendiente” (Foucault, 1978, p. 136).

Este paso de las sociedades de control, que operan sobre la mente o la psiquis, plantea la pregunta por el sujeto y las subjetividades contemporáneas, que otros autores, como veremos, han elaborado en torno a nuevos medios y escenarios de subjetivación y ejercicio del poder.

## De la biopolítica a la psicopolítica

No es necesaria la ciencia ficción para concebir un mecanismo de control que señale a cada instante la posición de un elemento en un lugar abierto, animal en una reserva, hombre en una empresa (collar electrónico). Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (dividual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal.

**Deleuze (2006, p. 4)**

Una de las críticas al proyecto de Foucault es planteada por Gilles Deleuze, quien, aunque comparte puntos con Foucault, se distanció por diferencias metodológicas, creó categorías distintas y se enfocó en temas no considerados por su colega.

Para Deleuze (2006), las sociedades disciplinarias descritas por Foucault reflejan un pasado que no coincide con la realidad actual. Hemos entrado en un nuevo paradigma societal llamado

*sociedades de control*, caracterizado por el tránsito del “individuo” a los “dividuos”.

La fábrica constituía a los individuos en cuerpos, por la ventaja del patrón que vigilaba cada elemento en la masa y de los sindicatos que movilizaban una masa de resistencia; pero la empresa introduce una rivalidad inexplicable como sana emulación, excelente motivación que opone a los individuos entre ellos y atraviesa a cada uno, dividiéndolo en sí mismo. El principio modular del “salario al mérito” tienta a la educación nacional: “la empresa reemplaza a la fábrica, la formación permanente tiende a reemplazar a la escuela, y la evaluación continua al examen, librando la escuela a la empresa” (p. 6).

A diferencia de las técnicas disciplinarias ligadas a espacios concretos (la escuela, la cárcel, el manicomio), las sociedades de control plantean mecanismos de regulación al “aire libre”. Por ello, adquieren la configuración de la empresa.

Tomando como referencia los términos del moldeado y la modulación de Gilbert Simondon, Deleuze (2006) diferencia las formas de subjetivación en estas sociedades. Mientras en las sociedades disciplinarias opera el moldeamiento a través del encierro, en el que una masa uniforme adquiere forma estable y duradera, en las sociedades de control opera la modulación, un molde que cambia de forma y da a la sustancia configuraciones variables, haciéndola frágil e inestable.

El carácter dividido del sujeto implica la fragmentación de lo que antes era una unidad. Los procesos de modulación trabajan con números y claves que conceden accesos a información, lugares y posibilidades.

Esta diferencia entre las sociedades disciplinarias y las de control es el punto de partida para lo que Byung Chul Han llama *psicopolítica*. Han, como Deleuze, advierte los límites de la biopolítica de Foucault para describir las sociedades contemporáneas y las nuevas formas de subjetivación del neoliberalismo.

Han retoma la categoría del *Homo economicus* de Foucault, en la que el sujeto es su propio capital y productor, e introduce la idea del empresario de sí mismo. Según Han (2014b):

La técnica de poder del régimen neoliberal adopta una forma sutil. No se apodera directamente del individuo. Por el contrario, se ocupa de que el individuo actúe de tal modo que reproduzca por sí mismo el entramado de dominación que es interpretado por él como libertad. La propia optimización y el sometimiento, la libertad y la explotación coinciden aquí plenamente. A Foucault se le oculta totalmente la técnica de poder que genera la convergencia entre libertad y explotación en la forma de autoexplotación. (p. 46)

En *La sociedad del cansancio*, Han asegura que el mayor logro del neoliberalismo es agudizar el trabajo y el rendimiento mediante la autoexplotación, acompañada de un sentimiento de libertad. “El explotador es al mismo tiempo el explotado. Víctima y verdugo ya no pueden diferenciarse” (Han, 2015b, p. 32). Esta autoexplotación se extiende hoy a través de la imagen, en medios digitales en que ese sentimiento de libertad lleva a la autoexposición en espacios aparentemente libres de mandatos y regulaciones, como las redes sociales digitales.

La exacerbación del mundo individual, fragmentado, favorece a un sujeto del rendimiento esclavo de sí mismo y responsable de su autoacción. El sujeto racional de los regímenes disciplinarios tiene su contrapartida en un sujeto dominado por las emociones y el despliegue de la personalidad. La psicopolítica neoliberal se apodera de la emoción para influir en las acciones de cada sujeto, incluidas las relacionadas con su autoimagen y sus relaciones erótico-afectivas.

Este cambio de paradigma, basado en las emociones más que en la razón, se soporta en el uso de las tecnologías y, en particular, en los medios digitales como mecanismos de programación. Según Han, “cojeamos tras el medio digital, que, por debajo de la decisión consciente, cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento, nuestra convivencia” (Han, 2014a, p. 6).

Paula Sibilia (2008) también señala que las sociedades de control, apoyadas en tecnologías electrónicas y digitales, promueven una estimulación de la combinación del eslogan “hágalo usted mismo” y el mandato “muéstrese como sea”, desplazando la subjetividad interiorizada hacia nuevas formas de autoconstrucción, en las que aparece un yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la piel y en las pantallas (Sibilia, 2008). Veamos con más detalle qué implican estos medios digitales en las subjetividades contemporáneas.

## Subjetividades tecnomediadas

En esta línea, Alain Touraine (1997) asegura que lo que define nuestra sociedad globalizada es la omnipresencia de tecnologías, instrumentos y mensajes deslocalizados, que no logran vincularse a ninguna sociedad ni cultura en particular. Esta deslocalización se traduce en “desocialización de la cultura de masas, viviendo juntos solo en la medida en que hacemos los mismos gestos y utilizamos los mismos objetos, sin comunicarnos más allá del intercambio de los signos de la modernidad” (p. 9).

El lugar de enunciación del sujeto contemporáneo resulta de formas de subjetivación ligadas a la tecnología y el mercado, que “se yuxtaponen a las relaciones sociales como un plexo de simbolismos con los que el sujeto genera una especie de sintaxis que habla por él” (p. 9). Prueba de ello son los mensajes con los que se establece comunicación a través de *smartphones*, tabletas o computadores, atravesados por la elección de símbolos (emojis) o palabras prescritas por algoritmos.

El vínculo, como base de las relaciones sociales, parece reconfigurarse ante la creciente ausencia de contacto físico y reconocimiento del otro, haciendo que las tecnologías ejerzan “una acción decisiva, ya que nos arrancan de nuestro espacio espacial y temporal y reemplazan la sucesión por la simultaneidad, la evolución por la diversidad, el alejamiento por la proximidad” (Touraine, 1997, p. 54).

Guy Debord (1967) advirtió sobre esta sociedad en *La sociedad del espectáculo*, en que define el *espectáculo* como “la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (p. 10). Para Debord, el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes, que despojan al individuo de su conexión directa con lo real. Han (2014a) constata este fenómeno y afirma que no hay ninguna esfera en la que el yo no sea una imagen, mediada por una cámara, evidente en plataformas como Google y Facebook, en las cuales la imagen no solo reemplaza al sujeto, sino que lo elimina reduciéndolo a una mera exterioridad.

La abolición de la distancia y la consecuente pérdida del respeto (Han, 2014a) hacen que los mensajes transmitidos por imagen, comentarios y mensajes instantáneos se vuelvan indeterminables; efecto que, según Baudrillard, promueve la deshistorización y la pérdida de la memoria, en un espacio virtual donde el tiempo siempre es presente, “la proximidad excesiva del evento y su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria” (Baudrillard, 2006, pp. 60-61).

La distancia entre lo público y lo privado se diluye, provocando una mezcla en la que la intimidad es expuesta públicamente, en un afán desmesurado por recibir la mirada y valoración del otro desde su exterioridad. Paula Sibilia, en “El show del yo” de *La intimidad como espectáculo*, describe cómo se desplaza la subjetividad interiorizada hacia nuevas formas de autoconstrucción cuya característica principal es la mediatización:

¿Y quién ha sido la personalidad del año 2006, según el respetado veredicto de la revista *Time*? ¡Usted! Sí, usted. Es decir: no solo usted, sino también yo y todos nosotros. O, más precisamente, cada uno de nosotros: la gente común. Un espejo brillaba en la tapa de la publicación e invitaba a los lectores a que se contemplasen, como Narcisos satisfechos de ver sus personalidades resplandeciendo en el más alto podio mediático. (Sibilia, 2008, p. 11)

La exaltación del yo como protagonista, reflejada en la carátula de una revista, pone de relieve una nueva lógica de la subjetividad en la que la mirada de los otros y la propia (desde el exterior, desencarnada) juegan un papel fundamental. El yo como imagen provisional y ficcional exhibe su fragmentación a través de los medios digitales, en los cuales se muestra al mismo tiempo autor, narrador y personaje (Sibilia, 2008).

La experiencia cotidiana se captura mediante imágenes acompañadas por breves narraciones, organizando un relato de vida que carece de espontaneidad. La autoría implica intervenir tanto en la disposición como en los arreglos necesarios que dan coherencia a la obra, desde la pose al capturar la *selfie* hasta la posproducción de la imagen, utilizando filtros y otras herramientas que forman la ficción.

La imagen y, en particular, el autorretrato conocido como *selfie* ocupan un lugar central en la configuración de las subjetividades sexuales. Como ficción elaborada sobre el propio cuerpo, modulada según el deseo y las relaciones de poder que producen los modelos de belleza en el binario femenino-masculino, la corporalidad se inscribe en los códigos culturales de la cultura red, que interrogan el carácter encarnado y sexuado de los cuerpos.

## Cuerpos encarnados: del género a las subjetividades sexuales

El mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.

**Merleau-Ponty (1986, p. 17)**

Una de las disertaciones de la filosofía moderna sobre subjetividades aborda el tránsito entre teorías racionalistas y la experiencia corporal como fundamento del ser-en-el-mundo, desplazando la noción de “tener un cuerpo” a “devenir un cuerpo”.

La oposición platónica cuerpo/alma, retomada por la tradición cristiana, concibe el cuerpo como un obstáculo para la realización espiritual, moldeado mediante el control y el castigo. El cuerpo, asociado al pecado, se entiende como una materialidad de la que hay que desprenderse para alcanzar la plenitud del yo (Torras, 2007).

El cuerpo máquina de Descartes (1987) sigue esta lógica, en el que lo inteligible supera lo corporal, estructurando no solo la concepción de los sujetos, sino el mundo epistémico. Esta unión implica una división jerarquizada: “la fuerza del alma para mover el cuerpo” y “la fuerza del cuerpo para influir en el alma, provocando sensaciones y pasiones” que obstaculizan la razón.

Devenir un cuerpo, en lugar de tenerlo al servicio del alma, indica un giro fundamental en la comprensión del sujeto. Significa pasar de considerar el cuerpo como herramienta a verlo como un instrumento que vehiculiza un sentido (Battán, 2015). “Esta comprensión semántica se aproxima al cuerpo como textualidad, articulando significados leídos a través de gestos, posturas, evidencias u ocultaciones, reflejando un orden que lo trasciende o atraviesa (poder, deseo, lo social, el discurso, etc.)” (p. 334).

Merleau-Ponty (1986) inaugura las categorías de cuerpo vívido y encarnado, enfatizando la percepción:

Mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el «otro lado» de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo no por transparencia como el pensamiento, que no piensa sea lo que sea sino asimilándolo, constituyéndolo, transformándolo en pensamiento; es un sí mismo por confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido; un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas [...]. Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo. (pp. 36-37)

El cuerpo vívido-encarnado de Merleau-Ponty (1962) contrasta con el cuerpo transparente e intacto de Descartes, conocido a través de disecciones anatómicas y láminas de libros. La encarnación plantea que “no existe el cuerpo, tampoco la conciencia, sino más bien una subjetividad encarnada”, culturalmente constituida y naturalizada por prácticas, dispositivos, saberes y tecnologías.

El cuerpo, según Meri Torras (2007), “ya no puede ser pensado como una materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos” (p. 20). Su presencia se inscribe en los discursos, produciendo una jerarquización (hombre, mujer, pobre, negro, normal) en función de los cuerpos ideales para la cultura y sus entramados de poder.

En *El proceso de la civilización*, Norbert Elías (2016) describe cómo las normas civilizatorias hacen énfasis en portar el cuerpo y hablar de él:

La decencia y el pudor ordenan cubrir todas las partes del cuerpo a excepción de la cabeza y de las manos. Debe evitarse con cuidado, en la medida que se pueda, tocar con la mano desnuda aquellas partes del cuerpo que no están descubiertas de ordinario; y si resulta obligado a tocarlas, que sean con mucha precaución [...]. No es nunca decoroso hablar de las partes del cuerpo que deben estar escondidas ni de ciertas necesidades del cuerpo a las que nos ha sometido la naturaleza, ni siquiera nombrarlas. (p. 174)

Estas formas civilizatorias de la tecnología de la carne, propias de la tradición judeocristiana, centradas en la prohibición con la connotación del pecado, son denominadas por Foucault como tecnologías del sexo, mediadas por la medicina, la pedagogía y la economía, haciendo del sexo un asunto de Estado. Los tres ejes de esta tecnología eran

el de la pedagogía, cuyo objetivo era la sexualidad específica del niño; el de la medicina, cuyo objetivo era la fisiología sexual de las mujeres; y el de la demografía finalmente, cuyo objetivo era la regulación espontánea o controlada de los nacimientos. El “pecado de juventud”, las “enfermedades de los nervios” y los “fraudes a la procreación” (como más tarde

se llamó a esos “funestos secretos”) señalaron así los tres dominios privilegiados de aquella nueva tecnología. (Foucault, 2009 [1977], pp. 141-142)

Aunque Foucault advierte sobre la fisiología sexual de las mujeres, consciente de que la sexualidad es “un punto de pasaje para las relaciones de poder, particularmente denso: entre hombres y mujeres” (p. 126), sus reflexiones sobre el carácter sexuado de los cuerpos se limitan a la historización del cuerpo femenino.

Esta limitación permite ubicar las relaciones de poder según el binario hombre-mujer, abriendo paso a lo que Teresa De Lauretis (1989) llama *tecnologías del género*. De Lauretis sostiene que, “como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (p. 8). Por lo tanto, el género es también una tecnología del sexo, en calidad de representación o autorrepresentación.

De Lauretis (1989) critica a Foucault por no considerar la diferencia de género, ignorando las conflictivas investiduras de varones y mujeres en los discursos y prácticas de la sexualidad. Martha Lamas (2002) también critica a Foucault por no interrogarse sobre la diferencia sexual, aunque valora su interpretación que devela cómo la conducta sexual se transforma en identidad, argumentando que las identidades sexuales son construcciones culturales y ficciones necesarias.

La frontera que separa lo real de lo irreal se desdibuja. Y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que lo que consideramos “real”, lo que invocamos como el conocimiento naturalizado del género, es, de hecho, una realidad que puede cambiar y que es posible replantear, llámese subversiva o llámese de otra forma. (Butler, 2007)

El género es una relación social que representa al individuo según la clasificación binaria basada en la diferencia biológica de dos sexos (De Lauretis, 1989). Esta relación está atravesada por el sistema sexo-género, definido por el feminismo como “el sistema de relaciones sociales que transforma la sexualidad biológica en

productos de actividad humana y en el que se encuentran las resultantes necesidades sexuales históricamente específicas” (Rubin, 1996, p. 44).

El género opera como un contraste definido a la luz del sexo biológico masculino, otorgándole un lugar privilegiado. En el esquema patriarcal, la forma femenina es una proyección de la masculina, su opuesto complementario, su extrapolación (De Lauretis, 1989).

La categoría de género, según Butler (2007), tiene un carácter performativo, afirmado por medio de “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido como una duración temporal sostenida culturalmente” (p. 17). La construcción de género continúa hoy a través de tecnologías presentes en discursos institucionales y mediáticos.

La diferencia de género se reproduce en las interacciones cotidianas de las parejas heterosexuales y se establece sobre un sistema heteronormativo que excluye otras experiencias sexuales (De Lauretis, 1989, p. 22). Para Meri Torras, desarmar el binomio hombre/mujer implica desarticular la heterosexualidad que prescribe la unión sexual de estas categorías con su opuesto y complementario.

Adriane Rich (2013 [1982]) sostiene que analizar la heterosexualidad como institución política es esencial para contrarrestar la cancelación de la existencia lésbica y debilitar a las mujeres (p. 5). Desarticular las representaciones de los cuerpos sexuados implica desestabilizar el género como categoría de análisis, permitiendo la rearticulación de diversas formas de subjetividades sexuales. Una de estas formas emerge con los dispositivos digitales.

## Cuerpos tecnomediados

Una pregunta central sobre la relación entre cuerpos y tecnología es lo que Merleau-Ponty (1962) llama el *cuerpo encarnado*. Los límites del cuerpo no están dados por la piel, sino por la extensión de nuestro sentido corporal, vinculado estrechamente con las tecnologías.

Este tipo de relaciones humano-tecnología suele ser simple: ver a través de los anteojos, clavar con un martillo (Heidegger), negociar el ancho de una entrada considerando que se porta un sombrero de plumas largas (Merleau-Ponty). Tal vez hemos olvidado que estas sencillas extensiones de nuestro sentido del cuerpo alguna vez representaron un problema para nuestra autoidentificación; que las cuestiones que hoy surgen con la realidad virtual y las máquinas inteligentes son, a fin de cuentas, las mismas que se plantearon en épocas pasadas (Ihde, 2004).

Según Ihde (2004), la relación cuerpo-tecnología plantea un interrogante sobre la posibilidad de experimentar un cuerpo desencarnado. ¿Podemos devenir un cuerpo y al mismo tiempo “vernos” o “comprendernos” a nosotros mismos con y a través de los artefactos? La encarnación involucra la experiencia del cuerpo en un tiempo y espacio concretos, traducida por Ihde como “cuerpo en la ‘vida real’”. En la relación cuerpo-tecnología, el carácter real del cuerpo se virtualiza, fragmenta e idealiza.

Las tecnologías son el resultado de fantasías de perfección que se sitúan en el cuerpo, superando las “limitaciones” que la vida real impone. Esta relación se denomina tecnofantasia, basada en la intersección entre tecnología y deseo humano, tanto corporal como social (Ihde, 2004).

La virtualidad permitiría romper los límites impuestos por las tecnologías del sexo, incluido el género, y ser un cuerpo-imagen infinito que puede redefinirse en un solo clic. El “sexo” de lo que Donna Haraway (1991) denomina el *cíborg* “restaura algo del hermoso barroquismo reproductor de los helechos e invertebrados. Su reproducción orgánica no precisa acoplamiento. El cíborg es una criatura en un mundo posgenérico. Un ser no atado a ninguna dependencia” (p. 254). Sin embargo, dada la imposibilidad de su presencia como carne, se muestra como imagen y palabra, y se inserta así en el orden del discurso y los regímenes de visualidad de la cultura en red.

## Subjetividades en y a través de la imagen

En *Las palabras y las cosas*, Foucault (1968) reflexiona sobre la imagen y su relación con la configuración de subjetividades. Se cuestiona: “¿A partir de qué ‘tabla’, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas?” (p. 5). Su pregunta se centra en los discursos y el mundo material, abriendo la comprensión de la visualidad como un campo discursivo que organiza y distribuye significados mediante la mirada. ¿Vemos o nos ven? Foucault (1968) analiza *Las meninas* de Velázquez y afirma:

En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor solo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. (p. 14)

La mirada, como señala Foucault, está atravesada por una red de significados que la despojan de transparencia. Según Mieke Bal (2003), “el acto de mirar es ‘impuro’, dirigido por los sentidos y fundamentado en la biología, encuadrado, delimitado y cargado de afectos” (pp. 5-6).

La relación identificada por Foucault en *Las meninas* evidencia cómo el artista, el espectador y la obra establecen una red de miradas y significados. Esto introduce la pregunta por la imagen en los medios digitales, su carácter social y su relación con las configuraciones de las subjetividades sexuales. Edgar Gómez (2012) afirma que la imagen digital no es un objeto concreto, sino una

interfaz, en la que se entrecruzan miradas de quien la produce, el espectador y la imagen misma.

Para Gómez (2012), la característica fundamental de la imagen digital es su vinculación como relación social. “La imagen funciona como interfaz entre personas, contextos, tiempos y espacios, extendiendo la sociabilidad de una forma visual y mediada. Esto es, ser partícipe, a través de las imágenes, de la vivencia del otro” (p. 157).

## La imagen como interfaz

Basta empezar a decir de algo: “¡Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo!” y ya estás en el terreno de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido, y por lo tanto para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso: o bien vivir de la manera más fotografiable posible, o bien considerar fotografiable cada momento de la propia vida. La primera vía lleva a la estupidez, la segunda a la locura.

**Calvino (s. f., p. 72)**

Mirzoeff (2016) advierte que la visualidad no debe confundirse con la percepción visual. Lo que el ojo ve no se compara con las imágenes producidas por cámaras, en especial digitales, “lo que podemos ‘ver’ en la imagen jamás podríamos verlo con nuestros propios ojos. Lo que vemos en la fotografía es un modo de ver el mundo posibilitado por las máquinas” (p. 15).

Las imágenes fijas y en movimiento en las redes llevan a Mirzoeff (2016) a afirmar que

técnicamente no son imágenes, sino frutos de la computación. Una imagen digital es una traducción computarizada de un input digital del sensor de la cámara. Por lo tanto, es fácil y rápido alterar el resultado, especialmente con programas como Instagram que crean efectos con un solo clic. Algunos efectos imitan formatos específicos, como la película de blanco y negro o la Polaroid. (p. 16)

A diferencia de la fotografía analógica, cuyo resultado es una foto revelada vinculada a álbumes familiares o portarretratos, las imágenes en red se distribuyen en plataformas digitales, en las que adquieren características distintas conectadas con su función relacional.

Según Gómez (2012), “existen dos elementos claves para entender la fotografía digital como una interfaz: su nueva materialidad y el entendimiento de la fotografía como una red sociotécnica” (p. 233). Esta última, citando a Bijker, es un ensamblaje de componentes materiales y no materiales, discursivos, tecnológicos y sociales, que se configuran a través de prácticas.

Mirzoeff (2016) dice que “uno puede pintar sin mostrar a nadie lo que hace. Pero si colgamos algo en internet buscamos la implicación de la gente” (p. 18). Al digitalizarse, la imagen obtiene nuevos significados en relación con las redes. No es lo mismo un retrato en la sala de casa que una fotografía en un álbum digital de Facebook o Instagram.

La imagen se vuelve código y se inserta en otros códigos más amplios adaptándose a sus propias lógicas. La imagen se vuelve una interfaz, una conexión y, de alguna forma, en un lenguaje, no tanto estético sino social, o mejor dicho, sociotécnico. (Gómez, 2012, p. 242)

La masificación de las cámaras en celulares y la facilidad de las herramientas digitales hacen que “todo momento y lugar pueda ofrecerse como un pretexto para el disparo” (Gómez, 2012, p. 237), con la posibilidad instantánea de editar, compartir e intercambiar imágenes, lo cual establece un modo de vida social. Las imágenes se vinculan a intercambios erótico-afectivos, en los cuales la visualidad de la imagen, fija o en movimiento, constituye uno de los contactos más recurrentes con el cuerpo propio y del otro.

## Nuevas narrativas sociotécnicas, visuales y digitales

Foucault, en su interpretación de *Las meninas*, observa que la visualidad de la obra no se limita al recuadro que le pone límites materiales, sino que se expande a la intervención del espectador y el artista, fijando “un punto invisible, que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos” (Foucault, 1968, p. 13). La mirada del artista hace que nuestra presencia aparezca en un punto ciego, mientras el pintor se hace visible en un autorretrato provisional que desaparece al acercarse a su obra, “esta sutil línea de visibilidad implica una red de incertidumbres, cambios y esquivos” (p. 14).

La visibilidad no solo descansa en lo hecho para ser visto, como en *Las meninas*. Siguiendo a Mirzoeff (2016), la cultura visual es “la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto, abarcando también lo invisible o lo que se oculta a la vista” (p. 11). Según Mirzoeff, configuramos el mundo “a partir de diversas piezas, asumiendo que lo que vemos es coherente y que equivale a la realidad, hasta que descubrimos que no es así. Lo que parece un todo consistente es en realidad un compuesto de piezas ensambladas” (p. 10).

Para Didi-Huberman (2008), el contacto entre las imágenes y lo real está atravesado por un archivo rizomático de imágenes diversas, que no siempre logran organizarse y categorizarse, hecho de interrupciones, incertidumbres y vacíos, y al mismo tiempo de cosas observables. Este riesgo se llama imaginación y montaje. Para Didi-Huberman y Mirzoeff, el montaje dispone de lo visible y lo invisible, construyendo una narrativa que hace posible las juntas de supervivencias, anacronismos y encuentros de temporalidades contradictorias, que afectan a cada objeto, acontecimiento y persona (Didi-Huberman, 2008).

Este montaje es comparable con lo que Gómez (2012) denomina una *red sociotécnica*, un ensamblaje de componentes materiales y no materiales, discursivos, tecnológicos y sociales, que dotan de sentido y se configuran a través de prácticas de producción de imágenes. Las fotografías y las imágenes en movimiento “hacen referencia a una organización determinada y a la interdependencia de elementos necesarios para su creación” (Gómez, 2012, p. 232).

La formación de nuevas narrativas sociotécnicas, visuales y digitales es posible por el carácter de interfaz de la imagen, que no la restringe a una representación estática, más bien la extiende a su conexión con otras imágenes, objetos, discursos y formas de concebir y vivir el tiempo.

## Los tiempos de la imagen digital

El espacio en red carece de continuidad lineal. A diferencia de otros medios como la televisión, la radio, el cine o la prensa, en la red no hay una línea de progreso que marque la temporalidad. Todo se inscribe en un presente latente, tejido por posibilidades de conexión, enlaces y ventanas provisionales, en lo que se ha denominado *hipertextualidad* o *hipermedialidad*, que integra elementos audiovisuales. “El espacio de la red no se transita paseando, caminando o marchando, sino surfеando o explorando. Estas formas de movimiento no tienen dirección. No siguen ningún camino” (Han, 2015, p. 25).

Para Han, estas formas de movimiento marcan el fin de toda linealidad narrativa, obligando a orientarse entre eventos desprovistos de historicidad. El “presente continuo” impregna la imagen en red, que funciona como conexión inmediata entre personas, lugares y situaciones, perdiendo su carácter de memoria temporal y actuando como conexión en plataformas como Facebook e Instagram (Gómez, 2012).

La posesión de lo visible es rápida (la fotografía vista de forma inmediata tras la obturación) como el tiempo acontecido y se renueva constantemente. La elección voluntaria de publicar solo imágenes optimizadas, excluyendo todo desastre, las convierte en imágenes sociotécnicas (Han, 2014a, p. 15).

La imagen revela elecciones ontológicas que confirman valores, relaciones sociales e identidades (Gómez, 2012). Esto plantea preguntas: ¿qué consideramos digno de fotografiar? ¿Cuáles son las estéticas privilegiadas en la captura de fotografías? ¿Cuáles son los moldes que dan sustancia a cada fotografía?

Ya no se posa para las fotografías; se crea una identidad con ellas. La agencia fotográfica, a través de sus prácticas, se integra como parte de la puesta en escena de la identidad: al crear imágenes, la identidad se construye visualmente, cuestión reciente en internet (Gómez, 2012).

Esta puesta en escena se materializa a través de la *selfie*, una práctica que surge con el autorretrato y se transforma en imagen sociotécnica, en interfaz, gracias a los *smartphones*. Según Mirzoeff (2016), uno de los usos más destacados de la red global es crear, enviar y ver imágenes de todo tipo, en tiempo real. La *selfie* es la imagen por excelencia compartida en redes sociales, siendo objeto de análisis para comprender cómo se transforman las subjetividades sexuales a través de las tecnologías digitales.

## *Selfie*: estética y performatividad de las subjetividades sexuales

La forma en que nuestros abuelos se ponían en pose, la convención según la cual se disponían los grupos revelaba un significado social, una costumbre, un gusto, una cultura. Una fotografía oficial o matrimonial o familiar o escolar daba la idea de cuánto tenía de serio e importante cada papel o institución, pero también cuánto tenía de falso y de forzado, de autoritario, de jerárquico.

**Calvino (s. f., p. 74)**

Durante siglos, el autorretrato fue una práctica exclusiva de una minoría cualificada y adinerada, que mostraba el estatus de la persona retratada. Inspirada en esta técnica surge la *selfie*, como “una fusión de la imagen de uno mismo, el autorretrato del artista como un héroe y la imagen mecánica del arte moderno que funciona como una representación digital” (Mirzoeff, 2016, p. 25), con la particularidad de la masificación de la cámara a través de *smartphones*, que permiten a cualquiera hacer su propio autorretrato y hacerlo público.

Cada *selfie* representa a una persona tal como espera ser vista por los demás. El *selfie* adoptó la estética mecanizada de la posmodernidad y la adaptó para el público mundial de internet. Hoy experimentamos la nueva cultura visual tanto en la red como en nuestras interacciones en el mundo real. Nuestro cuerpo está hoy al mismo tiempo en la red y en el mundo (Mirzoeff, 2016).

Mirzoeff destaca la obra de Duchamp como antecedente de la *selfie*. Utilizando un espejo con bisagras, creó un autorretrato que refleja cinco direcciones en tres copias, mostrando múltiples yos. Mientras el artista moderno se limitaba a representar su propia imagen, el posmoderno hace de sí mismo su proyecto prioritario (Mirzoeff, 2016).

A diferencia del autorretrato de Duchamp, la *selfie* carece de espejo, ofrece una pantalla que computariza la imagen y permite modular gestos y poses en un acto performativo. Estas imágenes no son solo representaciones, sino acciones en sí mismas (Gómez, 2012).

Lo que se pone en marcha es una reflexión sobre la actuación de la identidad personal y generadora de subjetividad, y las configuraciones de género, identidad y sexualidad. Duchamp y Man Ray crearon un autorretrato de su alter ego Rose Sélavy, interrogando el género como representación. Rose Sélavy parece femenina por la ropa, maquillaje, joyas y postura (Mirzoeff, 2016).

Las construcciones sociales de género se materializan en estéticas visuales ancladas a los cuerpos, distribuidas en el binario hombre-mujer. El autorretrato de Duchamp plantea que la naturalización del género debe ser cuestionada (Butler, 2007).

Butler, en *El género en disputa*, utiliza representaciones *drag* para demostrar que “el género es el significado cultural que adopta el cuerpo sexuado” (p. 64). Esto significa que no podemos establecer una equivalencia directa entre el género de una persona y sus órganos sexuales (Mirzoeff, 2016). Sin embargo, la mirada del otro fija las identidades en un ejercicio de poder, llevando a los sujetos a clichés y estereotipos que definen lo “bello” en clave de femenino-masculino, expresado a través de la imagen.

Las *selfies* son presentaciones de sí para otro, que muestran un rostro suavizado por filtros, libre de imperfecciones, conjugado con la estética pulida de los *smartphones*. Según Han, esto no solo se limita al aspecto exterior, sino que se extiende a las formas de comunicación que eliminan aspectos negativos para facilitar la comunicación acelerada (Han, 2015b).

En la fragmentación del cuerpo que suponen las *selfies* a través de primeros planos, los cuerpos devienen pornográficos. Un ejemplo es el *sexting*, a través del cual jóvenes envían fotos de partes íntimas. La relación con el otro, según Han (2015b), acontece desde la transparencia de la imagen que impide la aparición de lo imperfecto. Las relaciones en redes se producen de modo provisional, se consumen rápido y exigen renovación casi en tiempo real.

Han (2015b) señala que el primer plano de las *selfies* y películas expone el cuerpo de forma pornográfica, despojado de lenguaje y estructura, fragmentado en partes corporales y datos que lo controlan. Los datos son pornográficos al mostrarse nítidamente sin riesgos de equívocos, a diferencia del lenguaje que encubre.

La estética del primer plano es propia de una sociedad del primer plano, en el que lo “bello digital” sustituye lo “bello natural”. En lo bello digital, la negatividad se desvanece en la pulidez siempre presente, despojada de historia. Lo bello natural, según Han, supone un “todavía no”, encubrimiento que debe ser desvelado en un tiempo extendido y que requiere espera y silencio. La alternancia del aparecer/desaparecer, citada en *Las meninas* de Velázquez, es inherente a la seducción, al erotismo y a lo bello, opuesto a la pornografía que es exhibición absoluta y transparente.

Han acude a Kant para afirmar que el sujeto siente una complacencia desinteresada por lo bello, lo cual permite demorarse en la contemplación, libre de estímulos. Kant distingue entre “ideal de belleza” e “idea normal de belleza”:

El ideal de lo bello se sustrae a todo consumo. No permite «a ningún estímulo sensorial que se mezcle en la complacencia en su objeto», y «sin embargo permite tener un gran interés por ello». En relación con el ideal de lo bello, el juicio va más allá de lo meramente estético, va más allá del mero gusto. Es un «juicio de gusto intelectualizado» que se basa en el «acuerdo del gusto con la razón, es decir, de lo bello con el bien». (Han, 2015b, p. 29)

La idea normal de belleza hoy es una convención normativa que define lo bello (liso, pulido, sin imperfecciones) y lo que no. Han señala que asistimos a una exacerbación de esta idea, cargada de estímulos e imágenes consumidas de inmediato. La rapidez en producción y exhibición de imágenes y comentarios impide la recordación. Los textos que acompañan imágenes o circulan en perfiles no logran constituirse como narraciones, ya que solo describen la transparencia del presente y socavan la memoria y la reflexividad. Aunque provisionales, las *selfies* y las imágenes en red se definen como imágenes de interfaz, importantes en la configuración de subjetividades sexuales.

En este capítulo hemos explorado diferentes aspectos que componen la urdimbre teórica de este estudio: según las aproximaciones al concepto de subjetividad, subjetividades tecnomediadas, cuerpos encarnados, imagen como interfaz, hasta la *selfie* como estética y performatividad de las subjetividades sexuales. Estas discusiones son fundamentales para la construcción del marco teórico y la elaboración de la estrategia metodológica que se desarrollará en el siguiente capítulo.



## Capítulo III. El telar metodológico

El arte y las matemáticas. Ambos hablan de códigos y de símbolos, operan con lo invisible [...]. Nos enseñan a ver la obra y el resultado, vestidos con ropajes distintos, “pero en el proceso” arte y ciencia operan en el mismo restante móvil de lo humano, lo invisible, donde negocian lo simbólico y lo imaginario.

**Zafra (2013, p. 62)**

Al abordar la pregunta sobre cómo y hasta dónde los medios digitales hacen parte del proceso de construcción de las subjetividades sexuales de jóvenes escolares, fue necesario adoptar un enfoque que nos permitiera identificar algunos de los hilos y formas de los hilvanes que configuran las subjetividades de quienes hicieron parte de esta investigación. Tal como lo señala Marcus (2001, p. 112), esto implicó “seguir empíricamente el hilo conductor de los procesos culturales” mientras estos se mueven de manera pendular entre la vida en línea y fuera de ella.

Este reto nos exigió importantes esfuerzos metodológicos, tanto a los grupos de jóvenes que participaron en la investigación como a mí, en mi función de investigadora y maestra. Fue necesario diseñar herramientas de indagación que no se basaran en una lógica extractivista en la búsqueda de información, sino que permitieran promover una reflexión continua sobre las subjetividades sexuales. Esta tarea resultó particularmente desafiante, ya que era esencial crear un ambiente en el que, las, l\*s y los jóvenes se sintieran cómodos compartiendo sus experiencias personales y sus perspectivas sobre un tema sensible como lo son las subjetividades sexuales.

De ese modo, el telar metodológico que acompañó todo el proceso de investigación se sostuvo en el carácter interdisciplinar de la investigación basada en las artes (IBA) y la etnografía

multisituada (EM). La elección de poner en diálogo estos enfoques y metodologías tuvo que ver con el hecho de que ambos tienen en cuenta la importancia de la perspectiva y la interpretación subjetiva en la comprensión de los fenómenos culturales, así como la importancia de la participación activa y la colaboración de las personas participantes en la investigación.

La IBA se centra en la utilización de las artes y la estética para la investigación social y educativa, mientras que la etnografía multisituada se enfoca en la observación y el estudio de múltiples sitios culturales y sociales. Ambos enfoques comparten la idea de que la comprensión de los fenómenos culturales y sociales requiere una aproximación interdisciplinaria y una metodología que permita la observación y el análisis detallado.

Dentro de la IBA existen diferentes aproximaciones de acuerdo con los campos de estudio y la naturaleza misma de la investigación. Dado que esta investigación emerge en un contexto educativo escolar y sus objetivos están orientados a los aportes pedagógicos que puedan surgir de este trabajo, la línea metodológica de la IBA sobre la cual me inclino es la *a/r/tografía*, reconociendo no obstante, la consideración de la IBA “como un ‘concepto paraguas’ [*umbrella concept*], es decir que no prescribe un procedimiento específico para producir un resultado, sino que está abierto a una gran variedad de aproximaciones y enfoques” (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 889).

La *a/r/tografía* es una forma de investigación y creación artística que surge de la intersección entre el arte, la investigación y la enseñanza. El término *a/r/tografía* surge de la combinación de las palabras en inglés *artist* (‘artista’), *researcher* (‘investigador/a’) y *teacher* (‘profesor/a’), cuyas iniciales —*a/r/t*— dan origen al acrónimo. Esta noción se emplea tanto para aludir a las dimensiones de *arte*, *investigación* y *enseñanza*, como para referirse, indistintamente, a la persona que practica la *a/r/tografía* o al proceso mismo de creación *a/r/tográfica*.

Para Rita Irwin, considerada pionera en este tipo de investigación, la práctica de la *a/r/tografía* significa indagar en el mundo a través de un proceso continuo de creación artística, en cualquier

especialidad artística, y escribir no separada o ilustrativamente, sino de forma interconectada y tejida con lo anterior para crear nuevos o más amplios significados. El trabajo a/r/tográfico se realiza, a menudo, a través de los conceptos metodológicos de contigüidad, indagación vital, aperturas, metáfora/metonimia, reverberaciones y excesos que se representan y se presentan o ejecutan cuando una indagación estética relacional se visualiza como conocimiento encarnado en las interconexiones entre arte y texto, y entre las identidades de artista/investigador/docente, entendidas en un sentido amplio (Irwin, como se cita en Marín-Viadel y Roldán, 2019).

Me posiciono, entonces, desde esta perspectiva para aproximarme a los modos de subjetivación de la sexualidad de jóvenes escolares, teniendo como referente epistemológico la noción de *conocimiento encarnado*, que a diferencia de la investigación cuantitativa se enfoca en la creación de conocimiento en lugar de su descubrimiento.

De este modo, el resultado de esta investigación no se centra de manera exclusiva en la obtención de un conocimiento veraz, sino en poner en evidencia los recorridos y ampliar el panorama a partir de cuestionamientos permanentes que nos lleven a “comprensiones’ en lugar de resultados y de ‘provocaciones’ mejor que de conclusiones” (Marín-Viadel y Roldán, 2019, p. 889).

Teniendo en cuenta estos preceptos que dan estructura a este telar, a lo largo de las siguientes líneas, me concentraré en presentar las características de estos enfoques y sus aportes particulares a la investigación, haciendo énfasis en los recorridos y elaboraciones que emergieron de este proceso. No sin antes advertir que más allá de describir un proceso cronológico de la investigación, en las fases no lineales que propongo, me dispongo a describir la manera que tanto la EM como la IBA me permitieron hilvanar esta investigación, la mayoría de las veces desde la intersección de tiempos y herramientas, lo que, en parte, dio sentido a su carácter multisituado.

## Entre la etnografía multisituada y la investigación basada en artes

En cuanto a la etnografía multisituada, quisiera iniciar poniendo de relieve el lugar que este tipo de metodología le otorga a la relación del mundo *online* y *offline*, caracterizados como lugares en los que acontece la experiencia subjetiva de manera permanente y donde las fronteras entre uno y otro son borrosas. Postura que se ajusta a los presupuestos epistemológicos de esta investigación, puesto que se abre a la intención de indagar sobre “el lugar donde [la] mediación adquiere realidad y sentido para el sujeto” (Winocur, 2013, p. 21), en este caso a jóvenes escolares del Colegio La Toscana Lisboa.

Según Rosalía Winocur (2013), los jóvenes en la actualidad no sienten la necesidad de separar su vida *online* de su vida *offline*, ya que ambos ámbitos están presentes y entrelazados en sus prácticas cotidianas y universos significativos. Según esta perspectiva, la distinción entre etnografía del mundo real y etnografía del mundo virtual pierde relevancia para este tipo de investigación, y se plantea la necesidad de desarrollar estrategias y técnicas de observación para recuperar los significados que los sujetos atribuyen a sus prácticas en ambos escenarios.

Como señala Winocur: “Es mucho más difícil reconstruir los hilos invisibles que conectan estos dos mundos en la subjetividad individual y colectiva contemporánea que determinar el estatus sociotécnico de la red” (2013, p. 23). Es fundamental, entonces, considerar la interconexión de ambos mundos al analizar las experiencias de jóvenes en relación con el uso de la tecnología y las redes sociales.

En esta misma línea de pensamiento, Marcus (2001) sostiene que la función de la etnografía multisituada sigue siendo, al igual que en la etnografía tradicional, la de traducir de un lenguaje o idioma cultural a otro, con un elemento adicional, y es la capacidad de conectar “los distintos sitios que explora la investigación junto con fracturas inesperadas e incluso disonantes del lugar social” (p. 114).

Esto implica renunciar a un lugar único de indagación y exige estar atentos a las conexiones que surgen, por ejemplo, de la experiencia de observación participante, la elaboración de talleres y entrevistas (*off-line*) y a la indagación en y de los medios digitales (*on-line*).

Si bien, esta investigación emerge en el escenario escolar del cual hago parte, es importante situar y poner en evidencia la relación de poder que, como maestra, me separa y a la vez me acerca a las dinámicas propias de este grupo de jóvenes. Siguiendo a Rosana Guber (2001), en una investigación etnográfica “ni el investigador puede ser ‘uno más’ entre los nativos, ni su presencia puede ser tan extensa como para no afectar en modo alguno al escenario y sus protagonistas” (p. 58).

Para este caso, la afectación que plantea la autora se da en distintos niveles y varía según la percepción de los papeles desempeñados en cada escenario de indagación. De ahí que comprender el campo de la etnografía multisituada signifique, en esta investigación, aceptar su carácter reflexivo y, con ello, desplazar el lugar central del etnógrafo como productor exclusivo del conocimiento, para darle paso a la *a/r/tografía* en la construcción colectiva de significados desde un ejercicio dialógico, que vincula los lenguajes del arte como la visualidad, la literatura, la *performance*, entre otros. Ámbitos que sabemos son cercanos a la afectividad y mundos de la vida de las y los jóvenes.

## *Técnicas de enlazado*

Las técnicas de enlazado que describo en este apartado son el resultado de la articulación de los principios metodológicos de la EM y las herramientas propias elaboradas para esta investigación. En este sentido, como punto de partida, es importante señalar que los sujetos de estudio, jóvenes escolares del Colegio La Toscana Lisboa, no son entidades acabadas y unívocas. Por lo tanto, para comprender cómo configuran sus subjetividades sexuales, fue necesario adoptar un enfoque que permitiera mapear las diferentes trayectorias y relaciones en constante cambio, tanto en los

escenarios *on* como *offline*. En consecuencia, resultó fundamental emplear las técnicas de seguimiento propuestas por Marcus (2001) para la implementación de la etnografía multisituada. Para situarlas, he elaborado la tabla 1.

Tabla 1. Técnicas de seguimiento: etnografía multisituada

Técnica de seguimiento	Definición
Seguir a las personas	Implica seguir y observar el comportamiento y las actividades de las personas involucradas en la investigación etnográfica, para obtener información sobre sus interacciones sociales y las prácticas culturales en diferentes contextos y situaciones.
Seguir los objetos	Implica trazar la circulación a través de diferentes contextos de un objeto explícitamente material de estudio.
Seguir la metáfora	La circulación de signos, símbolos y metáforas guía el diseño de la etnografía.
Seguir la trama	Leer buscando la trama y luego probarla en la realidad de la investigación etnográfica.
Seguir la biografía	Las historias de vida revelan yuxtaposiciones de contextos sociales mediante una sucesión de experiencias narradas de forma individual.
Seguir el conflicto	Rastrear las diferentes partes o grupos en un conflicto define otra forma de crear un terreno multilocal en la investigación etnográfica.

Fuente: elaboración propia basada en Marcus (2001).

**Seguir a las personas - Mapa básico.** Para iniciar la investigación, implementé dos técnicas sugeridas por Marcus (2001) y Gómez (2002), respectivamente. La primera consistió en el seguimiento de personas y la segunda en la creación de un mapa básico para el análisis de las comunidades virtuales. Según Gómez, es fundamental contar con este mapa para ubicar el estado de la tecnología y su uso por parte de la población, en este caso, el grupo de jóvenes participantes. Así, se pudo comprender mejor su apropiación de la tecnología y su interacción en el entorno virtual.

Este mapa incluyó el diseño de encuestas de datos tipo “censo”, como número de jóvenes con conexión permanente a internet, usos y redes

sociales más frecuentadas, así como un cuestionario sobre acceso a información y formación en temas vinculados a sus sexualidades.

La primera encuesta de caracterización la realicé con un grupo de 568 estudiantes de secundaria de las dos jornadas de la institución, lo que me permitió tomar decisiones respecto al grupo de jóvenes con el que se profundizaría en la investigación, así como el espacio virtual que privilegiaría en el análisis, de acuerdo con las preferencias explícitas con respecto al uso de redes sociales.

En la encuesta Hablemos de sexualidad 1, se determinó que Facebook era la red social más utilizada por jóvenes, en contraposición a Instagram, Twitter y otras. Sin embargo, es importante destacar que la mayoría de los jóvenes encuestados afirmó no utilizar redes sociales. Por lo tanto, el seguimiento de personas (Marcus, 2001) implicó la identificación de aquellas personas que participaban activamente en estos escenarios en línea, y que por tanto fueron consideradas referentes importantes para el estudio, sin desconocer a aquellas que, por decisión u otras razones, no participan en estos espacios.

La elaboración de este primer mapa de seguimiento permitió la identificación de tres vías metodológicas relevantes para esta investigación, las cuales se basan en los tipos de herramientas de indagación propuestas por la etnografía multisituada de Gómez. En la tabla 2 se describen estas vías, las cuales operan como marcos de acción y creación tanto para las herramientas de la IBA como para los seguimientos propuestos por Marcus (2001) sobre la EM.

Tabla 2. Ruta metodológica: comunidad virtual

Técnica	Definición
La comunidad virtual desde la realidad. El mapa básico	Herramienta que permite ubicar el estado general de la tecnología y su apropiación por parte de la población mediante encuestas tipo censo y cuestionarios de caracterización.
La comunidad virtual desde los sujetos virtuales. Etnografía de la virtualidad	Nivel de indagación que se centra en la comunicación directa con los participantes mediante entrevistas, grupos focales, etc., ya sea sincrónicas o asincrónicas, y la implementación de cuestionarios virtuales tipo entrevista.

Técnica	Definición
La comunidad virtual desde la virtualidad. Análisis de contenido y observación participante	La observación participante es una técnica en la que el investigador se integra en el sistema que está estudiando y se convierte en un participante más. El objetivo es comprender las acciones, comportamientos, valores y significados de los participantes del sistema, lo que implica observar e interactuar con ellos. Se establece un protocolo de observación que incluye horarios, días y calendario, y se registran los datos en un diario de campo con una estructura de observación, comentarios y análisis, que se pueden guardar electrónicamente.
Etnografía de la realidad	Nivel de indagación que contrasta la información recopilada en los niveles anteriores mediante entrevistas en profundidad.

Fuente: elaboración propia basada en Gómez (2002).

## *A/r/tografía de la virtualidad*

Para Gómez (2002), la etnografía de la virtualidad es una técnica central para el análisis de las comunidades en línea. Teniendo como principal referente los aportes de Christine Hine (2004), la etnografía virtual sugiere el uso de cuestionarios virtuales y encuentros sincrónicos para realizar entrevistas o grupos focales. En el caso particular de esta investigación, tuvimos en cuenta el desarrollo virtual del cuestionario “Imagen y representación de sí”, el cual se enfocó (teniendo en cuenta el mapa básico) en los grupos de jóvenes de los grados octavo y décimo, es decir, jóvenes entre los catorce y dieciocho años. Las preguntas de este cuestionario fueron abiertas y, considerando la elección de la red social Facebook como escenario de análisis virtual, estuvieron centradas en identificar los modos en que este grupo de jóvenes se representaba en las redes sociales y el lugar de las *selfies* en estos modos de presentación y representación.

Si bien, como se verá en el capítulo IV, este cuestionario aportó información importante para la investigación, el eje de esta fase, como su nombre lo indica, fue la a/r/tografía virtual, como una propuesta de variación a la etnografía virtual propuesta por Hine (2004) y Gómez (2002) así como a las prácticas tradicionales de la a/r/tografía, llevadas a cabo en escenarios presenciales.

Esta propuesta metodológica se fundamentó por un lado, en los objetivos de la investigación a propósito de las subjetividades sexuales en el continuo *on-offline*, lo que implicó reconocer la virtualidad como un escenario de análisis primordial y, de otro lado, la estrategia de *seguimiento a las personas* propuesta por Marcus (2001), que durante el aislamiento producto de la pandemia de la COVID-19 durante el año 2020 y parte del 2021, supuso una diáspora, según sugiere el autor, de las aulas de clase a las pantallas como escenarios de formación mediados por plataformas como Teams, Zoom, entre otras.

Estas dos condiciones me llevaron a diseñar herramientas de indagación basadas en repertorios artísticos, accesibles desde pantallas de celulares y computadores. Dichas herramientas debían cumplir el propósito de la investigación basada en las artes (IBA) y su enfoque en la *a/r/tografía*, con el fin de provocar y explorar las intersecciones entre el arte y la pedagogía. Este enfoque implicó un constante movimiento entre la incertidumbre, la creatividad, la investigación y el proceso pedagógico, con la intención de crear un currículo vivo (Irwin, 2013). Por lo tanto, las herramientas utilizadas se centraron en las emergencias y en las posibilidades que ofrecieron tanto los dispositivos artísticos como fuentes de creación y conocimiento, como los dispositivos tecnológicos que permitieron su mediación.

Para esta fase de la investigación, me basé en las perspectivas y técnicas de la IBA propuestas por Hernández (2008), las cuales detallo en la tabla 3 junto con el nombre de las herramientas que fueron creadas para este propósito.

Tabla 3. Perspectivas, técnicas y herramientas de la IBA

Perspectiva	Técnicas	Herramienta de elaboración propia
Artística	Esta técnica pone énfasis en las representaciones artísticas de carácter visual y otorga protagonismo a la imagen como objeto de investigación, no solo como evidencia del trabajo de campo. En esta perspectiva, se promueve el uso de imágenes, incluyendo el registro fotográfico, como medio o sistema de representación del conocimiento a través del cual los contenidos visuales funcionan como medio de indagación, registro y creación.	Taller plástico Confesiones en el espejo. Apreciación y creación de autorretratos
Literaria	Esta perspectiva se divide en dos técnicas. La primera se enfoca en la producción narrativa, en la cual quien investiga escribe su experiencia a través de diferentes tipos de texto. La segunda línea se centra en el texto como evocador de la experiencia, en el que la investigadora propone una lectura en forma de relato (textual, visual y performativa) con la intención de motivar al sujeto de la investigación a reflexionar sobre sus propias experiencias a partir del diálogo con el relato propuesto.	Taller literario: Receta para una <i>selfie</i> . Basado en la obra literaria: <i>Tratado de culinaria para mujeres tristes</i> . Héctor Abad Faciolince (2019)
Performativa	Esta técnica se enfoca en el cuerpo y su performatividad como lugares de experiencia que contribuyen a la comprensión de la realidad encarnada. Hernández (2008) diferencia dos aspectos relevantes en esta perspectiva: la noción de sujeto y la noción de <i>escritura performativa</i> . La primera involucra hablar a partir de uno mismo y no de uno mismo, lo que implica que tanto los sujetos de la investigación como la investigadora hablan y se <i>performan</i> desde un lugar autoetnográfico. La segunda se refiere a la manera de narrarse desde la experiencia en la que el cuerpo se encuentra inserto y en su relación con otros, produciendo nuevas narrativas.	<i>Performance</i> : Relatos visuales: prácticas de embellecimiento del espejo a la pantalla  Instalación: Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla

Fuente: elaboración propia basada en Hernández (2008).

**Taller artístico (plástico): confesiones en el espejo.** De acuerdo con la observación realizada en el aula, es evidente que los espejos ocupan un lugar fundamental en la vida cotidiana de las personas jóvenes, especialmente de las mujeres cisgénero. Estos objetos, en distintos tamaños, pero en particular los espejos de bolsillo, son utilizados todo el tiempo durante las clases, en combinación con cosméticos y otros artículos de belleza. Esta observación que interpeló mi lectura sobre la presencia de la imagen reflejada de los cuerpos femeninos, como validación y re-creación de la belleza, fue uno de los argumentos que motivaron la propuesta de utilizar el espejo como herramienta mediadora en investigación para

fomentar la reflexión crítica sobre la construcción de la imagen y la corporalidad, ejes centrales de las subjetividades sexuales.

Según Hernández (2008), en la investigación basada en las artes (IBA), las imágenes se consideran medios o sistemas de representación del conocimiento que permiten la indagación, el registro y la creación de nuevas formas de entendimiento. Con esta premisa, el taller artístico (plástico) “Confesiones en el espejo” se diseñó como una actividad en la que el grupo de participantes crearon autorretratos utilizando diversas técnicas plásticas. El objetivo era explorar su identidad y autoconcepto a través del diálogo con su imagen reflejada en el espejo. Esta actividad facilitó tanto la exploración de las representaciones visuales de las personas participantes como la reflexión y el diálogo en torno a su propia imagen y la relación que tienen con ella, por ello se convirtió en una herramienta valiosa para la investigación desde la perspectiva artística de la IBA.

Antes de la creación de los autorretratos, presenté una galería virtual que incluía obras de diferentes artistas que utilizaron el espejo como parte de sus obras o como artefacto para la realización de sus autorretratos. Esta galería permitió explorar el uso simbólico del espejo en el arte y su relación con la identidad y la autoimagen, inspirando la creación de los autorretratos y la reflexión sobre la propia imagen.

Después de la apreciación y reflexión sobre las obras, cada joven inició su proceso creativo, dividido en dos fases. En la primera fase, elaboraron bocetos en papel, algunos de los cuales fueron compartidos a través de las cámaras web durante el taller. En la segunda fase, cada joven realizó su autorretrato de manera individual y asincrónica, y luego envió una fotografía de su obra por correo electrónico. Estas creaciones, como se verá en el capítulo IV, fueron fundamentales para el análisis de su experiencia corporal.

**Taller literario: receta para una selfie.** Según Baraone y Eisner (2006) (como se cita en Hernández, 2008), existen tres formas de lenguaje o tipologías de textos que, como herramientas de

indagación, van más allá de simplemente contar una historia, y buscan permitir a otras personas contar(se) la suya. Es decir, no se trata solo de capturar la realidad, sino de producir y desencadenar nuevos relatos. De acuerdo con esta perspectiva, se muestran en la tabla 4 los tres tipos de textos literarios.

Tabla 4. Tipos de textos narrativos

Textos evocativos	Textos contextuales	Textos vernáculos
Estimulan la imaginación.	Utiliza metáforas y descripciones densas derivadas de la observación, sin utilizar términos de argot.	Asociado con experiencias vividas, con el lenguaje de la gente (vernacular), con la finalidad de "atraer" a aquellos que no suelen interesarse por la investigación.
Posibilita que los lectores llenen los vacíos del texto con significados personales.	Desvela las complejidades de un evento, carácter o escenario.	Persigue una representación polifónica, que desvela las historias personales en las cuales nadie es privilegiado.

Fuente: extraída de Hernández (2008, p. 95).

El taller "Receta para una *selfie*" se enmarcó en la línea de textos evocativos y buscó, a través de la lectura de fragmentos del libro *Tratado de culinaria para mujeres tristes* de Héctor Abad Faciolince (2019), fomentar una conversación colectiva sobre experiencias en las relaciones erótico-afectivas. Además, se utilizó el formato de receta para promover la escritura detallada del paso a paso de las acciones consideradas por cada joven para crear un autorretrato (*selfie*).

El resultado de este taller fue la creación de recetas por parte del grupo de jóvenes que, a través de sus narrativas, permitieron un análisis profundo sobre las tecnologías digitales de subjetivación de la sexualidad y el papel de la producción de *selfies* en dicha configuración.

### *Análisis de contenido y observación participante*

Aunque la observación participante es una de las herramientas de la etnografía virtual, es importante destacar la propuesta planteada por Gómez (2002) para diferenciar este proceso de recolección de

información de las herramientas a/r/tográficas propuestas en la técnica anterior. Según los postulados de Hine (2004), la etnografía virtual comparte elementos similares con la etnografía tradicional, pero adaptados al entorno virtual. En el proceso de observación participante en la etnografía virtual, quien investiga se sumerge en la comunidad virtual para experimentarla de manera directa y observar los comportamientos en línea.

Para ello, se sugiere establecer previamente un conjunto de categorías y variables que se desean observar y registrar, tales como el tipo de interacción, los temas de discusión y el lenguaje utilizado, entre otros aspectos relevantes para la investigación. A partir de allí, se procede a la recolección de los datos de manera sistemática y constante a través de la observación de los eventos en línea, el registro de capturas de pantalla, la toma de notas y otros métodos.

No obstante, es importante señalar que esta información no se limita a la observación de los comportamientos en línea, sino que también implica el análisis de la infraestructura tecnológica que permite esos comportamientos, así como las políticas y prácticas culturales que dan forma a la vida en línea. Es decir, no solo se observan las interacciones sociales, también se estudian las tecnologías que hacen posible dichas interacciones y las normas culturales que rigen la vida en línea.

Teniendo en cuenta los objetivos de la investigación y los aspectos mencionados, la herramienta para esta fase fue un protocolo de observación de los perfiles de Facebook. Siguiendo los postulados de la EM respecto al seguimiento a las biografías (tabla 5), seleccioné lo que se conoce como una *muestra intencional* con un grupo de veinte jóvenes, compuesto por nueve mujeres cisgénero, dos personas no binarias y nueve hombres cisgénero. La elección de este grupo de jóvenes estuvo centrada en su voluntad y su trayectoria durante el proceso investigativo, así como su presencia en la red social Facebook. Las observaciones se llevaron a cabo durante tres periodos específicos, a saber: septiembre del 2019, 2021 y 2022. En la tabla 5 se describen las categorías y variables utilizadas en este protocolo de observación, junto con una descripción general de cada una.

Tabla 5. Protocolo de observación virtual

Categoría	Variable	Descripción
Información general	Nombre de la persona	Nombre del perfil de Facebook observado.
	Tipo de perfil	Indicar si el perfil es de una persona, figura pública, creador digital o página.
	Amigos/Seguidores	Número de amigos o seguidores que tiene el perfil.
	Relaciones	Indicar las relaciones que se presentan en el perfil.
Presentación de sí	Foto de perfil	Descripción de la foto de perfil y su contenido.
	Historia / <i>Stories</i>	Descripción de las historias o <i>stories</i> publicadas.
Tipo de imágenes: Cuerpo-imagen-interfaz	Espejo	Si se presentan fotos en espejo, indicar en qué medida.
	Eróticas	Si se presentan imágenes eróticas, describir su contenido.
	Rostro	Describir el tipo de fotografías de rostro presentes.
	Moda	Descripción del tipo de moda que se presenta en el perfil.
Interacciones	Tipo de interacciones	Registrar los tipos de interacciones que se presentan, como comentarios, reacciones, etc.

Fuente: elaboración propia.

Cada categoría y variable presentada en la tabla 5 fue cuidadosamente seleccionada con el objetivo de recopilar la información más relevante sobre las interacciones y presentación del grupo de jóvenes en Facebook. En la categoría “Información general”, se registró el nombre de la persona y el tipo de perfil que tenía en Facebook, ya sea persona, figura pública, creador digital o página. También se registró el número de amigos o seguidores y las relaciones que tenía con otros usuarios de la plataforma.

En la categoría “Presentación de sí”, se registró la foto de perfil utilizada por el usuario y si había publicado alguna historia o *story*. Además, se registraron los “Tipos de imágenes” que compartía, incluidas las relacionadas con el cuerpo, la imagen y la interfaz de la plataforma. En la categoría “Interacciones”, se registraron los tipos de interacciones que realizaba el usuario, como los comentarios y las reacciones a publicaciones de otros usuarios.

Durante el proceso de registro del protocolo, realicé observaciones particulares a cada perfil, uno de los objetivos principales era analizar las técnicas y tecnologías que operan sobre los cuerpos-imagen-interfaz, así como reconocer los márgenes y resistencias que influyen en la configuración de las subjetividades sexuales de este grupo de jóvenes en el entorno virtual.

Para lograr esto, tuve que implementar diversas estrategias, como la toma de capturas de pantalla o *screenshots* en cada sesión de observación. De esta manera, se logró una documentación detallada de las interacciones, publicaciones y contenido visual relevante de los perfiles en la plataforma de Facebook. Estas capturas fueron clasificadas teniendo como referente el estudio de Rueda y Giraldo (2016) titulado “La imagen de perfil en Facebook: identidad y representación en esta red social”, y tres variables que surgieron de la propia observación virtual: el tipo de imagen, la categoría de análisis (en este caso, centrado en la relación cuerpo-imagen-interfaz) y el tipo de publicación. A continuación, se describirán con mayor detalle estas variables.

*Tipo de imagen:* se refiere a la clasificación de imágenes de acuerdo con su formato y modo de producción y reproducción en Facebook. En esta categoría se encuentran las siguientes variables: *Selfie* o auto-foto, *Video*, *Meme* —entendido como “formas de expresión mediante imágenes ampliamente reconocibles” (Prada, 2018, p. 119)—, *Texto imagen* (este tipo de imágenes son posibles gracias a una de las herramientas de Facebook que permite crear un texto y ponerle un fondo para convertirlo en imagen para compartir) y *Fotos captadas por otra persona*.

*Categorías de análisis:* las categorías de análisis surgen de la clasificación hecha por l\*s jóvenes respecto a las *selfies* y las observaciones en el marco de la etnografía multisituada, entre ellas las eróticas y las del espejo.

*Tipo de publicación:* de acuerdo con las herramientas propias de la red social Facebook, existen diferentes tipos de publicación que pueden hacer tanto por las personas propietarias de cada perfil, como sus amigos y conocidos. Para este caso, las publicaciones

evidenciadas en los perfiles del grupo de jóvenes fueron: foto de perfil (corresponde a la foto de presentación pública del perfil), foto de portada (la foto de portada es la imagen grande situada en la parte superior del perfil, sobre la foto del perfil. Al igual que la foto del perfil, las fotos de portada son públicas), historias (son un formato de contenido que aparece en la parte superior y permite la publicación de fotos y videos que desaparecen en un plazo de veinticuatro horas), publicación propia (en este caso se trata de las publicaciones en el *feed*<sup>4</sup> hechas por la persona dueña de cada perfil) y, finalmente, la etiqueta (que corresponde a publicaciones hechas por otras personas en las que se enlaza a los perfiles).

La organización de estas variables para la clasificación y registro de cada captura de pantalla en el protocolo se describe en la figura 1, teniendo en cuenta la tipificación descrita.

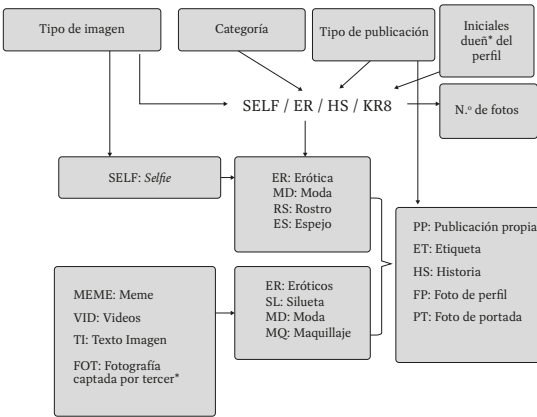


Figura 1. Criterios de clasificación de imágenes

Fuente: elaboración propia.

4 El *feed* es la lista de historias en constante actualización que se encuentra en el medio de la página de inicio. El *feed* incluye actualizaciones de estado, fotos, videos, enlaces, actividad de aplicaciones y me gusta de personas, páginas y grupos en Facebook (Facebook, s. f.).

Por último, es importante destacar que el seguimiento a las biografías (Marcus, 2001), realizado a través de los perfiles de Facebook de este grupo específico de jóvenes, implicó además de estas variables de análisis, la identificación de movimientos y transformaciones evidenciados en la red social a lo largo de los tres periodos de observación. Esto me permitió rastrear las huellas de su narrativa y detectar los vacíos que, posteriormente y con la implementación de las entrevistas en profundidad, que describo a continuación, se buscó llenar para lograr una comprensión más amplia sobre su interacción y presencia como cuerpos-imagen-interfaz en esta red social.

### *A/r/tografía cara a cara*

Si bien, tanto Marcus (2001) como Gómez (2002) y Hine (2004) reconocen de manera amplia en sus postulados la necesidad de superar la división entre la realidad *on-offline*, uno de los principios centrales en el desarrollo de esta tesis, también planteó esta fase investigativa como una manera de diferenciarla de las herramientas particulares que implicó la *a/r/tografía* virtual y para darle un lugar a las experiencias que surgieron en la dinámica cara a cara, tanto de la *performance* como de las entrevistas en profundidad.

**Performance, Relatos visuales: prácticas de embellecimiento del espejo a la pantalla.** La perspectiva performativa propia de la IBA se enfoca en el cuerpo y su performatividad como lugares de experiencia que contribuyen a la comprensión de la realidad encarnada (Hernández, 2008). La noción de *sujeto* y la noción de *escritura performativa* son dos aspectos importantes en esta perspectiva, que suponen hablar desde uno mismo y desde la experiencia autoetnográfica, lo cual produce nuevas narrativas basadas en las experiencias vividas y en la relación con otros. Esta perspectiva también implica una mirada crítica hacia los discursos hegemónicos y las normas culturales que rigen la sociedad y que afectan la construcción de identidades y subjetividades. De acuerdo con esta mirada, se busca visibilizar y cuestionar los estereotipos y

prejuicios que se reproducen en la sociedad y que afectan la vivencia en, este caso, de la sexualidad y el género.

En este sentido, la *performance* “Relatos visuales: prácticas de embellecimiento del espejo a la pantalla” fue una herramienta para evidenciar y reflexionar sobre los procesos de estetización y embellecimiento que se asocian a la feminidad y que están presentes en la vida cotidiana de las jóvenes. Esta abrió un espacio de diálogo y escucha en el que las participantes pudieron compartir sus experiencias y percepciones sobre estas prácticas.

En esta acción performática, veintitrés jóvenes y yo recreamos las acciones que cada una de nosotras realizaba frente al espejo, un objeto simbólicamente importante para todas nosotras. El espejo fue reemplazado por la pantalla de una tableta para grabar en formato audiovisual. La finalidad de esta práctica fue encontrar, a través del lenguaje corporal y gestual, elementos que permitieran comprender la estetización de los cuerpos en resistencia o reproducción de los estereotipos de género, en particular los estereotipos de belleza femenina.

Esta *performance*, llevada a cabo en el Colegio La Toscana Lisboa, brindó una oportunidad para reflexionar sobre los discursos culturales que influyen en la construcción de la feminidad y su relación con la imagen corporal y la belleza. A través de esta actividad, se buscó que las jóvenes cuestionaran estos discursos y tomaran conciencia de las prácticas de embellecimiento y estetización que la sociedad impone, prácticas que a menudo afectan su autoestima y bienestar emocional.

La perspectiva educativa de la IBA se enfoca en el aprendizaje a través de la experiencia y la reflexión crítica. En este sentido, estos relatos visuales se convirtieron en una herramienta pedagógica valiosa para las jóvenes, ya que les permitió reflexionar críticamente sobre sus propias experiencias. Además, el diálogo y la escucha facilitados durante esta actividad permitieron a las participantes compartir sus experiencias y percepciones, lo cual enriqueció el aprendizaje colectivo.

Este espacio de reflexión y autoexploración no solo promovió la crítica hacia los estereotipos de género y belleza, también fomentó un ambiente de apoyo mutuo y comprensión. Las jóvenes pudieron ver más allá de las expectativas sociales y comenzar a construir una imagen de sí mismas basada en la autenticidad y la aceptación personal.

**Entrevistas en profundidad.** Según Rosalía Winocur (2013), para los jóvenes no existe una distinción clara entre la vida *online* y *offline*. Por lo tanto, para comprender la exhibición de la intimidad en la red, es esencial abordar el problema dentro de un marco más amplio que incluya tanto los escenarios de internet como los espacios, tiempos y actividades de la vida cotidiana. Este enfoque de la etnografía multisituada (EM) requiere la combinación de técnicas de observación e indagación de las prácticas *online* y *offline* para entender los significados que los jóvenes atribuyen a sus acciones. En otras palabras, es necesario formular preguntas que permitan entender cómo se relacionan ambos mundos en las prácticas cotidianas de los jóvenes, independientemente del universo en el que se encuentren.

Por su parte, Marcus (2001) propone utilizar la entrevista en profundidad y el seguimiento biográfico de los participantes como estrategias para comprender mejor las relaciones sociales y culturales que se desarrollan en diferentes contextos. Este tipo de entrevista, que puede ser estructurada o no estructurada, se centra en explorar los significados subjetivos que las personas asignan a sus experiencias. La entrevista en profundidad es útil para obtener información sobre las percepciones y experiencias de los participantes en relación con temas como la sexualidad, la identidad, la pertenencia y la discriminación.

Siguiendo estas líneas metodológicas basadas en la EM, realicé entrevistas en profundidad a diez jóvenes que participaron en todo el proceso de investigación en sus diferentes etapas, criterio importante para su selección. Las herramientas previas me

proporcionaron información fundamental para elaborar las preguntas semiestructuradas utilizadas como base de la conversación.

Otro criterio fundamental para la selección de este grupo de jóvenes fue su disposición a participar en esta etapa de la investigación, así como la inclusión de voces de jóvenes con diversas identidades de género y orientaciones sexuales. En la tabla 6, presento una descripción general de cada joven, utilizo seudónimos para mantener el anonimato de los participantes que serán citados a lo largo del libro.

Tabla 6. Participantes: entrevista en profundidad

Seudónimo	Edad	Identidad de género	Orientación Sexual	Categorías emergentes de la conversación
Oli	15	Demichico	Sin definir	Discriminación, experiencia trans*, redes sociales como escenario de posibilidad, salir del clóset.
Rio	18	Tomfem	Lesbiana	Comunidad LGBTI, violencia de género, salir del clóset, redes sociales como escenario de posibilidad.
Karoll	17	No binario	Bisexual	Estereotipos de género, pornografía, sexualización del cuerpo femenino, empoderamiento femenino, <i>body positive</i> , bisexualidad.
Stephy	18	Mujer trans	Gay	Discriminación, experiencia trans*, redes sociales como escenario de posibilidad, salir del clóset.
Diana	16	Mujer cisgénero afrocolombiana	Heterosexual	Prácticas para el embellecimiento femenino <i>on-offline</i> , Onlyfans, violencias de género, empoderamiento femenino, <i>body positive</i> .
Malú	18	Mujer cisgénero afrocolombiana	Bisexual	Prácticas para el embellecimiento femenino <i>on-offline</i> , violencias de género, experiencias como mujer bisexual, erotismo a través de las <i>selfies</i> .
Gerald	16	Mujer cisgénero	Heterosexual	Prácticas para el embellecimiento femenino <i>on-offline</i> , estereotipos de género, violencias de género

Seudónimo	Edad	Identidad de género	Orientación Sexual	Categorías emergentes de la conversación
Any	15	Mujer cisgénero	Heterosexual	Prácticas para el embellecimiento femenino <i>on-offline</i> , estereotipos de género, autoerotismo, masturbación femenina, empoderamiento femenino.
Wilson	16	Hombre cisgénero	Heterosexual	Representación de sí en las redes a partir de la moda y los accesorios, heteronormatividad.
Alex	14	Hombre cisgénero	Heterosexual	Poco interés en el uso de redes sociales y en capturar fotos para su presentación en red.

Fuente: elaboración propia.

Durante las entrevistas, se exploraron diversos temas relacionados con la sexualidad y la vida social en la escuela y en las redes sociales. Las preguntas se centraron en prácticas de embellecimiento tanto *online* como *offline*, y en los modos de presentación de sí mismos en este continuo *on-offline*. Además, se discutieron temas más específicos como la pornografía, la autoerotización, las prácticas de empoderamiento a través de las imágenes, las violencias de género y las relaciones a través de las redes sociales. Las personas jóvenes entrevistadas compartieron sus experiencias personales y opiniones sobre estos temas, y proporcionaron una visión más profunda de cómo viven y configuran sus subjetividades sexuales.

Cada entrevista experimentó un cambio significativo en la dirección de las conversaciones, influenciado por las vivencias y la dinámica propia de cada joven. Esto llevó a abordar temas específicos como la discriminación que enfrentan las personas con cuerpos trans y las experiencias en plataformas de redes sociales como OnlyFans, entre otros.

Estos cambios en la dirección de las entrevistas no solo enriquecieron el análisis, también permitieron una comprensión más matizada y contextualizada de las experiencias y perspectivas de los, las y l\*s jóvenes. Así, las entrevistas se convirtieron en una herramienta crucial para revelar las complejidades y diversidad de las subjetividades sexuales en el contexto contemporáneo.

## Presentación de datos

Para la investigación basada en artes (IBA), el diseño metodológico además de incluir técnicas de recolección de datos ancladas en formas de expresión artística, cuestiona los lenguajes admitidos por tradición para la presentación de datos en el campo educativo y en las investigaciones sociales en general, al considerarlos excesivamente restrictivos.

Según Marín-Viadel y Roldán (2019), “es necesario explorar el potencial de otras formas de (re)presentación de datos en la investigación educativa que iluminen, descubran y amplíen los problemas educativos” (p. 251). Este no es solo un problema formal sino metodológico, que invita a ampliar las posibilidades de (re)presentación a narraciones, cuentos, fotografías, poesía, teatro, entre otras. Estas formas de expresión, con una tradición importante, aportan significativamente a la construcción de sentidos en el campo investigativo.

Con base en esta comprensión, en el capítulo IV, “La trama: hilvanando la sexualidad como dispositivo de subjetivación de jóvenes escolares”, se presentan los resultados de la investigación, integrando cada una de las herramientas descritas en este capítulo. Además, en el entretejido, se destaca la instalación artístico-pedagógica “Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla”,<sup>5</sup> que se constituye en sí misma en parte central de los hallazgos de la investigación, expresados mediante diversos lenguajes artísticos.

Para finalizar, quisiera destacar que la dinámica de poner en diálogo diferentes metodologías, todas interesadas en la interdisciplinariedad y el aporte flexible desde diversos saberes, implicó

---

5 Para proporcionar elementos visuales que aporten a la comprensión y apreciación de esta instalación artística, presentada como retribución y socialización de resultados parciales a la comunidad educativa del Colegio La Toscana Lisboa, y en especial a los jóvenes que fueron el centro de esta investigación, incluyo un enlace que conduce a la producción digital de la instalación: <https://movimientojupi.wixsite.com/movimientojupi/copia-de-herramientas-pedag%C3%B3gicas>

un recorrido metodológico que comenzó con un grupo amplio de jóvenes para la realización del mapeo y terminó con un grupo reducido de diez jóvenes; esto permitió un nivel de profundidad fundamental para los objetivos de esta investigación. Para sintetizar este recorrido y proponer un seguimiento a los sujetos (Marcus, 2001), presento la figura 2, que muestra los hilos que conformaron y se articularon en este telar metodológico.

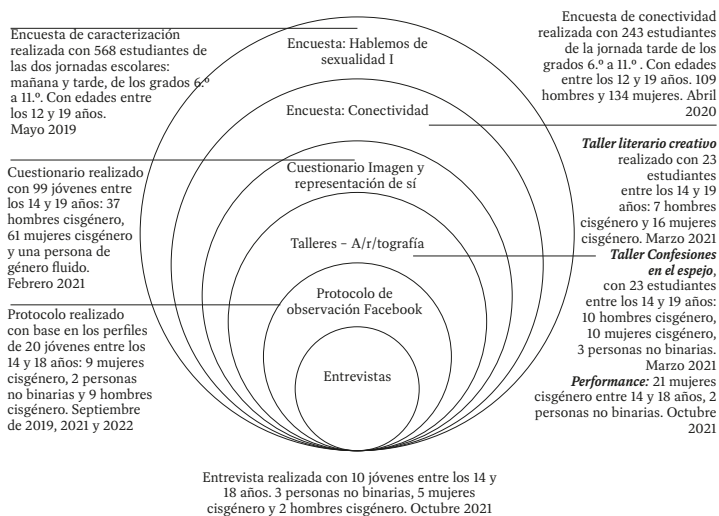


Figura 2. Seguimiento a los sujetos-herramientas de indagación

Fuente: elaboración propia.



# Capítulo IV.

## La trama: hilvanando la sexualidad como dispositivo de subjetivación de jóvenes escolares

Aproximarnos a las subjetividades sexuales trae consigo una lectura sobre cómo los individuos devienen sujetos en un momento histórico y en un escenario cultural específicos, que hoy vemos como efecto del movimiento pendular entre la vida *online-offline*. Esta afirmación me permite introducir la pregunta por la sexualidad y definirla como una construcción histórica, que, según Foucault (2009 [1977]), lejos de haber sido reprimida en la sociedad contemporánea, se suscita siempre como efecto de los “dispositivos de poder que se articulan directamente en el cuerpo” (p. 184) y que no escapan a las dinámicas propias de la escuela y la red.

Según Foucault, “la vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculada de la vida” (p. 169), lo que él denomina *biopolítica*. En este marco, el dispositivo de la sexualidad ocupa un lugar privilegiado ya que permite el adiestramiento de los cuerpos y, al mismo tiempo, la regulación de las poblaciones. Así, la sexualidad se convierte en un mecanismo de poder que produce cuerpos dóciles y adaptables a las normas y valores de la sociedad, y que, a su vez, contribuyen a mantener y reproducir el orden social establecido.

Para el autor, una de las características centrales de la biopolítica es su intervención sobre la vida a través del dispositivo de la sexualidad que produce el sexo como un punto imaginario, que da sentido

a la identidad y a la totalidad del cuerpo. Esta característica pone en el centro del debate la pregunta sobre el sexo, en la intersección entre su dimensión física y lo que Foucault llama la *lógica del sexo*, para referirse a las nociones de la relación saber-poder que operan sobre los cuerpos a través de tecnologías.

En este contexto, es importante destacar que la producción del sexo como punto imaginario no se realiza de manera aislada, sino que se encuentra estrechamente vinculada con otros procesos y tecnologías de poder, como la medicalización del cuerpo y la psiquiatrización de la sexualidad. Como señala Rubin (1986), estas tecnologías han permitido la construcción de una norma sexual que establece lo que es considerado “normal” y “anormal” en términos de prácticas y deseos sexuales. Esta norma sexual se convierte en una herramienta de control social y de discriminación de aquellos cuerpos y prácticas que no se ajustan a los estándares establecidos. En este sentido, la lógica del sexo se transforma en una forma de controlar y regular los cuerpos y las identidades, y en una herramienta de exclusión y marginación de aquellos cuerpos que no se ajustan a las normas instauradas.

La perspectiva que planteo parte de la premisa de que el análisis de la sexualidad como dispositivo biopolítico no implica la disociación entre el cuerpo biológico-anatómico y el cuerpo histórico, social y cultural, tal como señala Foucault (2009[1977]). Por el contrario, me propongo analizar la compleja relación que existe entre las tecnologías de poder y la experiencia encarnada de las personas jóvenes, como ejes en la configuración de sus subjetividades sexuales. Debo advertir aquí, la crítica que surge desde los feminismos y sobre la cual me inclino, a propósito de la pretensión de Foucault de concebir el sexo como producción y principio neutro de identidad, coherencia e inteligibilidad.

Si bien el autor hace referencia a los obstáculos que implica concebir el cuerpo con binarios como el “cuerpo-alma, carne-espíritu, instinto-razón, pulsiones-consciencia” (p. 96), su propuesta teórica omite el binario femenino-masculino, como uno de los sistemas de normalización, dominación e inteligibilidad de los cuerpos y,

en consecuencia, del sexo. Para Butler (1995), haciendo lectura de Lucy Irigaray:

Mientras que Foucault e Irigaray coincidirían en que el sexo es una preconditione necesaria para la inteligibilidad humana, Foucault parece pensar que cualquier sexo sancionado valdría, e Irigaray puntualiza que el único sexo sancionado es el masculino; es decir, el masculino reelaborado, convertido en 'uno', neutro y universal. (p. 19)

Esta afirmación pone en entredicho la noción misma del sexo, que, para el caso de Foucault, en *Historia de la sexualidad* es leído como universal. En palabras de De Lauretis (1989), la comprensión de “la mujer como diferencia del hombre, ambos universalizados; o bien la mujer como diferencia *tout court* y, por tanto, también universalizada” (p. 8) desconoce, por un lado, las diferencias encarnadas por las mujeres desde sus relaciones raciales y de clase, y por otro, la realidad de quienes viven la experiencia sexual con corporalidades que rompen con este determinismo binario.

A partir de esta lectura crítica sobre Foucault, De Lauretis (1989) plantea la necesidad de cuestionar las cuatro tecnologías del sexo planteadas por el autor, a saber: “la sexualización de los niños y del cuerpo femenino, el control de la procreación y la psiquiatrización del comportamiento sexual anómalo como perversión” (p. 19), e introducir *las tecnologías del género* como una categoría de análisis indispensable, advirtiendo que

el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja. (De Lauretis, 1989, p. 8)

Así pues, las *tecnologías del género*, de acuerdo con la autora, nos permiten identificar las prácticas que, aun en la actualidad, siguen sirviendo a la reproducción de representaciones enmarcadas en el sistema sexo-género, que asignan a los individuos su identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc. (De Lauretis, 1989).

Quisiera detenerme y hacer hincapié en la expresión “aun en la actualidad”, porque es una de las cuatro preposiciones que plantea

De Lauretis respecto a la perspectiva de género. Afirma que, si bien, el sistema sexo-género se ha venido reevaluando en los círculos intelectuales, en el arte, y especialmente en los feminismos, la definición del género sigue siendo una construcción diligente en dichos marcos discursivos y en particular en instituciones tradicionales como la escuela, la familia, y otras no tan tradicionales como los medios (De Lauretis, 1989).

Teniendo en cuenta esta afirmación, uno de los propósitos de este capítulo es analizar cómo las tecnologías que producen el género limitan la representación de las identidades sexuales, y además tienen implicaciones concretas y reales en la vida social y subjetiva de los individuos, sobre todo en el caso de las personas jóvenes (De Lauretis, 1989).

A partir de la premisa de que la formación de las subjetividades sexuales se sitúa en contextos sociales y culturales, mi análisis se centra en ofrecer una perspectiva acerca de cómo las tecnologías de subjetivación de la sexualidad actúan en la producción de cuerpos sexo-genéricos que también habitan las pantallas y las redes sociales a manera de cuerpos-imagen-interfaz.

Así mismo, destaco la emergencia de las experiencias al margen y en resistencia, que surgen como respuesta a la imposición de normas sociales y culturales, a medida que se exploran las tecnologías, imágenes y discursos que participan en la creación y reproducción de identidades sexuales y de género.

En este sentido, el objetivo de esta tesis doctoral es aportar a la comprensión de las tecnologías de subjetivación de la sexualidad, en la producción y configuración de las subjetividades sexuales de jóvenes en su vida cotidiana *on* y *offline*, así como analizar la manera como se relacionan con estas tecnologías, ya sea reproduciendo o subvirtiendo las normas sociales y culturales.

## Primer matrón: tecnologías del cuerpo sexuado-generizado

Tanto para Foucault (2009 [1977]) como para De Lauretis (1989), las tecnologías del sexo y las tecnologías del género, respectivamente, se refieren a un conjunto de prácticas, discursos y saberes que permiten la regulación y producción de la sexualidad. Estas tecnologías se utilizan para construir y controlar las identidades sexuales, así como para regular las conductas sexuales de las personas.

Teniendo en cuenta este punto de partida teórico-conceptual, la propuesta que sugiero en este primer matrón busca superar la dicotomía entre las dos categorías: sexo y género, basada en la perspectiva de Butler (2007) y los posfeminismos, que nos invitan a considerar la experiencia sexo-genérica como un acto performático que no puede ser interpretado de manera aislada. Razón por la cual, resulta fundamental reconocer que la subjetividad no es una entidad inmaterial que reside en un yo interno, sino que es construida a través de múltiples prácticas discursivas y sociales que hacen parte tanto de la experiencia encarnada (*embodied*) propia de la percepción, como de la experiencia intersubjetiva (*embedded*) propia de las relaciones sociales y culturales (Sibilia, 2008), entre ellas las tecnologías del cuerpo sexuado-generizado.

Con base en estos aportes, el objetivo de este matrón es analizar cómo estas tecnologías inciden en la configuración de los cuerpos sexuados y generizados en la dinámica *online-offline*, enfocándome en esta última. Destaco, no obstante, que este enfoque no implica una exclusión o separación total de la dimensión *online*, la cual será objeto de análisis en profundidad en el segundo matrón.

### *Cuerpos habilitados, cuerpos sexualizados*

Según los hallazgos de esta investigación, los cuerpos sexuados y generizados se construyen como una tecnología que combina los atributos físicos valorados socialmente con la experiencia

encarnada de las personas jóvenes. En este sentido, la cenestesia, que se refiere a la percepción subjetiva de las sensaciones físicas internas, así como de las emociones y estados de ánimo, juega un papel fundamental en esta construcción.

Para Pedraza (2004),

la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato solo son posibles para el ser humano vivo; con su uso, se hace a una primera subjetividad, aquella que le confirma su propia existencia, asimilada aquí especialmente por intermedio de la cenestesia, a la experiencia del cuerpo, esto es, a la consciencia corporal de la existencia del propio cuerpo y, por tanto, del individuo. En esta constatación confluyen el esquema corporal que reconoce la neurología y la experiencia del cuerpo que provee la cenestesia. (p. 67)

A partir de esta perspectiva, la pregunta que empieza a tejerse en este matrón es sobre las sensaciones que el grupo de jóvenes que hicieron parte de esta investigación asociaron con su cuerpo y la sexualidad. Pregunta que me llevó a plantear como herramienta de indagación y a la vez como herramienta pedagógica, la narrativa visual, propia de la investigación basada en artes, como una manera de evocar la experiencia encarnada, reconociendo como punto de partida que los significados vinculados con las sensaciones encuentran límites en el lenguaje escrito y hablado, que requieren de metáforas, de historias, de imágenes que permitan dar cuenta de “lo inefable, [de] lo que resulta difícil poner en palabras” (Hernández, 2008, pp. 107-108).

Antes de situar estas narrativas y las reflexiones subsiguientes, quisiera destacar el carácter pedagógico del enunciado, y que atraviesa de manera transversal esta investigación a través de las herramientas fundamentadas en la IBA. Lo anterior, con el objetivo de señalar que su creación y utilización no se restringió a dar cuenta de una información susceptible de análisis, sino que buscó y sigue buscando, tal como lo anota Hernández (2008), provocar discusión y hacer pensar a quienes hicieron parte de la indagación, en un acto pedagógico en el que

el camino interior se convierte en un proceso continuado que lleva a una comprensión más completa de la condición humana. La auto-comprensión no es solo la reflexión de lo que somos sino de quiénes somos en relación con el mundo. (Krall, 1988, p. 1998, como se cita en Hernández, 2008, p. 110)

Teniendo en cuenta estos elementos, la herramienta propuesta para guiar este camino de autocomprensión, a propósito de las sensaciones vinculadas a la sexualidad, fue el de la historieta. En medio de uno de los talleres virtuales de creación realizados en el año 2021, invité a quienes participaron a realizar una historieta en la que pudieran narrar una experiencia o situación significativa vinculada con su cuerpo y la sexualidad, haciendo énfasis en las sensaciones y percepciones que tenían en y sobre él.

Después de que un grupo de quince estudiantes compartiera sus historietas, me llamó la atención el hecho de que la mayoría hizo hincapié en los cambios físicos que experimentaron durante la pubertad. Dado que son estudiantes jóvenes entre catorce y dieciocho años, la pubertad parecía ser una experiencia corporal muy significativa y cercana a su ciclo vital. Se presentaba como un tema importante en su memoria corporal.

Por un lado, en cuanto a las historietas creadas por jóvenes mujeres cisgénero, la mayoría se enfocó en su primera menstruación. En estas historias, describen el dolor físico y la mancha menstrual como un evento que las hace sentir que están siendo forzadas a crecer y convertirse en mujeres, con sentimientos de resistencia y rechazo. Por otro lado, en las historietas de jóvenes hombres cisgénero, se destacan los cambios en la altura, el vello corporal y la voz más profunda. A diferencia de las mujeres, estos cambios no están vinculados a ninguna emoción o sensación particular. Los creadores simplemente caracterizan lo que, según su percepción, es un cambio que indica su transición de niños a hombres. Mientras que las mujeres expresan emociones de miedo, sorpresa, tristeza y vergüenza en relación con los cambios en sus cuerpos, los hombres no aluden a ninguna emoción o sensación particular en sus historias.

La narrativa visual presentó un interés evidente por describir los cambios que resultan de la experiencia diferencial entre los sexos, partiendo de un fenómeno biológico. Sin embargo, siguiendo los postulados de Butler (2007), estos cambios se inscriben en una trama cultural y están ligados a la categoría de cuerpo sexuado y generizado. Es decir, la experiencia del cuerpo encarnado se relaciona directamente con las normas culturales y sociales en torno al género.

En este sentido, las historietas revelan las cargas simbólicas y culturales atribuidas a los cuerpos biológicos femenino y masculino, en los que aspectos como la menstruación y el cambio de voz son características en apariencia naturales que estructuran la jerarquización de lo masculino sobre lo femenino. Además, los cuerpos que no se acomodan a este binario también son afectados por estas normas culturales, lo cual exploraré más adelante en esta investigación.

La participación de las jóvenes en la actividad de creación de historietas resalta la importancia de considerar la perspectiva de género en la comprensión de las experiencias corporales. De hecho, esta actividad puso de manifiesto que los hombres tienen mayor resistencia a hablar de su corporalidad en comparación con las mujeres. Además, aquellos que crearon historietas presentaron una perspectiva impersonal y generalizada que se enfocaba en el escenario público.

A su vez, la lectura del propio cuerpo, que se materializa a través de los cuadros que componen algunas de las narraciones, parecen girar en torno a la mirada externa, a acontecimientos de orden relacional, público y universal, que resultan relevantes para los creadores, tales como el distanciamiento social producto de la COVID-19 y los cambios que otras personas logran ver luego de este periodo.

Esta interpretación inicial me hace reflexionar sobre las construcciones sociales e históricas que han creado el carácter “desencarnado de la masculinidad”, el cual se encuentra presente en esta herramienta de indagación utilizada, y también se evidencia en otras

herramientas como el taller denominado “Confesiones en el espejo”, que consistió en la creación de autorretratos frente al espejo (sobre la que profundizaré más adelante) y cuyos “resultados-creaciones” me resultan ilustradores para ampliar este argumento.

Durante este ejercicio creativo, se presentaron dos preguntas que invitaban a sus participantes a reflexionar sobre sus sensaciones y emociones al verse en el reflejo del espejo, así como también sobre los símbolos o metáforas que podrían expresar su relación con el cuerpo. Antes de esto, se llevó a cabo una reflexión guiada por obras de artistas de diferentes latitudes y épocas, quienes en otros contextos y con otras motivaciones pintaron sus autorretratos frente al espejo. Estas obras fueron la inspiración para la elaboración del autorretrato del grupo de jóvenes que participó de este taller creativo. A lo largo de la galería virtual propuesta, se expusieron también los borradores de mi propio autorretrato en el espejo, que sirvieron como punto de partida para las creaciones.

La invitación en este taller giró en torno a dos preguntas: ¿qué sensaciones, emociones emergen de tu reflejo frente al espejo? ¿Qué símbolos o metáforas sirven para expresar la relación con tu cuerpo? Pensar y sentir con algunas obras artísticas de fondo no fue una forma de estetizar la recopilación de información, sino una herramienta propia de la investigación basada en las artes (IBA) para ayudar a conectar ideas abstractas con situaciones específicas, acerca de la imagen especular de los cuerpos, utilizando elementos personales y colectivos de la experiencia cultural (Hernández, 2008).

Según Maxine Greene (2005), estar en presencia de una obra de arte es en sí mismo un acto de descubrimiento de la propia existencia. Para esta investigación mi interés era el descubrimiento del propio cuerpo:

De vez en cuando, cuando me hallo en presencia de una obra de la “frontera” (de un lugar que estaba fuera del alcance de mi experiencia hasta mi entrada en contacto con dicha obra), me sumerjo en toda clase de reconceptualizaciones. Me descubro a mí misma yendo de descubrimiento en descubrimiento; me doy cuenta de que estoy revisando (y, de vez en cuando, renovando) los términos de mi propia vida. (p. 16)

Según esta perspectiva, la experiencia frente a la obra y la creación artística personal de cada joven, dan lugar a un entramado de lazadas<sup>6</sup> en las que es posible identificar algunas relaciones naturalizadas que moldean su subjetividad y que, de otra forma, podrían no ser cuestionadas. Tal es el caso de los dibujos realizados por algunos jóvenes cisgénero, en los que se observa una marcada tendencia hacia expresiones emocionales neutras. Al ser consultados, los autores afirman que así es como perciben sus emociones: de forma “normal” y neutral.

Por su lado, existe un segundo grupo que utiliza una metáfora interesante para ilustrar su incapacidad de expresar sus sensaciones o emociones: *la cremallera*. Esta metáfora se observa en la línea recta horizontal en el rostro que simboliza la dificultad que experimentan para manifestar sus verdaderos sentimientos. Uno de los jóvenes creadores explicó que “no es fácil hablar o representar las sensaciones que uno tiene, como por ejemplo cuando no siento nada o cuando simplemente no sé cómo expresarlo; ese tipo de cosas no las tengo muy presentes en mi día a día” (Alex. Comunicación personal, octubre del 2021).

Algunos de los dibujos realizados por los estudiantes muestran una expresión de alegría evidente en las sonrisas de quienes protagonizan la imagen. Al preguntar a los autores acerca de esta expresión, afirmaron que se trata más bien de un deseo que proyectan en el espejo en vez de una sensación que experimentan al verse reflejados o al pensar en su relación con el cuerpo. Quieren sentir esa felicidad y expresividad que representan sus dibujos, como si anhelaran ver su cuerpo mostrando esa misma realidad.

Este deseo que se materializa en el papel podría interpretarse como parte de la *tecnofantasia* en la que a través de la creación artística, los jóvenes crean una realidad positivada (Han, 2015) similar a la que se produce a través de las *selfies* en la dinámica *online*. El

---

6 Siguiendo la metáfora del tejido, concibo las *lazadas* en este contexto como las conexiones de sentido entre la observación de las obras artísticas y la creación propia.

dibujo de rostros sonrientes, que encaja con la sobreexposición de imágenes felices en las redes sociales, podría considerarse como el resultado de la presión de “un mundo de pura positividad en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa” (Han, 2015, p. 16) que obliga a que las personas siempre muestren una imagen perfecta y feliz de sí mismas, con un objetivo: gustar.

En este caso la imagen de la *selfie* se traslada de la pantalla al espejo, y del espejo al papel, poniendo en evidencia el recorrido de la tecnofantasia de la imagen lisa y pulida de la pantalla, a la experiencia encarnada de los jóvenes que se ven en el espejo y se autorretratan al mejor estilo de una *selfie* digna de ser compartida en las redes para recibir *likes*.

En este sentido, podríamos afirmar que el acceso a herramientas digitales como las redes sociales y las cámaras de los dispositivos móviles ha permitido la creación de un imaginario social que exige la representación de una imagen perfecta y feliz de sí mismos. Este imaginario, que se refleja tanto en la dinámica *online* como en el dibujo de los jóvenes *offline*, se convierte en un espejo en el que se refleja una versión idealizada de la realidad, alejada de la negatividad propia de la experiencia vital.

La tecnofantasia en la que se enmarcan estas representaciones no es inofensiva, ya que implica una serie de tensiones, que llevan a la búsqueda permanente de cumplir con las expectativas sociales de una imagen perfecta condicionada por estereotipos de bienestar y belleza imposibles de alcanzar.

Además, es importante tener en cuenta que la construcción de esta imagen idealizada también está ligada a la expectativa de obtener reconocimiento y aprobación social, lo que puede generar una sensación de presión adicional que se acentúa cuando se considera que las redes sociales y otras plataformas digitales se han convertido en una especie de medidor de la popularidad y la aceptación social. Por lo tanto, podríamos decir que la creación artística, en este caso el dibujo, se convierte en una forma de expresión y de escape a estas presiones sociales, pero a la vez

sigue reproduciendo la misma dinámica que se espera en estos espacios digitales.

Ahora bien, está claro que estas expresiones artísticas no buscan establecer ni transmitir una verdad absoluta sobre la experiencia encarnada del grupo de jóvenes que participaron de esta herramienta de indagación. Sin embargo, estas nos permiten reflexionar sobre algunos cuestionamientos tales como: ¿qué barreras encuentran los jóvenes a la hora de identificar y expresar las sensaciones que experimentan en su cuerpo? ¿Cuál es el vínculo, si es que existe, entre esta manera de leer su experiencia encarnada y los modos en que subjetivan la sexualidad? ¿Qué hay detrás de la ocultación de dicha experiencia?

Lo primero que debo advertir respecto a la primera pregunta es que, lo que acá denominó *barreras*, para los jóvenes es leído como “normalidad”. Para ellos, no encontrar las palabras adecuadas para expresar su experiencia corporal es un problema compartido. Incluso después de reflexionar y crear sobre su cuerpo, muchos de ellos no encuentran elementos significativos que les permitan describir dicha experiencia. Como varios de los jóvenes señalaron, la cuestión del cuerpo no es una preocupación central para ellos.

En este contexto, la noción de *normalidad* se refiere a lo cotidiano y corriente, a lo que se considera que les sucede a todas las personas. Aunque intentamos reflexionar sobre la experiencia encarnada de los jóvenes, nos damos cuenta de que esta no puede separarse de las construcciones culturales en las que se inscribe. El sistema sexo-género, que controla y produce efectos sobre las subjetividades, hace hincapié en la normalidad y universalidad como características masculinas desencarnadas. De hecho, Simone de Beauvoir (2005) sostiene que el sujeto masculino se define como “universal” en contraposición al “Otro femenino”, que siempre es personificado y corporeizado. Butler (2007) también comparte esta idea en su obra.

Al respecto, haciendo lectura de Simone de Beauvoir, Butler sostiene que el sujeto masculino se define como “universal”, que se distingue del Otro femenino, que es siempre personificado y corporeizado:

Ese sujeto [masculino] es abstracto en la medida en que no asume su encarnación socialmente marcada y además como dirige esa encarnación negada y despreciada a la esfera femenina, renombrando efectivamente al cuerpo como hembra. Esta asociación del cuerpo con lo femenino se basa en las relaciones mágicas de reciprocidad mediante las cuales el sexo femenino se limita a su cuerpo y el cuerpo masculino como completamente negado, paradójicamente se transforma en instrumento incorpóreo de una libertad aparentemente radical. (Butler, 2007, p. 63)

Butler nos habla sobre la negación del cuerpo masculino, que se muestra en los dibujos de los jóvenes como una especie de neutralidad, imposibilidad y proyección. Esta actitud se refleja en la metáfora del ángel del cielo, propuesta por Rossi Braidotti y citada por Remedios Zafra (2013), en la cual el ser “idealizado y abstracto” es igualado a lo humano. Por esta razón, mi propuesta de autorretrato no solo tenía como objetivo revelar información sobre este grupo de jóvenes y sus percepciones sobre sus cuerpos, sino también utilizar la práctica artística como un acto pedagógico para impulsar su reflexión sobre la representación y la materialidad de los cuerpos masculinos. A través de preguntas incómodas que, probablemente, no se habían planteado antes, al menos no en el escenario escolar, esperaba movilizar su pensamiento hacia nuevos horizontes de posibilidad.

Inspirada en la propuesta de arte feminista que Remedios Zafra denominaba *Bajar el ángel del cielo*, la acción creativa que desarrollamos junto con los jóvenes puso en cuestión y a su vez en consideración la posibilidad de

reconciliar la masculinidad abstracta. Esa masculinidad que ha supuesto la igualación de lo masculino con lo universal neutral y la privación de los cuerpos y de los cuidados del otro, cuerpo a los hombres. Bajar el ángel del cielo aludiría al necesario reencuentro de los hombres con su materialidad, cambios hormonales, construcciones del rostro, de sus poses y vestimentas, de su sexo, pero también con los hábitos y cosas de los cuerpos que nacen, enferman y mueren. Es decir, aludiría a nuevas formas de masculinidad que no fagocitan en la idea de humanidad como una propiedad exclusivamente

masculina, y que se reconcilien con la vulnerabilidad de los cuerpos, de sus cuidados y afectos. (Zafra, 2013, p. 219)

Hasta aquí, me he concentrado en resaltar la lectura sobre los cuerpos masculinos, sin plantear las tensiones que suponen las posturas feministas (Beauvoir, 2005; Butler, 2007; Zafra, 2013) respecto a los cuerpos encarnados, por lo que quisiera dedicar unas líneas a este debate, reconociendo los aportes esbozados por Don Ihde (2004) a propósito de la noción del *cuerpo* encarnado desarrollada por Merleau-Ponty.

De acuerdo con este autor, la crítica planteada por los feminismos, que demuestra que la experiencia del cuerpo en Merleau-Ponty “se abstrae del género y que, a raíz de ello, implícitamente habla desde una perspectiva ‘masculina’, ya que no toma en consideración la ambigua trascendencia de la relación del cuerpo femenino con el mundo” (Ihde, 2004, p. 39) no tiene cabida al considerar que tanto hombres como mujeres viven de manera diferencial pero equivalente los cambios físicos y sus implicaciones en el ámbito cultural.

Los chicos experimentan inseguridades durante su desarrollo, tensiones entre las expectativas sociales impuestas y sus realidades corporales, así como variaciones dentro de cuestiones de género, y si bien sus experiencias pueden ser distintas a las de las chicas con respecto a fenómenos similares, las diferencias no son tan marcadas como para no reconocerse como variaciones dentro de un espectro más amplio de corporalidad humana. (Ihde, 2004, pp. 44-45)

No obstante, lo que no logra evidenciar Ihde (2004), es que los cambios experimentados por los jóvenes, si bien, están atravesados por la idealización de cuerpos atléticos, de estatura alta, competentes para el deporte, etc., estas características no son *per se* una experiencia que les implique una sanción social, ni la experiencia de dolor físico, miedo y vergüenza que viven las mujeres durante su pubertad, como lo evidencian las jóvenes que hicieron parte de esta indagación.

Cumplir con los estereotipos corporales de género es una demanda social que afecta tanto a hombres como a mujeres. Sin embargo, en el caso de la experiencia menstrual, identificada en

esta indagación como hecho central en la configuración del cuerpo de las jóvenes, encontramos que no obedece a un estereotipo, sino a una condición biológica que dadas las estructuras propias de la sociedad patriarcal, ubican a las mujeres en un escenario nocivo, en el que reciben mensajes negativos a propósito de sus cuerpos menstruantes.

Al igual que el pene extrae del contexto social su valor privilegiado, del mismo modo es el contexto social el que hace de la menstruación una maldición. El uno simboliza la virilidad, la otra la femineidad, y porque la femineidad significa alteridad e inferioridad, su revelación es acogida con escándalo. (De Beauvoir, 2013, p. 139)

Esta aseveración planteada por De Beauvoir, se expresa de manera consistente en las narrativas de las jóvenes, quienes en su escritura pasan de la lectura de sus cuerpos, atravesados por los cambios físicos propios de su edad, a la interpretación de dichos cambios desde sus emociones y configuraciones sociales, que como lo plantea la autora, están mediadas por un contexto social que privilegia la virilidad.

En uno de los talleres realizados a propósito de la relación cuerpo, identidad y autoimagen, a las preguntas *¿cómo es mi cuerpo?* y *¿cómo desearía que fuera?*, l\*s estudiantes respondieron como se muestra en la tabla 7.

Tabla 7. Cuerpo, identidad y autoimagen

	¿Cómo es mi cuerpo?	¿Cómo desearía que fuera?
Mujeres	"Mi cuerpo es delgado".	"Con más músculos, cola, etc."
	"Mi cuerpo es delgado pero como con gorditos en los lados".	"Quisiera una cintura más definida y más pompis".
	"Mi cuerpo es normal".	"Me gustaría no tener senos".
	"Mi cuerpo es normal".	"Desearía ser un poco más delgada".
	"Mi cuerpo es un poco gordito".	"Desearía ser flaca".

	¿Cómo es mi cuerpo?	¿Cómo desearía que fuera?
Hombres	"Soy delgado".	"Me gustaría que tuviera más masa muscular".
	"Mi cuerpo es un poco gordo, pero me siento conforme con lo que tengo".	Delgado y fuerza.
	"Soy delgado y bajito".	"Me gustaría ser más alto".
	"Gordito".	"Delgado".

*Fuente:* taller de aula virtual "Cuerpo, identidad y autoimagen", abril del 2021.

El grupo de participantes que optó por expresarse oralmente compartieron similares categorías en sus respuestas. Las mujeres (cisgénero) se centraron en su apariencia física, varias de ellas se describieron como "gorditas" y con deseos de tener una figura más delgada y una cintura más definida. Además, algunas expresaron el deseo de tener senos y glúteos más prominentes. Por su lado, los hombres (cisgénero) también enfatizaron su apariencia física, se describieron como delgados o gordos y con el anhelo de tener cuerpos musculosos y fuertes. La estatura también fue mencionada como parte de la idealización de los cuerpos deseados. A estas preguntas se sumó el cuestionamiento acerca de cuáles consideraban que eran los cuerpos deseables según la sociedad; las respuestas obtenidas se muestran en la tabla 8.

Tabla 8. Cuerpo, identidad y autoimagen: cuerpos ideales

Cuerpos femeninos	Cuerpos masculinos
90-60-90.	Con fuerza y con músculos.
Mujeres con glúteos grandes.	Bastante masa muscular.
El de una mujer con bonitas curvas y con un buen pecho y cola.	El de un hombre alto acuerpado y chusco.
En las mujeres el cuerpo tiene que ser voluptuoso y delgado.	Delgados, musculosos, fuertes.
La mujer debe tener "un muy buen cuerpo" con curvas delgadas.	En los hombres el cuerpo debe ser musculoso y fuerte.
Femenina: delgada.	Hombre: musculoso.
Que tengan cola, bubis y una cintura pequeña.	El cuerpo masculino deseado es fuerte, delgado, y con buen físico.

*Fuente:* taller de aula virtual "Cuerpo, identidad y autoimagen", abril del 2021.

De acuerdo con esta información aportada por el grupo de jóvenes, encontramos que la relación entre el cuerpo deseado encaja casi de manera exacta con la descripción de los cuerpos deseados socialmente. Al preguntar sobre esta coincidencia, la respuesta es que no se trata de algo sobre lo que se reflexione mucho, solo es un deseo inconsciente, una aspiración a “verse mejor”.

Teniendo en cuenta lo anterior, las descripciones que Ihde (2004) hace sobre los cuerpos femeninos y masculinos en la escuela, parecen reflejarse en las respuestas aportadas en este ejercicio. Como apunta el autor, las chicas se preocupan por el tamaño de sus pechos, mientras que los chicos enfatizan en su altura y capacidad atlética como símbolos de fortaleza y habilidad. Sin embargo, según Ihde, lo que en realidad importan no son estas características físicas distintivas en cada género, sino cómo se extienden estas ideas de fortaleza, altura y habilidad hacia el mundo exterior. Esto es particularmente relevante en el caso de los hombres, a quienes el autor dedica un capítulo en su obra.

Si ese cuerpo atlético implícitamente relacionado con la escuela de Merleau-Ponty existe, entonces lo importante es fundamentalmente la exterioridad tanto de la apariencia como de las acciones: lo lejos que uno pueda lanzar una pelota es mucho más importante que los músculos del brazo; lo rápido que se pueda correr tiene más relevancia que el grueso de las pantorrillas; un salto de clavado con tirabuzón es más significativo que las nalgas de nadador. (Ihde, 2004, p. 43)

Aunque el autor no realiza una comparación equivalente en el caso de las mujeres, plantea un camino analítico desde su lectura de Merleau-Ponty: cuestionar cómo los atributos físicos pueden ser concebidos más allá de su dimensión estética, al considerarlos como potencia de acción en el mundo. En el caso del hombre, como ya se ha señalado, los atributos de habilidad y competencia son muy valorados por la sociedad. Sin embargo, surge la cuestión de cómo se relacionan los atributos femeninos, como los senos, la cintura y las caderas, que son preocupaciones y deseos centrales para las jóvenes, con el mundo exterior desde esta perspectiva. ¿De qué

manera estos atributos contribuyen a su capacidad de acción y al cómo se les percibe en sociedad?

En principio, podemos pensar que los atributos femeninos mencionados están fuertemente asociados con su carga sexual, lo que conduce a que su relación con el mundo se vea influenciada por una idealización basada en la sexualidad y no en la habilidad. En este sentido, los cuerpos de las mujeres son fragmentados y sexualizados a raíz de estas características, lo que da lugar a una jerarquización y una marca de identidad sexual. Como ejemplo, Meri Torras (2007) sostiene que

estar categorizada bajo la etiqueta mujer y que te falten dos dedos del pie izquierdo te hace *menos mujer* en *menor* grado que si has tenido que sufrir una mutilación mamaria, por ejemplo: ambas son partes del cuerpo, pero una posee un poder identitario sexual mayor que otra, es considerada una *marca* de feminidad. (p. 12)

La experiencia de las jóvenes al enfrentar cambios corporales como el crecimiento de los senos y ensanchamiento de las caderas difiere de la de los chicos que experimentan cambio de voz o aumento de estatura, atributos valorados socialmente desde su habilidad en relación con el mundo. Para ellas, estos cambios implican estar bajo una mirada sexualizada, por lo que actividades cotidianas como salir a trotar en clase de educación física con ropa deportiva pueden resultar en una experiencia incómoda que pone en evidencia sus atributos físicos, los cuales se juzgan con facilidad desde la idealización sexual masculina. Esta es una de las razones por las que dichos cambios pueden generar un sentimiento de vulnerabilidad y exposición en las jóvenes. Al respecto, durante las entrevistas en profundidad, una de ellas (mujer-cisgénero<sup>7</sup>) afirma lo siguiente:

Por ejemplo, para mí antes era muy traumático verme desnuda frente al espejo, como que realmente no me gustaba lo que veía [...]. Y también tuve un problema porque tengo el busto (senos)

---

7 Las definiciones de este concepto, así como otros vinculados a las identidades de género, pueden leerse en la tabla 10 (p. 156).

grande. Cuando estaba más o menos en sexto, conocí a un chico que tenía ese fetiche absurdo con las chicas pequeñas, de busto grande. Entonces me sexualizó, hasta más no dar. Esto fue algo muy traumático y hasta cierto modo me hizo como temerle a estar con un hombre. Nunca pasó a tener relaciones sexuales o cosas así, pero me hizo pensar: me van a ver o les voy a gustar porque tengo el busto grande o cosas por el estilo. (Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

De acuerdo con Rosa Cobo en su obra *La prostitución en el corazón del capitalismo*, la objetualización del cuerpo femenino que se observa en niñas como Karoll tiene un impacto directo en las prácticas de violencia de género. Como se puede leer en su relato, Cobo sostiene que convertir a las mujeres en objetos sexuales es un proceso de deshumanización que conduce a la violencia sexual masculina. Esta opinión queda respaldada por Szil (2007, como se cita en Cobo, 2015), quien señala que la conversión de las mujeres en meros objetos sexuales culmina en violencia sexual y, por lo tanto, no es un fenómeno trivial o anecdótico.

La experiencia de Karoll, fácilmente leída como una forma de violencia sexual, contrasta con quienes leen su cuerpo desde la carencia de dichos atributos, dado que las medidas “90-60-90” son un factor determinante para la aceptación o rechazo social, esto las lleva a sentirse inseguras de sus propios cuerpos:

Siento que ese [el cuerpo] no es uno de mis fuertes, entonces por eso, trato de esconderme cuando estoy hablando con alguien en persona. Tengo inseguridades, por lo que nos han planteado desde pequeños como tener un buen cuerpo. Esas cosas, me hacen sentir insegura, el tener cinturita de avispa y demás [...]. Me han hecho *bullying* por mi cuerpo. Creo que de acá salieron las inseguridades que tengo ahora. A través de chistes, de bromitas, como estás muy plana, te has engordado. La gente cree que es broma. Pero no, realmente no es broma. Eso sí afecta a una persona. De hecho, a mí me hacían una bromita sobre mi frente y por eso me dejé capul. (Gerald. Comunicación personal, octubre del 2021)

La manifestación de dicho rechazo tiene como consecuencia la intervención del cuerpo, tal como en el caso de Gerald, quien no solo compartió conmigo los cambios que se ha realizado, como el

capul, sino que también se puso de pie para señalar las razones por las cuales es llamada *plana como una tabla* y por las que opta por ocultar su cuerpo.

La experiencia de inseguridad y rechazo relatada por Gerald sugiere que las jóvenes que no poseen los atributos considerados culturalmente como propios de la belleza femenina, optan por ocultar sus cuerpos o intervenirlos para alcanzar los estereotipos privilegiados por la sociedad. Esta tendencia refleja la amenaza que las imágenes sexualizadas de mujeres jóvenes representan para cualquier otra forma de representación femenina.

Ser “plana como una tabla” no parece una opción viable en un contexto en el que “el cine, la televisión y, sobre todo, la publicidad envía continuamente mandatos socializadores a fin de reproducir un modelo de feminidad centrado en el atractivo físico y sexual” (Cobo, 2015, p. 13). A estos mandatos, se suman los de la pornografía, en la que tal como lo anotan Karoll y Geraldine:

Se estereotipan mucho los cuerpos. Las muchachas tienen que ser delgadas, con unas bubis gigantes, un trasero tremendo, cinturita de avispa. Cuando en realidad, en las mujeres es muy raro que de verdad llegue a ser así. (Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

En la pornografía, la mujer debe tener un cuerpo específico, por ejemplo: si no estás depilada, entonces no puedes hacer nada [refiriéndose a tener relaciones sexuales]. (Gerald. Comunicación personal, octubre del 2021).

En últimas, este análisis sobre los estereotipos femeninos planteado por Karoll y Gerald nos lleva a cuestionar y redefinir la concepción de los atributos de los cuerpos femeninos y masculinos, en cuanto a su capacidad de acción y percepción social. Mientras que los atributos de habilidad y competencia son altamente valorados en los hombres, los atributos femeninos están asociados ante todo con la sexualidad y son fragmentados y sexualizados. Esto resulta en una idealización basada en la sexualidad en lugar de la habilidad, lo que a su vez conduce a una jerarquización y marca de identidad sexual. Es importante reflexionar, entonces, sobre cómo

los atributos físicos de las mujeres pueden ser concebidos más allá de su dimensión estética y cómo se relacionan con su capacidad de acción en el mundo.

El análisis de los cuerpos sexuados-generizados, planteado en el apartado anterior, nos permite entender la compleja relación que existe entre la biología sexual y las construcciones sociales de género que se producen en el sistema sexo-genérico (Rubin, 1986) y que son encarnadas, en este caso por los y las jóvenes.<sup>8</sup> Esta relación se ve reflejada en las expectativas estereotipadas que surgen a partir de la lectura de los cuerpos masculinos y femeninos, en los que se valoran las habilidades y capacidades de los primeros, mientras que a los segundos se les asocia con la hipersexualización de la mirada masculina.

Considerando este panorama, y con la intención de profundizar en los modos de configuración de las subjetividades sexuales, en las siguientes líneas propongo un análisis sobre las tecnologías de la apariencia (Gómez y Gonzales, 2017), que operan de forma particular en los cuerpos de las jóvenes cisgénero, como una manifestación cultural que les impone estereotipos y patrones de belleza, higiene y salud en relación con sus cuerpos.

Las prácticas de embellecimiento e higienización, junto con las técnicas de adelgazamiento, pueden ser entendidas como tecnologías de la apariencia que operan de manera particular para las mujeres, a través de la imposición de ideales de belleza y feminidad que se presentan como destinos ineludibles para las jóvenes. Con la presión de estos cánones, las jóvenes, como veremos, son compelidas a cumplir con estas expectativas, lo que tiene como resultado la modelación de sus cuerpos y subjetividades.

### ***Discursos y prácticas de adelgazamiento: cinturita de avispa.***

Durante las entrevistas realizadas con jóvenes en relación con el tema de la imagen corporal, una de las expresiones que se repitió con mayor frecuencia fue la de “cinturita de avispa”, utilizada como

---

8 El análisis y la reflexión de la encarnación de cuerpos no binarios se desarrolla con amplitud en el apartado “Cuerpos des-generados”.

metáfora para referirse a tener una cintura pequeña. Esta misma expresión también fue mencionada en los talleres de aula donde las jóvenes manifestaron sus deseos de tener una cintura más definida o de ser más delgadas. Incluso, en el marco del taller “Confesiones en el espejo”, algunas de ellas dieron especial importancia a la delimitación de una cintura pequeña en sus autorretratos artísticos.

En el siguiente QR, se puede acceder a la galería denominada “Confesiones en el espejo”, en la cual es posible observar las obras a las que se hace referencia:



En el marco de este taller creativo, se observó que muchas jóvenes asociaron la delgadez con uno de los aspectos fundamentales de la belleza femenina. Ser catalogada como “gorda” no solo implica una falta de atención hacia la imagen personal, como lo señala Gil (2010), sino que también puede establecer una barrera que separa los cuerpos “deseables” de aquellos que son “rechazados”. Estos ideales estereotipados pueden llevar a la desvalorización de ciertos rasgos asociados a la gordura, lo cual promueve una división entre quienes son percibidas como atractivas y las que no lo son.

Durante el taller creativo, la autora se confronta con la imagen que refleja su cuerpo, el cual no corresponde con el ideal de delgadez y voluptuosidad al que aspira. A través de su práctica artística del dibujo, fantasea con encarnar el cuerpo perfecto que anhela. Sin embargo, esta búsqueda de la belleza no solo se limita a la superficie física de su cuerpo, también cuestiona su propia existencia. En sus propias palabras: “Me siento acomplejada por mi cuerpo, por ser tan fea, no quisiera existir, por ser tan despreciable y horrible” (texto extraído de una de las imágenes).

Para jóvenes como Laura, la asociación entre belleza y delgadez funciona como un mandato interiorizado, resultado de una

biopolítica que regula y sanciona sus propios cuerpos. Esta lógica actúa como una tecnología del cuerpo sexuado-generizado que, en este caso, opera de manera específica sobre los cuerpos leídos y construidos socialmente como femeninos.

Las intervenciones que se hacen al cuerpo [las mujeres], pueden ir desde la superficialidad y transitoriedad del maquillaje hasta el moldeado “desde adentro” por prácticas como la gimnasia y las cirugías plásticas. Estas formas de intervención corresponden al mapeo del cuerpo en los que se configura la subjetividad relacionada con la apariencia. (Pabón, 2014, p. 16)

Este ideal de delgadez también está presente en otros ámbitos de la cultura popular, como la publicidad, el cine y la pornografía, en los que se representa a las mujeres como objetos sexuales para el placer masculino. A través de estos discursos, se promueve una imagen estereotipada de la mujer como objeto pasivo y sumiso, cuyas principales atribuciones son la belleza física y la delgadez, lo cual hace que la expectativa sobre las relaciones sexuales esté condicionada por estos atributos, así como lo describe Karoll:

Al principio me sentía avergonzada de mi cuerpo por ser gorda, de las celulitis y todo eso. Me daba miedo tener una relación sexual y ser juzgada, creo que en eso la pornografía juega un papel importante porque en vez de motivar la sexualidad, en realidad tiende a crear más inseguridades de lo que puede motivar a una persona a realizar actos sexuales. Por el contrario, intimida, porque como no nos vemos como las personas de la pornografía, se puede llegar a pensar: a mí no me van a querer de manera sexual y no me van a querer tocar nunca o cosas por el estilo. (Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

A pesar de que el discurso visual de este tipo de industrias que idealiza los cuerpos delgados sigue siendo prevalente en la sociedad de acuerdo con lo sugerido por Karoll, las jóvenes muestran una postura crítica hacia él y reconocen su naturaleza ficticia y alejada de la realidad. Sin embargo, es claro que esta representación estereotipada continúa siendo vigente desde la perspectiva masculina, ya que es una de las primeras imágenes del cuerpo desnudo femenino a la que los jóvenes acceden en relación directa con las relaciones sexuales,

lo que puede influir en su percepción de la belleza y en el papel de la mujer en el ámbito sexual.

A esta lectura sobre los cuerpos delgados como cuerpos sexualizados, se suman otros relatos y trayectorias teóricas que amplían la perspectiva sobre la delgadez como marca idealizada de los cuerpos femeninos. Desde este punto de vista, y el de la experiencia compartida por Karoll y Malú en las siguientes citas, la conexión entre la belleza y el discurso médico-estético se inserta en las relaciones cotidianas, como se señala en la obra de Moreno (2016), en las que la delgadez, además de ser símbolo del capital erótico, es el resultado de la legitimación social y sanitaria, que sitúa un hito importante en la unificación de los patrones de belleza y la promoción de un prototipo de cultura somática. Según el autor, “la belleza, y específicamente la delgadez, más que una defensa sanitaria, es una metafísica social que lee en las mismas los valores socialmente apreciables” (Moreno, 2016, p. 17). Esta relación se observa tanto en el entorno escolar, en el que se genera una gran presión para cumplir con los estándares de belleza, como en el ámbito familiar, sobre todo en la relación madre e hija.

Mi relación con mi cuerpo ha sido muy, muy complicada, porque cuando yo era muy muy pequeñita, como hasta antes de entrar al preescolar, era demasiado flaca. Pero era porque le tenía fastidio a comer, a la comida, pero mi mamá de adolescente también había sido así. Entonces, para ella era normal. Mi hermana también era muy delgada, entonces, no había problema, pero a medida que fui entrando al colegio fui engordando y como en cuarto de primaria, empezó la dieta. Desde cuarto de primaria, en mi caso, tenía psicosis cada par de meses de hacer dieta. ¡Hay que hacer dieta, hay que hacer dieta! Ya el médico me había puesto en dieta, e incluso este año creo, tuve quizás más problemas en mi mente que nunca, ¡porque sentía el remordimiento de comer! [Pensaba] ¡Estoy muy gorda! No debería comer, no me merezco comer, o cosas por el estilo [...]. Me sentía muy mal por esa razón, porque en mi casa siempre ha sido [una premisa] hay que ser delgados. Pero realmente en mi casa la única delgada era mi hermana, porque ella simplemente no engorda. Por ejemplo, mi mamá es como mi hermana, no está en un peso relativamente saludable. Ella tendría que subir aproximadamente entre cinco y seis

kilos, tiene que subirlos, no lo logra. Pero mi mamá piensa que es normal que esté flaca cuando tampoco es sano que ella esté en un peso bajito, pero igual es flaquita, así que está bien para ella. (Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

Por ejemplo, mi mamá tiene el estereotipo de que la mujer tiene que ser delgada, mi mamá es así delgada, de cintura super pequeña. Y como yo estoy gordita mi mamá dice que no puedo estar así y me compra fajas y me pone a dieta [...], mi mamá quiere que yo me ponga ropa ancha, como que no se me vea el cuerpo porque ella se siente avergonzada de que estoy gordita. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

La delgadez se ha convertido en un requisito esencial para la belleza femenina, y va más allá del simple deseo de tener un cuerpo delgado. Según Vigarello (2005), el peso ahora es considerado un indicador de salud y un elemento crucial para la belleza femenina. La idea de que *hay que hacer dieta* se repite como un mantra en las historias compartidas por Karoll y Malú, lo que refleja una presión constante sobre los cuerpos femeninos que se extiende a muchas otras mujeres.

Para las mujeres, el peligro adicional es la aceptación de una disciplina estética que en la década de 1970 rechazamos. En el movimiento feminista, nos negamos a dividirnos en bellas y feas y a conformarnos con el último modelo de belleza que se nos imponía, que con frecuencia perseguíamos con dietas dolorosas a costa de nuestra salud. (Federici, 2022, p. 62)

La dicotomía entre ser bellas o feas, la disciplina estética y las dietas dolorosas que Federici menciona como formas de resistencia feminista en los años setenta (y que seguían siendo relevantes para mí en el año 2000) parecen ser una resistencia inacabada para las jóvenes de hoy. El estereotipo de la delgadez femenina se mantiene a través de generaciones y se reproduce gracias a los valores familiares, especialmente en la relación madre e hija, y a los discursos médicos que justifican su intensificación.

En resumen, este apartado es una invitación a reflexionar sobre cómo los discursos y prácticas de adelgazamiento, como tecnologías de los cuerpos-sexuados-generizados, siguen estando arraigados

en la sociedad, en particular en las jóvenes, quienes creen que tener una cintura delgada “de avispa” y por tanto ser delgadas, es parte ineludible de la belleza femenina. Esto, además de tener un efecto psicológico individual, puede llevar a la discriminación de las personas consideradas como gordas, y crear una división entre aquellas que son atractivas y las que no lo son.

Al respecto, quisiera destacar que, a pesar de que los ideales de belleza continúan siendo predominantes, existe también una lectura crítica que asumen algunas jóvenes en la problematización de estos estereotipos. Es un aspecto para considerar en la configuración de escenarios educativos que permitan construir una cultura que celebre la diversidad corporal y promueva una resignificación de los cuerpos femeninos, despojándolos de su cosificación sexual y otorgándoles un lugar activo y protagónico en la sociedad.

La escuela, en este sentido, debe ser un espacio donde las jóvenes puedan reconocer sus corporalidades, a partir de sus habilidades y capacidades de acción en el mundo, tal como lo plantea Ihde (2004) en relación con los cuerpos masculinos, para evitar, de este modo, que sean concebidas como cuerpos-objeto, una condición que sin duda les anula su subjetividad.

## *Discursos y prácticas de embellecimiento e higienización: arreglarse es finalmente el destino de las mujeres*

Cuadrados, redondos, cortantes, a veces dobles.  
En el baño, en la sala, en el aula, en el bolsillo,  
en la cartera, en las vitrinas, en los carros,  
en las ventanas, en las pantallas y hasta en el agua.  
Siempre omnipresentes a donde quiera que vaya.  
Reflejan, me reflejan, demasiado gorda, demasiado flaca.  
Con la frente grande y plana como una tabla.  
Los párpados encapotados, la boca muy delgada,  
machorra, demasiado afeminada.  
Despeinada, crespa y alborotada, negra, lesbiana.  
Siempre distinta siempre idealizada,

¡No hay mujer fea, sino mal arreglada!  
Entonces el artilugio aparece entre la pestañina y la cuchara.  
¡Si usted la caliente podrá ver mejor su magia!  
En todo caso no hay nada que una buena  
pose y un filtro no arreglen.  
Arreglarse es finalmente el destino de las mujeres...

**Parra (2022. Manuscrito no publicado)**

El texto poético que encabeza este apartado es el resultado de la creación que elaboré luego de terminar las entrevistas con un grupo de jóvenes. Usando sus palabras, expresiones, dichos y actuaciones, recreé sus relatos, hilándolos en estas líneas, que como lo veremos en el entre-tejido que i(nte)rrumpe este documento, fueron parte de la puesta artística y pedagógica en la que, con base en los principios de la IBA y las pedagogías feministas, nos permitimos reflexionar sobre los cuerpos femeninos y las prácticas de embellecimiento.

Si bien este poema se utilizará como pretexto para presentar varios análisis a lo largo de este libro, las frases que encabezan esta sección son de gran relevancia: “No hay mujer fea, sino mal arreglada” y “Arreglarse es el destino de las mujeres”. Estas dos sentencias, la primera un proverbio popular y la segunda su consecuencia casi ineludible, fueron expresadas sin premeditación por las jóvenes, marcando la dirección de esta parte del tejido. A través de su interpretación y análisis, podremos profundizar en la relación entre estas frases y las prácticas culturales de embellecimiento femenino, consideradas en esta tesis como una de las tecnologías de los cuerpos sexuados-generizados.

Durante mucho tiempo, escuché, y a lo mejor repetí sin mayor conciencia, este dicho aprendido probablemente de mi madre o de mis tías: “No hay mujer fea, sino mal arreglada”. Sin embargo, al escucharlo de nuevo en el contexto de esta investigación y en las intervenciones de las jóvenes sobre su relación con su cuerpo, me llevó a una reflexión importante: la noción de belleza como potencia, como un trabajo que se naturaliza a lo largo de nuestras

vidas y que perfeccionamos con una aspiración de belleza siempre renovada.

Como respuesta a la pregunta sobre la relación con su cuerpo, Any, una de las jóvenes entrevistadas, sostiene lo siguiente:

Ha sido difícil porque hay veces que me veo muy bonita, pero hay veces que no. De hecho, la mayoría de las veces no me veo bonita. Entonces solo no me miro al espejo y ya, o me arreglo. Me echo pestañina, me arreglo, me aplico algo en las cejas y me pongo brillo. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

Al igual que las jóvenes mencionadas anteriormente, Any también experimenta dificultades en su relación con su cuerpo. Sin embargo, lo que cambia en su discurso es el concepto de *arreglo* como una oportunidad para solucionar y superar lo que en principio se percibe como una imagen poco atractiva y que, gracias al uso de prácticas, dispositivos, conocimientos y tecnologías (como productos cosméticos, maquillaje, etc.), puede transformarse en algo bello (Battán, 2015). En este sentido, la noción de *arreglo* adquiere un valor positivo para Any, ya que le permite mejorar su imagen y aumentar su autoestima.

Según esta perspectiva, la belleza, tal como lo intuye Any, “no es en la actualidad un atributo personal de algunas mujeres, sino una característica capaz de mejoramiento y transformación regida por un cambio permanente, sujeto a interpretaciones variadas y con usos diversos” (Pedraza, 2014, p. 81), con un elemento adicional y como lo plantea Federici (2022), este mejoramiento se traduce en la posibilidad de cambiar nuestros cuerpos, nunca antes en la historia había estado tan cerca de realizarse ni había sido objeto de un deseo tan intenso.

Maquillarse, utilizar fajas, pintarse el cabello, entre otras intervenciones que hoy nos parecen tan comunes, hasta hace algunas décadas eran el privilegio de una clase favorecida. No obstante, como señala Pedraza (2014),

introducir, popularizar y normalizar pautas estéticas que, de manera idealizada, regulan los principios del tamaño y la forma de la figura corporal, el aspecto de la piel —en

especial la del rostro—, el perfil del rostro mismo y de sus partes, la adaptación del vestuario a la industria de la moda y su concordancia con otros elementos del arreglo personal (peinado, adornos, cosmética, accesorios), los cuales, a su turno, se ajustan a representaciones de los sexos, las edades, la clase, el consumo y a la exposición del estilo personal y la pertenencia social. (p. 82)

Esta popularización, tal como lo constatan las jóvenes, se ha visto impulsada significativamente por internet y las redes sociales, que no solo promueven el consumo de productos cosméticos, sino que también han abierto la puerta a la tecnificación de prácticas como el maquillaje y el cuidado de la piel. Gracias a los tutoriales que *youtubers* y *tiktokers* comparten de manera constante en sus plataformas, se han vuelto comunes expresiones como *skin health* y otras, para referirse a formas particulares de cuidado de la piel:

Para verse bien, primero que todo hay que bañarse, después hacerse *skinhealth*, después sería arreglarse, maquillarse, peinarse. Luego buscar la ropa adecuada con el tipo de maquillaje y el tipo de peinado, y eso es todo. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

Según Pedraza (2014) y Moreno (2016), esta relación entre belleza y salud ha sido una alianza que se mantiene gracias a la industria cosmética y farmacéutica. Además, los productos y prácticas de limpieza corporal, como el baño y el *skin health* mencionados por Diana, se integran de manera casi simbiótica con el maquillaje y el peinado. Es crucial que el cuidado diario de la piel sea parte de la rutina de cuidado de la mujer antes de maquillarse, peinarse y adornarse con accesorios para lograr un resultado estético ideal. Esto se asimila a cómo se adoptaron los principios higiénicos del baño diario en su momento (Pedraza, 2014).

En uno de los capítulos del libro *Historia de la vida privada en Colombia*, Pedraza (2011) sostiene que

una de las razones por las que la higiene logra instalarse en los cuerpos, durante el siglo xx en nuestro país, es la desvinculación del cuerpo del entorno social y su dependencia, ahora, de factores biológicos, los cuales, no obstante, bajo el

discurso médico responsabilizaron al individuo de su salud y de alcanzar la dignidad de ciudadano civilizado. (p. 132)

La pedagogía y, en particular, la escuela sería fundamental para llevar a cabo esta tarea civilizatoria. Algunos textos pioneros en la educación popular infantil enfatizaban la importancia del aseo: “La urbanidad se centra en el aseo en primer lugar porque es el principio de una buena educación” (Pedraza, 2011, p. 132). Estos tomarían la forma de “manuales de urbanidad” en los que se establecen las normas a seguir para lograr un comportamiento y, en consecuencia, un cuerpo educado.

En el caso particular de las mujeres, a las normas higiénicas de los manuales se les agrega el sentimiento de pudor, que actúa como límite de conducta e interpretación de cada persona (Pedraza, 2011). Este sentimiento opera como biopolítica de sus cuerpos, regulados con la sospecha constante de su carácter erótico y sexualizado. Como herencia de los manuales de urbanidad y los principios higiénicos y de comportamiento valorados como positivos y respetuosos en la sociedad, los manuales de convivencia (que hasta hace poco fueron regulados por marcos legales) continúan normalizando y reforzando los cuerpos divididos en el sistema sexo-género como femenino y masculino. En particular, en el Colegio La Toscana Lisboa, estos manuales mantienen esta función de normalización de los cuerpos.

En el artículo 41 del Manual de Convivencia de la institución (ajustado en el año 2017 y con vigencia al año 2022), por ejemplo, respecto a los deberes de la familia y los acudientes, se plantea lo siguiente: “La familia deberá garantizar el uso aseado y adecuado del uniforme escolar por parte de los estudiantes”. Así mismo, en la descripción del uniforme, particularmente el de las mujeres, se reitera el énfasis en el aseo y el largo de la falda como conductas que aseguran su integridad:

*Mujeres.* Saco: color vino tinto, cerrado, cuello en v, con el escudo del colegio. Blusa: blanca, manga corta, con cuello camisero. Falda: escocesa, de presnes, según modelo. *Por comodidad y seguridad teniendo en cuenta el contexto, la falda debe ser*

*portada a la altura de la rodilla. Medias: media pantalón blanco lana según reforma aprobada en el año 2013. Zapatos: negros, colegiales, lustrados. En el caso de ser negros. Cabello: aseado.*

*Varones. Saco: color vino tinto, cerrado, cuello en v, con el escudo del colegio según modelo. Pantalón: azul oscuro que permita comodidad en el movimiento. Zapatos: negros, colegiales, lustrados. En el caso de ser de amarrar, los cordones deberán ser negros. (Manual de Convivencia, Colegio La Toscana Lisboa, 2017, p. 31. Las cursivas son mías)*

De esta forma, las prácticas de higienización, entendidas como una de las tecnologías de la apariencia (Pabón, 2014) que atraviesan los modos de subjetivación de la sexualidad de l\*s jóvenes, encuentran tanto en los dispositivos escolar y familiar como en el de las redes sociales, las plataformas necesarias para la socialización y legitimación de los regímenes higiénicos del cuerpo (Pedraza, 2014).

En este contexto, la pregunta por la encarnación de los cuerpos aparece de nuevo para poner en evidencia que cada una de estas intervenciones, de las que nos hablan Diana y Karoll, se encuentran en la materialidad de sus cuerpos y que, más allá de la palabra, es el lenguaje que allí habita el que se hace necesario develar.

Así, acudiendo a la práctica artística como fuente de creación y a su vez de interpelación de los propios cuerpos, dispusimos en medio de la cancha del colegio, un telón de estudio fotográfico, acompañado de un trípode con una pantalla que proyectaba la cámara frontal en modo video, simulando un espejo. En frente de la pantalla, las jóvenes entrevistadas actuaron los rituales que de manera habitual hacían frente al espejo.

Esta escena disruptiva en la dinámica escolar atrajo a otras jóvenes que voluntariamente participaron en la representación de sus prácticas y objetos de belleza, incluyendo adornos, maquillaje, peinados, productos aromáticos y poses repetitivas que les proporcionaban su mejor perfil en la cámara.<sup>9</sup>

---

9 En el siguiente enlace, encontrarán la instalación virtual denominada *Capas especulares*, en la cual podrán observar las imágenes a las que se hace referencia en

En este ejercicio, aspectos como el cabello cobraron un protagonismo importante. El peinado acorde con el largo, los adornos y su posición en el cuerpo fueron considerados por las estudiantes como un símbolo importante de feminidad, al que le dedicaron un tiempo considerable para su “arreglo” durante la *performance*.

Para una de ellas, Rio —a quien le dedicaré otras líneas de reflexión más adelante— el cabello, según su experiencia, se constituye en un elemento central en su identidad de género como mujer lesbiana, muchas veces cuestionado por su orientación sexual.

No me cortaría ni el cabello ni porque me pagaran... mi cabello que es una parte esencial y es algo como lo que me ha identificado siempre, mi cabello largo, ahora lo tengo largo hasta la cintura, ya lo tengo pasando la cintura, cuando lo desenredo, me lo arreglo super bien, me hago una colita como era normalmente. En la casa era con mi bollito. Entonces mi mamá me dijo, por fin se peinó, porque siempre era con mi colita como antes. (Rio. Comunicación personal, octubre del 2021)

En el caso de Malú y Diana, dos jóvenes que se autorreconocieron como jóvenes negras, el cabello, además de ser un símbolo de su feminidad, resulta un bastión de su identidad negra, que reivindican a través de peinados propios de su cultura como las trenzas y el afro, reiterando una de las máximas planteadas por Muñiz (2014b) a propósito de la reflexión sobre los cuerpos: “Lo que se ha aprendido con el cuerpo no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno ‘es’” (p. 118).

Esta *performance* reveló otro de los aspectos centrales en la subjetivación de la feminidad, ligada a la apariencia de los cuerpos: la implicación de la vida diaria de las jóvenes en esta empresa denominada por ellas mismas como “arreglarse”, cuyos alcances más significativos son, como lo anota Pedraza (2014) “la realización de diversas actividades que ocupan tiempo y recursos económicos” (p. 85).

---

el segundo muro “2 CAPA”: <https://movimientojupi.wixsite.com/movimientojupi/copia-de-herramientas-pedag%C3%B3gicas>

Me gustaría profundizar en este último aspecto, dado que las jóvenes a las que hago referencia son estudiantes de un colegio público ubicado en un barrio popular de Bogotá y, por lo tanto, tienen recursos económicos limitados para practicar su embellecimiento. En su mayoría, dependen de lo que sus familias, especialmente sus madres, puedan destinar a esta actividad ya que no tienen una fuente de ingresos propia.

A pesar de esto, las imágenes visuales protagonizadas por jóvenes de diferentes edades y cursos revelan una práctica de adaptación y compensación de clase (Pedraza, 2014), en la que utilizan los recursos disponibles en ese momento (como los que suelen llevar en sus maletas escolares) que son suficientes para lograr el efecto deseado en sus cuerpos.

En suma, tanto las expresiones artísticas como los relatos de las jóvenes entrevistadas nos revelan cómo las mujeres deben invertir recursos económicos, someterse a intervenciones y dedicar tiempo y esfuerzo para alcanzar los ideales de belleza estereotipados. Asimismo, ponen en evidencia cómo las redes sociales e internet han impulsado la popularización de estas prácticas de belleza, respaldadas por los discursos higiénicos y de salud, lo que ha generado un aumento en el consumo de productos cosméticos y su tecnificación.

Por su parte, la valoración de la delgadez como un aspecto fundamental de la belleza femenina, como hemos visto, también se constituye en uno de los ideales de las jóvenes, lo que ha llevado a la desvalorización de ciertos rasgos asociados a la gordura y establecer una división entre los cuerpos “deseables” y “rechazados”, lo que a su vez condiciona las expectativas sobre su sexualidad y, en concreto, sobre las relaciones sexuales.

A partir de estas ideas, y asumiendo el riesgo de incurrir en cierta simplificación, quisiera plantear, a través de la tabla 9, una esquematización sobre estas prácticas de embellecimiento, en relación con las demás tecnologías de cuerpo sexuado-generizado presentadas a lo largo de este matrón, junto con los agentes que las

reproducen y algunos ejemplos de las maneras como se materializa esta reproducción, recopilados durante la investigación.

Tabla 9. Tecnologías del cuerpo sexuado-generizado

Tecnología	Agentes de reproducción	Ejemplo
Cuerpos habilitados-cuerpos sexualizados	Escuela	Los jóvenes juegan en la cancha / Las jóvenes se embellecen en los espejos del baño.
	Pornografía	Cuerpos femeninos sexualizados bajo la mirada masculina que los cosifica como objetos de placer. Cuerpos masculinos que ostentan el poder desde la fuerza y la posesión de su objeto de deseo "las mujeres".
	Redes sociales y medios de comunicación/publicidad	Cuerpos femeninos sexualizados: fragmentación "pechos, cintura y glúteos" en fotografías y medios audiovisuales. Referentes de cuerpos masculinos fuertes y con capacidad de acción en el mundo.
Discursos y prácticas de adelgazamiento	Familia	Relación de poder madre e hija sobre el peso y la silueta a través de dispositivos como la dieta, el ejercicio y las fajas.
	Relación entre pares en la escuela	Acoso y discriminación por medio de dichos, chistes y exclusión.
	Discurso médico	Vida saludable regulada por nutricionistas.
	Pornografía	El deseo y disfrute de la vida sexual condicionado a tener cuerpos delgados con "cinturita de avispa".
Discursos y prácticas de embellecimiento e higienización	Familia	Relación madre e hija, control y garantía del cuidado personal, aseo. Apoyo económico para la compra de productos cosméticos.
	Relación entre pares en la escuela	Socialización entre pares de productos y técnicas para el embellecimiento.
	Redes sociales	Promoción de técnicas y productos de embellecimiento por parte de <i>influencers</i> .
	Pornografía	Modelos de cuerpos limpios y depilados como referentes para la experiencia del placer sexual.

Fuente: elaboración propia.

Para concluir esta exposición, es importante resaltar que las tecnologías sexo-genéricas analizadas en este estudio, en consonancia con las posturas teóricas de Foucault y De Lauretis, no pueden ser consideradas como meras elecciones individuales de los sujetos. Estas tecnologías no son susceptibles de ser manipuladas arbitrariamente como si de un teatro de género se tratara. En cambio, son procesos de repetición de normas culturales impuestas

que condicionan y limitan las opciones identitarias de las mujeres jóvenes. No obstante, estas limitaciones no son absolutas, ya que siempre existen posibilidades de encontrar vías de escape y resistencia. Por tanto, es imprescindible continuar reflexionando sobre estas dinámicas y trabajar en la generación de nuevas alternativas que permitan desarticular estos patrones de control y producción corporal. Este es un ámbito en el que la educación sexual tiene una tarea pedagógica esencial.

## *Márgenes y resistencias: body positive-cuerpos des-generados*

En consonancia con lo que hemos analizado hasta ahora, es posible afirmar que la relación de las jóvenes con sus cuerpos es objeto de una tensión constante entre los estereotipos de género y una conciencia crítica de las imposiciones sociales que enfatizan la apariencia como un criterio de valoración social y sexual. Con el objetivo de enfocarnos en este último aspecto, en este apartado exploro las experiencias que demuestran esta conciencia crítica, la cual se manifiesta tanto en prácticas de resistencia, como en la experimentación de la marginalidad por parte de l\*s jóvenes trans y no binarios que resulta de desafiar los mandatos hegemónicos que presuponen las tecnologías sexo-genéricas.

### *Body positive*

Ahora es más normal verme al espejo o asimilar realmente quién soy con la forma de mi cuerpo. Somos cuerpos muy diferentes: [a los de la pornografía], con celulitis, con estrías, con partes de nuestro cuerpo más oscuras que otras y más claritas que otras.

**Karoll (Comunicación personal, octubre del 2021)**

Elegí este fragmento de la entrevista con Karoll como epígrafe para este apartado, porque me resulta significativo empezar esta escritura visibilizando su voz y su lectura crítica sobre la

experiencia corporal, como un ejemplo de la resistencia al ideal de belleza hegemónico impuesto por la industria de la pornografía y los medios de comunicación. Karoll nos muestra que los cuerpos reales no son homogéneos ni perfectos, sino que son diversos y cambiantes, y que es necesario aceptarlos y amarlos tal como son, con sus marcas y particularidades.

Además, su testimonio pone en evidencia que la imagen que se proyecta en los medios no es la única verdad sobre el cuerpo, y que es posible construir una mirada crítica y personal sobre la propia imagen corporal. De esta manera, una parte fundamental de su resistencia se basa en la posibilidad de, como ella misma lo llama: “asimilar realmente quién es”. Según su propia definición, esto va más allá de solo aceptarse, ya que implica una búsqueda y reconocimiento de su propia diferencia sin intentar parecerse a nadie más. Para Karoll, la asimilación de su propia identidad es un proceso en constante evolución, que requiere una reflexión continua acerca de las normas culturales que limitan y condicionan la construcción de la identidad de género.

Este proceso, no obstante, es vivido en condiciones de tensión, o al menos así lo evidencia esta joven a través de la creación de su autorretrato frente al espejo, en el que evidencia cómo este discurso sobre la aceptación de su cuerpo entra en contraste con el deseo de ser “delgada” y vivir la realidad de ser “gorda”.<sup>10</sup>

En su obra, Karoll también manifiesta: “Quiero expresar mi amor y al mismo tiempo el odio por mi misma”. Afirmación con la que no busca poner en una balanza exclusiva el blanco y el negro, sino que representa una forma de resistencia que va más allá de simplemente pasar del negativo al positivo. Es una muestra de su capacidad para leer su propia experiencia de manera crítica, desde la complejidad de habitar su cuerpo y enfrentar sentimientos contradictorios hacia él.

---

10 En el siguiente enlace, encontrarán la galería denominada “Confesiones en el espejo”, en la cual podrán observar las obras a las que se hace referencia: <https://movimientojupi.wixsite.com/movimientojupi/projects-7>

Para Foucault (2009 [1977]),

las resistencias también, pues, están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces grupos o individuos de manera definitiva, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento. ¿Grandes rupturas radicales, particiones binarias y masivas? A veces. Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelando, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles. (p. 117)

Las resistencias a las que me refiero en estas líneas, son justamente las resistencias móviles y transitorias de las que nos habla el autor, y que se traducen en reflexiones como las que plantea Karoll en citas anteriores o la que sugiere Malú en su relato:

Algunas personas piensan que las mujeres que no tienen el cabello largo no son bonitas o que si no tienen una liniecita (refiriéndose al maquillaje) no se van a ver bien, o si tienen las faldas corticas, eso es femenino o cosas así. O por ejemplo cuando ven a una mujer con ropa ancha y le dicen que es un machito o una machorra, le comienzan a tirar cosas. Yo creo que ese estereotipo está mal. O sea, las mujeres no tienen que estar haciéndose tanta vaina para ser bonitas. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

Estas afirmaciones permiten reconocer la lectura crítica que realizan estas dos jóvenes en relación con el concepto de belleza, pues entienden que no es una obligación para las mujeres ser bellas y que tampoco existe un modelo único de cuerpo femenino. Esta postura, como apunta Malú, genera tensiones en las relaciones sociales, incluyendo las familiares. Sin embargo, esta resistencia a los estereotipos de género es vital para lograr una mayor equidad e inclusión social, y para construir una sociedad que reconozca y valore la diversidad de cuerpos, identidades y experiencias que existen. Ambas jóvenes son un ejemplo de la determinación

necesarias para enfrentar y desafiar las normas culturales que dictan cómo deben verse y sentirse las mujeres.

Yo peleo con mi mamá casi todos los días por el mismo tema. Ella quiere que como una dieta que no me gusta, a mí no me gusta la comida del mar y la dieta [a base] de eso. Entonces yo también se lo digo, que yo no voy a comer algo que no me gusta. Entonces, comienza a gritar y yo me voy a la calle. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

Es importante destacar que diversas situaciones y discursos han influido en estas reflexiones y posturas críticas. Por un lado, los escasos pero presentes procesos de formación que se dan en la escuela, y por otro, un factor muy relevante es el papel que juegan las redes sociales y los mensajes que surgen de ellas, como las publicaciones sobre el “empoderamiento femenino” y movimientos como el *body positive*. Estas plataformas digitales han permitido a jóvenes como Karoll y Malú acceder a información y perspectivas que desafían las normas culturales hegemónicas en torno al género y la belleza, y les han brindado una plataforma para expresar su disidencia y resistencia.

Yo he aprendido a querer mi cuerpo tal como es, ahora uno puede ver en las redes y en todo lado mujeres usando bikini siendo gorditas, flaquitas, negras y de todas las formas, no pasa nada, es normal, así somos y tenemos que querernos. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

Las redes sociales han sido un espacio motivador para las jóvenes, quienes han encontrado en ellas también una forma de apropiarse de sus cuerpos y adoptar una actitud positiva hacia ellos. El movimiento *body positive*, que se viraliza en las plataformas digitales, tiene sus raíces en 1996 con las feministas Elizabeth Scott y Connie Sobczak, quienes fundaron la organización del mismo nombre con el objetivo de promover la aceptación de la diversidad, inclusión y amor hacia todos los cuerpos. Según Sánchez (2020), el papel de las redes sociales en la difusión del mensaje y las políticas del movimiento *body positive* ha sido crucial para lograr un mayor alcance y conciencia sobre la importancia de valorar y aceptar la diversidad de los cuerpos femeninos.

Este movimiento, que no solo se ha hecho visible a través de las redes sociales, sino a través de otros medios como la televisión, aparece tanto en los relatos como en los autorretratos.

La aceptación de sus propios cuerpos y lo que denominan el *amor propio* las lleva a poner resistencia a las relaciones que buscan imponerles una manera particular de vivir sus cuerpos. Tal como lo anota Foucault (2009 [1977]), la afirmación de que “el poder está en todas partes; no es que englobe todo, sino que viene de todas partes” (p. 116) incluidas las relaciones parentales y de pareja mediadas por el poder machista:

Yo tengo demasiados vestidos y mi mamá no me deja ponérmelos. Dice que no, eso no está bien, que porque soy muy voluptuosa, voy a provocar a los hombres. Y eso está mal, demasiado mal, porque si yo quiero vestirme con un vestido que me llega hasta acá, si me gusta me lo voy a poner. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

Él quería (refiriéndose a su pareja) que yo me vistiera como una afganistana, que no mostrara absolutamente nada, y eso no está bien porque nosotras somos libres de vestirnos como queramos. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

Las jóvenes ven la forma de vestir y decorar sus cuerpos como una manera de resistir a los mandatos opresivos impuestos por la sociedad, la familia y la escuela. A pesar de la tensión que experimentan como jóvenes que buscan cierta autonomía, las restricciones en su entorno las limitan. Por esto encuentran en sus cuerpos una forma simbólica de expresarse y definirse a sí mismas. Como afirma Pabón (2014), “la intervención corporal provee no solo un estilo, sino un lugar en la época que se habita” (p. 63).<sup>11</sup>

“Esto que me hago yo en los ojos es mío, solo yo me lo hago, es como mi marca” (Gerald. Comunicación personal, octubre del 2021).

---

11 En el siguiente enlace, encontrarán la instalación virtual denominada *Capas especulares*, en la cual podrán observar las imágenes a las que se hace referencia en el segundo muro “2 CAPA”: <https://movimientojupi.wixsite.com/movimientojupi/copia-de-herramientas-pedag%C3%B3gicas>

Hasta ahora, he enfocado mis reflexiones en los relatos de estudiantes cisgénero que, a través de sus obras artísticas, *performances* y narraciones, han demostrado la complejidad y los múltiples hilos que atraviesan sus subjetividades. De manera específica, he explorado sus resistencias a los mandatos que les imponen una forma particular de vivir su sexualidad. En las siguientes líneas, me centraré en las tensiones y configuraciones de la subjetividad sexual de los cuerpos des-generados, a los cuales me refiero como una metáfora simbólica para representar a quell\*s jóvenes que no se identifican con los patrones homogéneos impuestos por el sistema sexo-género, quienes representan un modo particular de estar al margen y al mismo tiempo resistir a las tecnologías de género que operan sobre sus cuerpos.

#### *Cuerpos des-generados*

Que respeten mi pronombre y mi nombre. Que me vean como lo que soy. Que no piensen que es algo que me inventé, o es una etapa, que piensen que es lo que voy a ser toda la vida...  
Oli (Comunicación personal, octubre del 2021)

Uno de los ejes de la urdimbre teórica que ha servido de sostén a este tejido de indagación recibe como nombre “Del género a las subjetividades sexuales” en él, a partir de la articulación teórica de diferentes voces, especialmente las de referentes de la teoría *queer* (Butler, 2007; De Lauretis, 1989; Torras, 2007), planteé como reto conceptual y práctico poder leer la sexualidad como dispositivo de subjetivación que supera, aunque no por ello borra, la división binaria propia del sistema sexo-género (De Lauretis, 1989).

La teoría *queer*, como heredera del pensamiento foucaultiano, del posfeminismo anticolonial y del movimiento gay y lesbiano, cuestiona la estabilidad de las identidades propias del sistema sexo-género. “Lo ‘queer’ imagina subjetividades abiertas frente al modelo ontológico dual y rechaza los efectos normalizadores de cualquier formación identitaria” (Preciado, 2003, como se cita en Domínguez-Benítez, 2021, p. 92).

Así pues, una de las primeras herramientas de indagación que permitieron, desde la etnografía multisituada, definir lo que Gómez (2002) denomina el *mapa básico*, fue el cuestionario realizado a l\*s estudiantes de secundaria del Colegio La Toscana Lisboa IED durante el año 2018. Este cuestionario, denominado *Hablemos de sexualidad*, planteó como preguntas generales de caracterización la pregunta por el sexo y el género, lo cual dio como resultado las gráficas que se presentan en la figura 3.

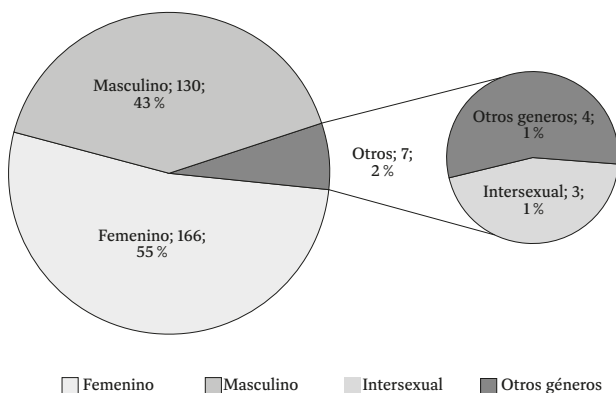


Figura 3. Identificación sexo-género, estudiantes La Toscana Lisboa

Fuente: gráfica extraída del cuestionario *Hablemos de sexualidad*, desarrollado en octubre del 2018.

Incluyo la gráfica porque creo que es importante visibilizar a aquellos que, desde el anonimato del cuestionario, tuvieron la oportunidad de identificarse y reconocerse a sí mismos fuera de las categorías binarias de sexo-género, las cuales suelen estar ocultas en los escenarios de socialización escolar, aunque no por ello desconocidas. No puedo estar segura de quiénes fueron l\*s estudiantes que respondieron el cuestionario, sin embargo, me gustaría compartir una cita de mi diario de campo, la cual podría referirse a un\* de ell\*s.

Lio se encuentra en sexto grado y tiene doce años. En las conversaciones de pasillo es común escuchar tanto de docentes como de estudiantes que ella no “parece una mujer”, palabras como marimacha, machorra, entre otras, son utilizadas para referirse a Lio de manera permanente. A Lio le gusta el fútbol y odia el uniforme que le obliga a llevar falda. Por esta razón, y desafiando el sistema normativo escolar e incluso familiar, decide irse todos los días al colegio usando sudadera. Recoge muy bien su largo cabello y huye de las niñas para integrarse al grupo de jóvenes hombres. Lio tiene varias anotaciones en el observador por incurrir en la falta de no portar el uniforme, por lo que es remitido\* al comité de convivencia escolar para revisar su caso. Durante la reunión de dicho comité, se expone la persistencia en el uso inadecuado del uniforme y la necesidad de generar acciones sancionatorias. Al consultar con la orientadora del colegio sobre la necesidad de garantizar su derecho a libre expresión de identidad de género, la respuesta es que, al no haber un diagnóstico psicológico o psiquiátrico que demuestre su disforia de género, deberá seguir cumpliendo las normas que cumplen todas las niñas y jóvenes de la institución. So pena de ir al psicólogo y luego a psiquiatría para garantizar dicho diagnóstico, del que ni siquiera Lio está segur\*. Semanas después, regresa a la institución con medias largas y falda debajo de la rodilla. (Observación participante, mayo del 2018)

A partir de este relato ampliado, surgen varias reflexiones. Por un lado, se evidencia la dificultad de los entornos sociales, en este caso escolares, para comprender las realidades subjetivas de aquell\*s que no encajan en la división binaria de género. La preocupación por parte del profesorado se manifiesta en la ausencia de un diagnóstico médico que permita a Lio definir su identidad de género como masculina, aunque no se haya planteado si esta es de hecho la identidad que encarna.

En este contexto, la pregunta recurrente es: “¿eres hombre o mujer?”. La expectativa de respuesta basada en el sexo con el que nace cada individuo y la imposición de un género, ya sea femenino o masculino, parecen proporcionar una sensación de estabilidad y tranquilidad. Por el contrario, estar en tránsito o no encajar en esta división binaria resulta inconcebible, especialmente para el colectivo de docentes involucrados en esta investigación. Para

este, es fundamental que los estudiantes como Lio cuenten con un diagnóstico médico-psiquiátrico que valide su identidad con el objetivo de ubicarlos en uno de los extremos del sistema sexo-género.

De acuerdo con Butler (2007), los únicos géneros ««inteligibles»» son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (p. 72) es decir, los que corresponden a la categoría mujer-hombre cisgénero, heterosexual. Cuando esta coherencia se rompe,

dichas identidades se manifiestan únicamente como defectos en el desarrollo o imposibilidades lógicas desde el interior de ese campo. No obstante, como su insistencia y proliferación otorgan grandes oportunidades para mostrar los límites y los propósitos reguladores de ese campo de inteligibilidad y, por tanto como para revelar dentro de los límites mismos de esa matriz de inteligibilidad otras matrices diferentes y subversivas de desorden de género. (Butler, 2007, p. 73)

Hago énfasis en estas referencias conceptuales sobre las identidades de género, porque es en esta ruptura de los límites donde se instalan los cuerpos de jóvenes como Lio, para quienes la lógica de coherencia no tiene cabida en su experiencia encarnada. Lo que nos devuelve a pensar con nuestra urdimbre teórica, la necesidad de que “las categorías de sexo y género dejen de ser consideradas ontológicas para ser tecnológicas, esto es, prótesis somato-políticas que se incorporan y se inscriben en un complejo aparato semiótico-técnico” (Domínguez-Benítez, 2021, p. 93).

Al igual que Lio, otr\*s estudiantes se enfrentan a obstáculos para vivir su identidad debido a las tecnologías de género impuestas y su condición de jóvenes. Esta situación hace que tomar decisiones sobre sus propios cuerpos no sea una tarea fácil. Como señala Platero (2000), “bajo el mito de la inocencia de la infancia y su protección, los menores son privados de su derecho a discernir con respecto a las expectativas que los adultos proyectan sobre ellos” (p. 22).

Este es el caso de Oli, quien, durante los talleres de creación tanto de la historieta como del autorretrato, pone en evidencia la relación compleja que vive con su cuerpo. Un cuerpo “femenino”

con el que según su relato no se identifica desde muy pequeñ\* y en el que se ha sentido capturad\* gracias a la presión de su familia.<sup>12</sup>

La expresión de rechazo hacia sí mism\* de Oli se hace también evidente en la observación etnográfica. Una vez iniciadas las conversaciones con estudiantes, algunos docentes se acercan a mí para solicitar mi acompañamiento o al menos una mirada hacia “el caso” de esta estudiante. Según su percepción, “Ella era una niña muy juiciosa y normal, pero algo tuvo que haberle pasado, porque ahora está aislada, es irreconocible y no sé cómo tratarla” (docente del colegio La Toscana Lisboa, comunicación personal, octubre del 2021). Por su parte, durante la conversación, Oli hace referencia a su relación con el colegio y afirma lo siguiente:

Solo le dije a una profesora. Pero ella lo vio como si fuera algo que me pasó y que me volví así por eso, por algo que me pasó. Me preguntó qué era lo que pasaba en mi casa y si me pasaba algo para que yo fuera así. Entonces eso me hace sentir como fingiendo algo, como si uno se hizo así porque le pasó algo en la vida y no porque haya nacido así. (Oli. Comunicación personal, octubre del 2021)

La pregunta por el por qué, que inquieta al profesorado, es de hecho una pregunta histórica, que ha llevado a “la emergencia de teorías que de manera obsesiva buscan la forma de explicar por qué las personas trans exist[en]” (Missé, 2014, p. 15). Esta preocupación pone de manifiesto una de las premisas que, durante largo tiempo, especialmente durante el último siglo, han acompañado a las personas trans\*. La patologización de la transexualidad (Misse, 2014).

A continuación, retomo un relato autobiográfico al que hace referencia Missé en su obra del 2014, en la que se realiza un repaso de las definiciones que históricamente han acompañado a la transexualidad, y que me resultan fundamentales para el análisis de la patologización de esta condición:

---

12 En el siguiente enlace, encontrarán la galería denominada “Confesiones en el espejo”, en la cual podrán observar las obras a las que se hace referencia: <https://movimientojupi.wixsite.com/movimientojupi/projects-7>

La transexualidad es clasificada por primera vez en DSM (Diagnostic Statistics Manual of Mental Disorders) de la APA (American Psychiatric Association) en el año 1980 bajo la etiqueta de trastorno de transexualidad. Una década más tarde, entra la International Classification of Diseases (ICD), la clasificación internacional de enfermedades de la Organización Mundial de la Salud. En efecto: a lo largo de los años como las etiquetas para clasificar la transexualidad en los manuales de enfermedades ha ido evolucionando. La última versión del DSM (DSM IV-R), en el año 1994, señala que los trastornos de la identidad de género son los trastornos que engloban la transexualidad y también el travestismo. (p. 36)

Esto lleva al autor\* a decir que la transexualidad es leída como un trastorno mental que no solo encarnan las personas que quieren modificar su cuerpo, sino aquellas que viven en un género distinto al que les fue asignado al nacer, quieran o no modificar su cuerpo (Missé, 2014). Esta afirmación nos devuelve a la experiencia de Lio y a la demanda por parte de docentes de contar con un diagnóstico que permita establecer la identidad de género del estudiante y en consecuencia los marcos normativos que le rigen, además de definir el acompañamiento de orientación escolar y psicológico necesarios.

La patologización de quienes no encajan en la matriz sexo-género, como en este caso, impide ver, entre otras cosas, la posibilidad de vivir desde una identidad no binaria como la de Oli, quien se define como “una persona no binaria, [que se identific(a)] con pronombres masculinos o neutros”. En palabras de Platero (2014), implica reconocer que

la formación de la identidad de género en la infancia es un proceso complejo, que pasa por una auto identificación, en la que se evidencia en qué medida se ajustan o rompen con las categorías sociales de mujeres y hombres, que se les asignaron en el nacimiento y cómo esto moldeará la relación con su entorno. (p. 42)

Tanto para Rio como para Oli, uno de los mayores desafíos en su proceso de autoidentificación fue la tensión que enfrentaron con sus madres, quienes de manera insistente y según los estereotipos mencionados anteriormente, buscaron aferrar a sus hij\*s a los cuerpos femeninos que habían reconocido desde su nacimiento:

Cuando mi mamá se enteró que me gustaban las mujeres, yo empecé a comprarme ropa a mi estilo; ella me vestía muy femenino y le decía: Mami, “no me siento a gusto con eso”, no me siento cómoda; sé que tengo un cuerpo bonito, una cintura y unas pompas que se enamora cualquiera, pero no me siento cómoda, no me gusta mostrarlo. (Rio. Comunicación personal, octubre del 2021)

Yo vivía mi cuerpo como una negación porque pensaba que me tenía que vestir de una manera y cuando yo me vestía así, me sentía incómodo porque mi mamá me compraba ropa apretada y corta. No me gustaba. Entonces, cuando empecé a elegir lo que a mí me gustaba me decían que yo había cambiado, pero no, era solo que yo escondía esa parte de mi vida. (Oli. Comunicación personal, octubre del 2021)

Esta tensión permanente, que también se vive en la escuela, aunque con menor rigor, encuentra un escenario de fuga en este camino de autoidentificación: las redes sociales e internet. Ante la ausencia de diálogo con la familia y con/en la escuela, instituciones que son leídas como amenazas a su identidad, internet y las redes sociales (y otros medios con menos intensidad como la televisión) se convierten en una de las principales fuentes de información, inspiración y de socialización, tal y como se alcanzó a esbozar en el estado del arte:

Al principio cuando decidí contar quién era realmente, fue algo así como lo que sale en la televisión, cuando la persona ya se está aceptando a sí misma. Y cuando ves en las redes sociales, que hay quienes les dicen a sus familias cómo son ellos o cómo se identifican, qué les gusta y ellos [la familia] lo aceptan. Eso me animó. Pero ya sabía que no me iban a aceptar. Pero no me importó, solo quería decirlo porque tenía como un nudo en la garganta y al decirlo era como si estuviera libre. (Oli. Comunicación personal, octubre del 2021)

El proceso de enfrentar a la familia mediante la popular expresión de “salir del clóset” parece estar precedido por una relación intensa con internet y las redes sociales. Estudios como el de De Abreu (2014) muestran cómo los videos que narran estas experiencias se han convertido en una forma peculiar y confesional de contar historias a través de los cuales las personas se apropian de las

herramientas disponibles en estos sitios para afirmar su existencia en el mundo. En estas narraciones, personas que se identifican como “maricas, bolleras o trans comparten sus historias y afirman su lugar público en la red, aunque a menudo haya controversia y mensajes abusivos o agresivos” (p. 296) en estos perfiles.

Desde esta perspectiva, es posible reconocer en las redes sociales un ámbito flexible en el que, si bien los cuerpos des-generados no están exentos de prácticas discriminatorias propias del sistema patriarcal, tampoco se puede considerar como un espacio utópico de liberación y homogeneización de las diferencias (De Abreu, 2014). Sin embargo, es innegable el potencial expresivo que cientos de jóvenes han encontrado detrás de las pantallas, como Oli, quienes descubren ecos de sus experiencias personales.

Por su parte, en cuanto al uso de categorías conceptuales para nombrar sus propias realidades, estas surgen precisamente a partir del intercambio constante en las redes sociales, en las cuales existe la posibilidad de encontrar personas que viven situaciones similares, ya sea desde la esquina de su barrio o desde diferentes partes del mundo:

Yo empecé a familiarizarme con el tema y a entender más como desde los catorce años, principalmente en internet y las redes, porque no solo conoces chicas, sino porque ahí siempre comunican cada año marchas LGBTI, entonces les decía a mis vecinas (tengo vecinas también de la comunidad), entonces le decía a mi vecina, que si íbamos. Pedía permiso, y ahí empecé a conocer a muchas personas y a entender más. Por ejemplo, en la comunidad, siempre hay como dos, bueno, tres géneros; la que es muy femenina, la que es Tomboy que se viste macho, y se corta el cabello tipo hombre. Tomfem que se visten como hombres, pero se peinan como chicas y se maquillan y ya el transexual que se cambia todo. En esa clasificación, yo creo que estoy en Tomfem. No me cortaría ni el cabello ni porque me pagaran, me gusta vestirme con lo ancho, pero también mi cabellito que es una parte esencial. (Rio. Comunicación personal, octubre del 2021)

En internet uno aprende, pero en realidad es como si le dieran un nombre a una realidad. Entonces hay personas que no se sienten cómodas con el pronombre masculino y femenino. Se

sienten cómodas con pronombres neutros, con terminaciones en *e*. También hay personas que no les gusta ningún pronombre y les gusta que se les trate solo como personas. Y esto es porque hay varios géneros como género fluido, demigénero, persona binaria es decir, un hombre o mujer y las personas que no se sienten identificadas. Yo el género binario con el que me siento identificado es demichico, es decir una persona que se siente identificado como un chico, pero no completamente. (Oli. Comunicación personal, octubre del 2021)

He querido destacar estos dos relatos porque detallan la importancia de las redes sociales en la construcción subjetiva de la sexualidad de est\*s jóvenes, quienes, al final de su narrativa, explican las categorías o etiquetas de género que son reconocidas en sus círculos sociales en línea. En este sentido, las redes sociales se presentan como un espacio donde pueden encontrar comunidad y comprensión en relación con su identidad sexual. Además, el proceso de elegir una etiqueta de género como “demichico” en el caso de Oli o “tomfem” en el caso de Río también muestra cómo estas etiquetas pueden ser utilizadas como una forma de afirmación y empoderamiento personal. En la tabla 10, presento una clasificación y terminología que he construido y que nos muestra la amplia diversidad de categorías y etiquetas que hacen parte de estos mundos juveniles y sus búsquedas sexuales.

Tabla 10. Terminología sexo-género

<i>Pangender</i> (pangénero)	Personas que se identifican con todos los géneros e incluso aquellos no binarios
<i>Cisgender</i> (cisgénero)	Personas que solo se identifican con el género asignado en el nacimiento: mujer-hombre.
<i>Transgender</i> (transgénero)	Cuando una persona no siente conexión con el género asignado en el nacimiento y decide asumirse en otro género.
<i>Intersex</i> (intersexual)	Cuando una persona nace con ambos genitales. Representan la intersección biológica entre mujer y hombre.
<i>Third gender</i> (tercer género)	Categoría que existe en algunas culturas en las que se reconoce un tercer género además de ser mujer u hombre.
<i>Assigned Female at Birth</i> (AFAB)	Género mujer (femenino) asignado en el nacimiento.
<i>Assigned Male at Birth</i> (AMAB)	Género hombre (masculino) asignado en el nacimiento.
No binario o <i>Gender nonconforming</i>	No conforme con las expectativas sociales con el sexo asignado al nacer, ni con el binarismo de género.

<i>Pangender</i> (pangénero)	Personas que se identifican con todos los géneros e incluso aquellos no binarios
<i>Gender expansive or diverse</i> (género diverso o amplio)	Personas que no se identifican en nada con mujer-hombre; femenino-masculino; fuera de lo cisgénero.
<i>Gender fluid</i> (género fluido)	Personas cuya experiencia frente al proceso de deconstrucción de la identidad de género les permite ir de un género a otro.
<i>Genderqueer</i> (género <i>queer</i> )	Persona que se identifica con géneros fuera del binarismo mujer-hombre.
<i>Agender</i> (sin género)	Cuando no se aplica ningún género.
<i>Demiboy</i> (parcialmente hombre)	Es una persona no binaria que se identifica parcialmente como un chico. Su otra mitad puede o no estar definida.
<i>Demigirl</i> (parcialmente mujer)	Es una persona no binaria que se identifica parcialmente como una chica. Su otra mitad puede o no estar definida.
<i>Tomfem</i>	Es una persona de género femenino, puede vestirse con ropa masculina y combinarla con femenina, manteniendo mayores rasgos femeninos como el cabello.
<i>Tomboy</i>	Es una persona de género femenino que demuestra una apariencia o actitud que se consideran tradicionalmente masculinos, sin que esto influya por fuerza en su orientación sexual.
<i>Androgyne</i> (andrógino)	Ambigüedad, ya que las personas presentan características femeninas y masculinas en todo momento.
<i>Intergender</i> (intergénero)	En medio del género binario.
<i>Bigender</i> (bigénero)	Cambia de género en diferente contexto, puede ir de lo masculino a lo femenino.

Fuente: elaboración propia basada en la Terminología LGBTI (s. f.).

De acuerdo con Bruner (2003), cuando un sujeto narra una experiencia, está otorgando un nuevo orden a su vivencia y recreando una nueva manera de contar lo que ha pasado, lo que implica la reconstrucción de nuevos significados tanto para sí mismo como para los demás. En este sentido, al término de la conversación, después de un prolongado silencio, Oli afirma que es imposible escapar de las etiquetas, pero lo que realmente importa es que cada persona se sienta cómoda con el término que le hayan puesto “que la gente se sienta cómoda con la etiqueta que le ponen” (Oli. Comunicación personal, octubre del 2021).

Esto demuestra la importancia de que cada individuo tenga el poder de elegir y apropiarse de su identidad sexual, lo que constituye una forma de empoderamiento personal y de resistencia

frente a la opresión y la discriminación en la sociedad. Asimismo, esta reflexión de Oli sobre las etiquetas muestra cómo el uso de nombres y pronombre neutros puede llevar a la redefinición de la identidad sexual y la construcción de nuevos significados que superen el binario femenino/masculino.

## Entre-tejido. Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla

Más allá del arte la gente se mira en los espejos.  
Pero últimamente todo es espejo.  
Y los espejos, ya se sabe, teclean  
(porque copian y multiplican)  
el mundo.

**Zafra (2013, p. 257)**

En el siguiente QR se muestra la instalación artística a la que hace referencia este capítulo:



Usar el espejo y el celular como herramientas para asir el reflejo de nuestro cuerpo, es y ha sido desde siempre junto con otros artefactos, un ritual naturalizado, en especial para las mujeres, para quienes la belleza se ha constituido en un aspecto fundamental en la configuración de nuestras subjetividades (Pedraza, 2014).

De acuerdo con Elsa Muñiz (2014b),

sabemos que, hasta nuestros días, la belleza se considera una característica de la feminidad, tanto como se concebía en el siglo XIX, y se ha pensado como una obligación para las mujeres ser bellas. La belleza se constituye entonces, en parte de la normalidad femenina que se impone a los cuerpos de las

mujeres a través de prácticas identificatorias gobernadas por esquemas reguladores. (p. 422)

No obstante, y situando los cambios históricos que ha supuesto la belleza durante los últimos siglos, Vigarello (2005) sostiene que lo que antes era un espacio restringido para la feminidad según la consigna del “bello sexo”, se trastoca con el principio de igualdad que empieza a hacer eco en la década de los años sesenta, lo cual permite un desplazamiento importante que preconiza “que la belleza puede ser cultivada e incluso reivindicada por ambos [géneros]” (p. 239).

Esta afirmación, fácilmente evidenciada en revistas de moda y otros medios de comunicación y entretenimiento no significa, en todo caso, que la belleza, tal como lo sitúa el mismo autor pueda “escapar a los modelos de género ni identidades” (Vigarello, 2005, p. 11). Si bien su campo de posibilidad se amplía a diversos intereses incluidos los masculinos, la demanda social de la belleza como atributo, sigue recayendo en la construcción social de la feminidad.

En palabras de Muñiz (2014b), “la feminidad, participa de los esquemas reguladores que hacen inteligibles los cuerpos de las mujeres únicamente si se ajustan a los requerimientos de ciertos modelos de belleza aceptados y promovidos” (p. 423). Esto remarca, tal como lo anticipa De Lauretis (1989), que pese a la apertura en las lecturas feministas y en general al discurso intelectual sobre el género más allá del binario masculino-femenino, este sigue teniendo efectos sobre los sujetos y su materialidad. De ahí mi interés de no ver por separado estos procesos de subjetivación en los espacios *online* y *offline*, sino, por el contrario, intentar ver sus continuidades.

Esta panorámica contextual, me permite situar el presente entre-tejido, que irrumpe y a la vez ayuda a anudar el tejido investigativo que propongo, el cual tiene como eje la lectura de los cuerpos a partir de las tecnologías de la apariencia, incluida la belleza. Lo que describo a continuación recoge la apuesta creativa y pedagógica que me permitió abordar este campo de reflexión, y que hace énfasis en los desarrollos metodológicos pensados y creados en la investigación basada en artes.

Haciendo alegoría al concepto de *montaje* planteado por Didi-Huberman, “Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla” —nombre que recibe la obra que reúne algunos de los hallazgos de esta indagación— fue, tal como lo sitúa el autor, el resultado de arriesgarme a poner “trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje” (Didi-Huberman, 2008, p. 4).

De acuerdo con este fondo teórico, espejos, escrituras poéticas, luces, pantallas, dibujos, sonidos y otros objetos y lenguajes, se constituyen en los trozos de esta obra, en la que los reflejos especulares operan en cada capa como preguntas que interpelan nuestra propia encarnación, y que evocan la trayectoria andada según la IBA, a propósito de la experiencia del *mirar mirándose* de un grupo de jóvenes escolares del Colegio La Toscana Lisboa.

¿Por qué se miran en el espejo? ¿Por qué les parece necesario retocarse el maquillaje e incluso el acto de maquillarse en sí mismo? ¿Qué ven y qué quieren ver? ¿Qué encuentran en la pantalla cuando capturan una *selfie*? ¿Qué dimensiones se mantienen en el espacio *offline* y *online*, cuáles son singulares a uno de estos? Estas son algunas de las preguntas que estuvieron en el centro de la indagación y que están antecedidas por una experiencia, un recorte de la cotidianidad que como maestra me habitó durante mucho tiempo: estudiantes en el aula de clases mirándose a escondidas en pequeños espejos, maquillándose o retocando su propia imagen en la pantalla de sus celulares.

Esta escena que se sigue repitiendo en uno y otro colegio, a tal punto de encontrarla en los perfiles de Facebook como meme, como chiste que asienta su naturalización y su definición como un rasgo casi identitario de l\*s jóvenes escolares, me llevó a la creación artística, no solo como herramienta de indagación, sino como dispositivo desencadenante (Zafra, 2013), como dispositivo pedagógico.

*Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla* se trata de una obra inacabada, un escenario para la experiencia artística y

educativa y creada con una premisa fundamental propia de las pedagogías feministas: la de hacer posible “una pedagogía que parte de los cuerpos para pronunciar palabras, recuperando el valor de la subjetividad en la creación histórica, y criticando, una y otra vez, las certezas del punto de partida” (Korol, 2007, p. 180).

Lo que me convocó en esta creación, más que la idea de establecer una verdad absoluta sobre mi lectura a propósito de las subjetividades sexuales, fue, como se verá en las siguientes líneas, el proporcionar una ruta de interrogantes sobre cómo las tecnologías del género y la apariencia irrumpen los cuerpos, nuestros cuerpos, permitiendo que el papel del espectador se desplace de un lugar pasivo a uno protagónico, en palabras de Boal (2003), a ocupar un papel de espectador-actor y para este caso un espectador-artista capaz de intervenir la obra.

En cuanto a mi función, siguiendo los aportes de Piccini (2014), sobre la investigación basada en artes, me ubico como una investigadora para quien el papel en la indagación no fue meramente el de ser una observadora pasiva, sino también una hacedora, que a partir de “vivencias, creatividad y mirada personal” aportó caminos posibles para hacer que la comunidad educativa en general pensara sobre las subjetividades sexuales.

De este posicionamiento deriva la creación de cada capa, que se apoya e inspira en las “estrategias o modos de hacer políticos” planteados por Remedios Zafra (2013) en su obra (*H)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Particularmente, los que se refieren al arte feminista, entendidos por la autora como una suerte de palanca, un punzón, una hoja de papel, entre los sujetos y lo que damos por hecho como verdad, y que para este caso hace referencia a las naturalizaciones de la imagen especular. Todo ello, con la intención de posibilitar “el extrañamiento de la mirada” (p. 215), y a su vez la creación como acto transformador.

A continuación, describiré las *Estrategias modos de hacer políticos: Arte Feminista* (Zafra, 2013), sobre las cuales iré tejiendo los modos de creación y reflexión a los que se aproxima cada capa (tabla 11).

Tabla 11. Estrategias y modos de hacerse políticos: arte feminista

Estrategias y modos de hacerse políticos: arte feminista	Capa especular	Definición
Crítica al logocentrismo	Montaje y entre-tejido Capas especulares	Se caracteriza por la pregunta a propósito de lo que está fuera de la mirada y el discurso occidental, interpela como efecto “las lógicas lineales y excluyentes propias de los discursos hegemónicos” (Zafra, 2013, p. 218). Entre ellos la visión incorpórea, que da paso a la reivindicación de la materialidad.
Infiltrar al otro allí donde se desea un cambio	Capa 1: del espejo a la pantalla	Supone la infiltración de la creación como “presencia que vuelva pensativa la estructura, como válvula reconstructiva que suscite ejemplos de posibilidad, no desde la castración sino desde la posibilidad y el estímulo creativo” (Zafra, 2013, p. 258).
Repetición y duelo por la representación simbólica	Capa 2: relatos visuales	Este modo de hacer se centra en la repetición, en “formas de ‘reiteración’ y ‘duelo’ que pretenden aniquilar lo antiguo por exceso, repitiéndolo hasta convertirlo en una suerte de estrategia fatal, parodiándolo hasta agotarlo” (Zafra, 2013, p. 221).
Visibilizar/dar voz	Capa 2: relatos visuales	Alude a la focalización sobre aquello que ha sido invisibilizado “transfigurado o menospreciado por las versiones oficiales” (Zafra, 2013, p. 235).
Nuevas fabulaciones y figuras de dición	Capa 3: caleidoscopio	Se trataría de “una estrategia político-creativa, poshumana y posgénero, un movimiento hacia la fantasía, un ejercicio de imaginación como propuesta de formas alternativas para la subjetividad” (Zafra, 2013, pp. 222-223).
Reversibilidad con efectos	Capa 4: desde el espejo	Se refiere al desplazamiento, “al salir de una identidad para poder movernos, vernos con perspectiva [...] Salir de uno mismo y volver de manera intencionada (siendo ya distintos)” (Zafra, 2013, pp. 220-221).
Representación afirmativa de la feminidad y la alteridad	Capa 4: desde el espejo	Alude a la visibilización de las mujeres y su revalorización histórica a partir de criterios de valor no ajenos a la igualdad y la justicia social (Zafra, 2013).
Parodia e ironía	Capa 5: receta para una <i>selfie</i>	Como una crítica al esencialismo, a través de la afirmación de su potencial político. “De manera que la creatividad paródica nos permitiría salir de nosotros mismos y enfrentarnos a una posible exclusión, no con resentimiento, sino con ironía” (Zafra, 2013, p. 218).
Digitalización como nueva feminización	Puesta en escena digital	De la mano de los ciberfeminismos, esta estrategia consistiría en la “infiltración de la tecnología y de la red” desde la no linealidad, la desjerarquización y la descentralización.

Fuente: elaboración propia basada en Zafra (2013).

Como complemento de esta comprensión, quisiera resaltar que esta propuesta creativa se hace posible solo gracias a la trayectoria de indagación con el grupo de jóvenes del Colegio La Toscana Lisboa, en la que acudimos a la utilización de herramientas como la entrevista, la *performance*, el dibujo (autorretrato) y la observación participante. Vale la pena advertir que quienes participaron desde la creación y relatos en esta puesta en escena (propia del pilar performativo de la IBA), lo hicieron de manera voluntaria. También, como ya lo he citado en líneas anteriores, se tuvo un primer referente: la observación de las jóvenes (cisgénero) en su persistente acción de mirarse y producirse mediadas por los espejos y las cámaras frontales de sus celulares. Algo que parece muy común en la escuela y por común, se ha hecho invisible; por eso mi reto es hacerlo de nuevo visible, incluso extraño desde el arte, para aproximarme a esas formas de construcción de subjetividad.

### *Capa 1: del espejo a la pantalla*

En esta primera capa, los espejos de bolsillo que hicieron parte de la escena ya antes relatada se convierten en prismas triangulares que cuelgan del techo de un pequeño cubículo oscuro, en cuyo centro se halla una silla, un pupitre escolar, sobre el que caen los prismas que rodean al especta-artista. Al frente, iluminando el espacio y el rostro de quien ocupa el centro, está un aro de luz y un celular con la cámara frontal activa (figura 4).



Figura 4. *Capa 1. Del espejo a la pantalla 1*

*Fuente:* instalación-IED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

Cada objeto que hizo parte de esta capa buscó irrumpir e infiltrar el salón de clases, se desplazó su mobiliario para aislar esa silla común en la que jóvenes escolares pasan más de cinco horas de su día y se movió a un espacio íntimo, un espacio en el vacío, capaz de interrogar a quien lo habita en y a través de sus múltiples reflejos (figura 5).





Figura 5. *Capa 1. Del espejo a la pantalla 2*

*Fuente:* instalación-IED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

Antes de ingresar a este pasaje oscuro, se pueden leer en la pared las siguientes líneas de elaboración propia que surgieron como parte del proceso:

Los espejos han sido desde siempre una poderosa fuente de seducción y a su vez de reflexión. Sócrates recomendaba el uso del espejo a sus discípulos para que, si eran hermosos, se hicieran moralmente dignos de su belleza, y, si eran feos, lo ocultaran mediante el cultivo de su espíritu. No obstante, en la Grecia antigua el espejo era considerado un instrumento estrictamente femenino, especialmente de las mujeres jóvenes quienes debían cuidar de su belleza. Aun así, uno de los mitos populares más conocidos sobre el espejo es el mito de Narciso, un hombre enamorado de sí mismo, que muere ahogado en su propio reflejo. En el caso de nuestras comunidades indígenas, sabemos que los espejos eran considerados de alto valor ritual y espiritual.

Luego de siglos de historia, los espejos siguen siendo hoy parte de nuestra cotidianidad. ¿Cuál es la razón o quizás sin razón que nos lleva a mirarnos en ellos sin cesar? ¿Qué es lo que motiva a que las aulas de clase sean interrumpidas por este pequeño y misterioso artefacto? ¿Cómo fue que los espejos fueron reemplazados por las pantallas de celular? La invitación es a que se sumerjan en sus propios reflejos y puedan descifrar eso que resulta invisible a los ojos, pero no a la mirada. ¿Qué es lo que ven?, ¿qué les interroga?, ¿duele?, ¿incomoda?, ¿qué les gusta?, ¿qué no?, ¿qué quisieran ver? (Parra, 2022)

Las preguntas que cierran este texto, y las que acompañan cada capa, son parte de la propuesta pedagógica reflexiva que propongo a través del montaje y que pretenden ser la excusa para la creación, a partir de la movilización subjetiva. Entendiendo esta última, tal

como lo anota Laura Traffi-Prats (citada por Hernández y Fendler, 2014) “como una estrategia de resistencia a las historias dominantes de la educación pública” (p. 5).

De la mano de esta premisa y situada en el terreno de la IBA, concibo esta movilización subjetiva como parte de la vivencia encarnada, en la cual el cuerpo cobra protagonismo en la búsqueda por relocalizar los saberes y reivindicar la infiltración (como una de las estrategias de arte feminista situadas por Zafra) en “las preguntas de una escuela” (Zafra, 2013, p. 258), en la que los cuerpos parecen estar atrapados en una dimensión desconocida; encerrados en el metro cuadrado que ocupan sus puestos de clase, mientras de manera paralela deambulan en la red.

La resistencia al uso de celulares, y en general a reconocer la vida *online* en la que habitan l\*s estudiantes, parece una constante en la dinámica escolar (Sibilia, 2012) de la que no se escapa el colegio La Toscana Lisboa, que, paradójicamente, hace uso de sus redes sociales “institucionales” (Facebook) para normar el uso de artefactos como el celular y la tableta.

La paradoja viene entonces de la prohibición del uso de celulares y tabletas, y en consecuencia de las redes sociales, por medio de las mismas redes sociales. Así mismo, la infiltración también viene dada por el celular, por la pantalla que habita el aula con un aro de protagonismo (iluminada) y que simboliza a su vez los modos en que las redes habitan los cuerpos de jóvenes escolares, aun y a pesar de las restricciones que la escuela les impone.

De acuerdo con Paula Sibilia (2012), en su obra *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*:

Las redes sociales como Twitter y Facebook. Es decir, recursos intensamente utilizados por los colegiales en escala planetaria [...] ya están infiltrando las paredes de la escuela sin necesidad de derribarlas físicamente. Lo hacen de modo consentido más o menos a regañadientes por las autoridades escolares o, si no, gracias a los más diversos subterfugios. (p. 176)

Este fragmento nos invita a reflexionar sobre la influencia de las redes sociales en la vida de jóvenes en el contexto escolar. La

infiltración de estas plataformas en las paredes de las escuelas nos muestra cómo las redes sociales se han convertido en un espacio de socialización, comunicación y aprendizaje que no se limita a los límites físicos del aula. Sin embargo, la autora también señala que esta infiltración no se produce de manera completamente abierta y sin obstáculos, sino que suele enfrentar resistencias por parte de las autoridades escolares, quienes pueden ver en el uso de las redes sociales una amenaza a la disciplina y al control de la información en el ámbito educativo.

Es así como, infiltrar la escuela significa en esta puesta en escena investigativa, hacer visible eso que nos resulta insoportable: nuestra imagen repetida y las pantallas en las que se extienden los cuerpos de jóvenes, aun en la restricción que les impone la escuela, como una oportunidad para poder transformar los espejos del imaginario (Zafra, 2013), con y a través de la imaginación (Greene, 2005).

## *Capa 2: relatos visuales*

A riesgo de simplificar su potencia estética y de significado, haré un intento de poner en palabras esta segunda capa que pone el foco en los relatos visuales de un grupo de jóvenes y el mío propio, a través de un audiovisual elaborado con los recortes de la *performance* hecha en la cancha deportiva de la institución (Colegio La Toscana Lisboa) y cuyas imágenes ya han venido apareciendo en lo que va de este escrito.

En esta capa, la imagen en primer plano se toma la pantalla recreando la *performance* propia y la de estudiantes que ponen en escena su actuación cotidiana frente al espejo. El maquillaje, el peinado y los accesorios ocupan un lugar importante en esta imagen que se repite una y otra vez. De acuerdo con Vigarello (2005), refiriéndose a las escenas de las *star* en el cine de los años veinte del siglo pasado en la gran pantalla:

Ante todo, está el rostro, a menudo sobre dimensionado en el centro de la pantalla, para ejemplificar el maquillaje y el tono perfecto: los colores se funden, la piel se convierte paisaje,

los ojos se agrandan hasta el infinito. El maquillador se autodenomina creador. Mientras tanto, proyectores colocados a espaldas de los personajes dibujan un efecto de halo que ilumina la punta de sus cabellos, acentuando la ilusión hasta los límites de la ensoñación al crear rostros diáfanos, carnes traslúcidas. (pp. 213-214)

Los rostros que ocupan la gran pantalla de esta instalación no son los de las *star* de cine de las que nos habla Vigarello. Sin embargo, es posible encontrar similitudes entre este ritual cinematográfico y el que nos ocupó en esta *performance*, especialmente el del deseo y la ensoñación de encontrar en el maquillaje la fórmula para alcanzar la tan anhelada belleza.

De la mano de la repetición, no obstante, es posible entrever cierta singularidad en el ritual de “hacernos bellas”. Técnicas diversas, aprendidas en YouTube o heredadas de hermanas y madres, aparecen sobre el tocador convertido en trípode para relatar la historia de aprendizaje de cada trazo. Lo que al principio y en las entrevistas parecía un asunto trivial, empieza a tomar forma en los movimientos y huellas que deja cada decisión sobre cómo “arreglarnos”.

Acomodar el capul para que no se vea la frente, peinar las cejas para enmarcar los ojos, encrespar las pestañas para agrandarlos; delinearlos con alguna marca particular, una inclinación original de las líneas que marque una identidad propia. Aplicarse labial y agrandar un poco los labios. Peinarse, que se vea la elección del corte: ponerse aretes y algún adorno en el cabello. Acomodar la ropa, que no se vea arrugada y tampoco sucia son algunas de las actuaciones que componen la escena.

Este itinerario visual lo acompaña mi voz en *off* que recita el siguiente texto literario, el cual elaboré con base en las entrevistas y observaciones y que ya antes fue referenciado en el documento:

Espejos...  
 Cuadrados, redondos, cortantes, a veces dobles.  
 En el baño, en la sala, en el aula, en el bolsillo, en la cartera,  
 en las vitrinas, en los carros, en las ventanas, en las pantallas y hasta en  
 el agua.  
 Siempre omnipresentes a donde quiera que vaya.  
 Reflejan, me reflejan; demasiado gorda, demasiado flaca.  
 Con la frente grande, plana como una tabla.  
 Con los párpados encapotados, la boca muy delgada;  
 machorra, negra, lesbiana.  
 Despeinada, crespa y alborotada.  
 ¡No hay mujer fea, sino mal arreglada!  
 Entonces, el artilugio aparece entre la pestañina y la cuchara.  
 ¡Si usted la caliente podrá ver mejor su magia!  
 En todo caso no hay nada que una buena pose y un filtro no arregle,  
 Arreglarse es finalmente el destino de las mujeres... (Parra, 2022)

Estas líneas retumban una y otra vez en los altavoces, mientras l\*s especta-artistas recorren cada capa. Muchas de estas frases y palabras hacen parte del lenguaje popular y, por lo tanto, han sido naturalizadas y convertidas en verdad. Pero ¿qué pasa cuando las escuchamos en un contexto reflexivo y lejos de ser verdad se convierten en preguntas?

El video, como cada capa, está acompañado por el siguiente texto:

Lo que sucede frente al espejo es siempre una actuación de gestos repetidos que *performan* los cuerpos y en consecuencia los modos de ser hombres, mujeres, trans, *queer* +.

Nuestro reflejo pone en evidencia lo que nos falta, lo que nos sobra, lo que hay que arreglar a la luz de los estereotipos de belleza que nos persiguen a cada paso. Es así como los relatos visuales que se ponen frente a sus ojos construyen una narrativa que dialoga con las miradas y calificativos de una sociedad que nunca calla.

¿Quién nos dijo que teníamos algo dañado? ¿Qué es lo que queremos arreglar? ¿Por qué y para quién? ¿Dónde fue que escuchamos o vimos los modelos a los que nos queremos parecer? (Parra, 2022)

Como puede intuirse, el propósito que acompaña esta parte del recorrido es el de hacer un duelo por cuenta del exceso y la repetición. Retomando los modos de actuar, planteados por Zafrá (2013):

Se trataría de una vuelta de tuerca, como si las cosas acontecieran a cámara rápida o cámara lenta pero reiteradas en todo caso. Como si el tiempo al que aluden se hubiera agotado hace ya demasiado y reverberará su eco como espejismo de

realidad, como si en la repetición desacompañada descubriéramos la imposibilidad de que estas formas simbólicas sean mantenidas sin ser interpeladas. (pp. 247-248)

Como cualquier duelo, el paso por esta capa implica remover los dolores que dejan las preguntas e interpelar las formas simbólicas del ritual frente al espejo y las historias que lo acompañan. Es ahí donde el acto pedagógico se hace posible en “un liberarse de algo, de un salto, luego de una pregunta” (Greene, 2005, p. 18); y funciona “no solo como obra artística, instalación y performance sino especialmente como pedagogía feminista” (Zafra, 2013, p. 250).

### *Capa 3: caleidoscopio...*

Frida Kahlo (Las dos Fridas), Fito Espinosa (Espejos), Pablo Picasso (Chica frente a un espejo), Débora Arango (Mirándose al espejo) y María Izquierdo (Mujer ante el espejo) fueron las y los artistas que hicieron parte del espacio de creación de las obras que componen esta capa. De nuevo, con el espejo como centro de evocación y reflexión, hicimos un taller creativo junto con l\*s jóvenes, en el que especulamos al igual que el espejo, acerca de lo que cada artista quería expresar en sus obras a propósito de este objeto. Sus emociones e ideas y también los rasgos estéticos propios de su cultura y época.

Luego, vino el momento de la creación y de encarnar estos cuestionamientos desde la propia experiencia para luego ponerlos en el papel. Apelando a la imaginación y al arte, entendidos como una manera de “despertar, revelar lo que habitualmente no se ve, no se oye o no se espera... [permitiendo que] las personas puedan hacerse un espacio para sí mismas y llenarlo con pensamientos de libertad y presencia” (Greene, 2005, p. 129) treinta jóvenes de los grados octavo y décimo decidieron ponerse frente al espejo y confesar (tal como acordaron nombrar este ejercicio) todo aquello que fue emergiendo en su relación con el espejo. En sus obras, la mirada sobre su cuerpo y su propia imagen se desplaza entre la mimesis y la simbolización. Rostros divididos en dos, cuerpos

posando, mariposas, signos de interrogación, besos, cremalleras, señales de prohibido, flores y retratos que parecen copiar la imagen “real”, son entre otros los dibujos que componen esta capa.

En este espacio físico y digital, convergen varias de las estrategias que han servido de marco móvil para este montaje. Por un lado, el visibilizar y dar voz, que se traduce en la puesta en escena de las obras de este grupo de jóvenes quienes desde su vulnerabilidad buscan comunicar parte de sus reflexiones y sentires respecto a su cuerpo, y con ello abren un espacio, una fisura en la dinámica escolar en la que tal como lo anota Greene (2005):

Son demasiadas pocas las personas jóvenes a las que se considera capaces de imaginar, de elegir y de actuar desde sus propios ángulos de percepción de posibilidades. Lo normal es que la mayoría estén sometidas a presiones, manipulaciones y predicciones externas. (p. 70)

Que sean las personas jóvenes quienes, a través del dibujo, expresan sus tensiones, sus deseos, sus placeres, sus orientaciones sexuales, sus miedos, sus fantasías y otros tantos aspectos vinculados a sus cuerpos sexuados-generizados es una de las formas estéticas que toma esta puesta en escena investigativa, como una manera de hacer resonar sus voces y con ellas, ampliar el diálogo siempre incompleto sobre el dispositivo de la sexualidad.

El texto de creación propia que sirve de antesala a esta capa es el que puede leerse a continuación:

Lo bello no es un atributo, sino más bien una construcción aprendida según nuestra geografía, nuestro momento histórico y principalmente nuestra cultura. Nuestra belleza se estructura de acuerdo con los modelos con los que crecimos: Barbies, superhéroes, actrices, *youtubers* son, entre otros, los protagonistas de la fantasía que queremos cumplir. Pero ¿qué pasa cuando lo que vemos frente al espejo está más allá de nuestra imagen? ¿Qué es lo que se esconde a la pulidez del cristal?

El caleidoscopio es un instrumento óptico cuya etimología viene del griego *kallos*, que significa ‘bello’, *eidōs* ‘imagen’ y *scopein* que quiere decir ‘ver’: ver imágenes bellas. Los caleidoscopios de esta capa especular nos muestran las miradas de sí mismos, de un grupo de estudiantes a través de sus autorretratos frente al espejo. La provocación es a dejarse tocar por las formas y movimientos que elaboran un modo de belleza que se escapa a los estereotipos y a su pretensión de estabilidad y universalidad (Parra, 2022)

Lo bello emerge, así, de la contradicción y de una las capas más profundas del reflejo. El prisma de la primera capa, cuyas caras están dispuestas hacia el exterior, se convierte en caleidoscopio (figura 6), girando los espejos, invirtiendo el reflejo, volviendo a lo íntimo y por lo tanto a la vulnerabilidad, ofrece con ello al especta-artista la posibilidad de encontrarse con lo distinto, con lo abyecto, con la negatividad de la vida misma de quienes se exponen en completa vulnerabilidad a través del dibujo. Aquí, traje a la escena otra de las estrategias del arte feminista situadas por Remedios Zafra: *las nuevas fabulaciones y figuras de dicción*, entendidas por la autora como modos de invención, siempre motivados por el deseo de cambio y que “conllevan un ejercicio de imaginación y movimiento hacia la fantasía enlazados con lo simbólico” (Zafra, 2013, p. 253).

La metáfora de la *confesión* como extimidad, de la que nos habla Paula Sibilía (2008) para referirse a la exposición de la “intimidad en las vitrinas globales de la red” (p. 16), se explora en esta capa como una manera de tensionar esta exposición transparente de los cuerpos-imagen-interfaz, a través de la creación artística de dibujos que le ponen un velo simbólico a esta lectura y experiencia de los cuerpos.

Así pues, los caleidoscopios operan como mediadores en la frontera de lo “natural-artificial”, entre el espejo y la pantalla, permitiendo desbaratar y ficcionar los que se suponen cuerpos dibujados, para dar paso a la creación de nuevas formas en las que se mezclan los colores y los trazos de una y otra imagen, y provocar así el desprendimiento parcial y temporal de lo que llamamos “real”. La pulidez de la pantalla (Han, 2015) es intervenida por los espejos que conforman el caleidoscopio, ellos cortan lo que pudiera ser el reflejo de sí, sacan del primer plano al hedonista y reivindican “la alteridad o la negatividad de lo distinto y extraño” (p. 16) con lo cual nos obligan a ver al otro y en consecuencia a la alteridad.



Figura 6. *Imágenes de lo bello 1. Caleidoscopio*

Fuente: instalación-ED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

De acuerdo con Gadamer (como se cita en Han, 2015), la negatividad es la esencia del arte como su herida. “En ella hay algo que me conmociona, que me conmueve que me pone en cuestión” (Han, 2015, p. 17). De ahí que la imagen distópica que emerge con la mirada encapsulada que proporcionan los caleidoscopios sea un cuestionamiento que renueva la pregunta y que nos lleva a la escucha del otro desde los ojos, en un acto político del mirar que nos permite hacer el tránsito de lo individual a lo colectivo.

¿Qué es lo que sienten? ¿En qué estaban pensando cuando dibujaron lo que dibujaron? ¿Qué me recuerdan? ¿Qué me conmueve?, ¿por qué? ¿Qué me duele?, ¿por qué? ¿Qué historias acompañan cada imagen? ¿Qué historias acompañan la mía? Estos y otros cuestionamientos se tejen en la paradoja que de nuevo acontece entre las pantallas y los espejos; artefactos pulidos y tersos en los que la positividad habita con regularidad (Han, 2015), mostrándonos rostros de porcelana pulidos por los filtros y el maquillaje y que acá se invierten para acoger nuevas formas, que dan cuenta de la

negatividad que nos habita de maneras distintas (nudos, llamados de urgencia, lágrimas, prohibiciones, preguntas, etc.).

Las puntadas hechas sobre la urdimbre teórica a propósito de la obra de Han (2015a), *La salvación de lo bello*, tienen mucho que decir en esta capa especular, en especial respecto al lugar del arte y en concreto el papel de la obra de arte en su relación con el espectador. Para el autor, “de la obra de arte viene una sacudida que derrumba al espectador” (pp. 8-9), un estremecimiento que poco tiene que ver con la complacencia, o con la estética de lo pulido, que por lo general, viene acompañada por un *like* o un *¡Wow!* en el mundo de las redes sociales.

Los caleidoscopios son todo menos esta transparencia sin fondo que se dispone a la espera del *me gusta*. En ellos no hay espacio para la inmediatez. Cada figura es posible solo gracias a la espera y a la observación minuciosa. Aquí, todo está velado, hecho de revestimientos, metáforas y símbolos que invitan a la interpretación y la reflexión.

### *Capa 4: desde el espejo*

La propuesta que nos hace Remedios Zafra (2013) a partir de la estrategia de *Reversibilidad con efectos* es la de “salir de una identidad para poder movernos, vernos con perspectiva [...]. Salir de uno mismo y volver de manera intencionada (siendo ya distintos)” (pp. 220-221). La salida que propongo en esta capa tiene que ver con el desplazamiento de identidad de los sujetos a los objetos. Se trata de descentrar la mirada y permitir que sean los objetos, en este caso los espejos, los que en el desplazamiento nos permitan irrumpir la versión de nuestra propia imagen, asumiendo tal como lo sitúa Butler (2007), que es “solo desde una posición conscientemente desnaturalizada que se ve cómo se crea la apariencia de naturalidad” (p. 222).

Si bien, la pregunta por los objetos y su relación en la configuración de las subjetividades no puede considerarse como un campo de reflexión propio de los feminismos posestructuralistas en los

que Butler juega un papel fundamental, es justamente a través de la crítica a este posicionamiento epistemológico que autoras del feminismo poshumanista, como Elisabeth Grosz (1999, como se cita en Cano, 2015), reivindican la materialidad como camino posible para transformar las relaciones desiguales y las miradas binarias características del sistema sexo-género:

Al realizar este ejercicio que nos invita a tener una mirada holística sobre nuestra relación con la naturaleza, se erosionan las visiones de supremacía humana que nos desconectan con el resto de los seres vivos, humanos y no humanos. Además, este tipo de feminismo materialista y renaturalizado, nos reconecta con nuestro cuerpo y nos propone éticas y políticas encarnadas que pasan a ser pensadas en términos de fuerzas, energías y afectos, no en términos de las agencias de ciertos sujetos en busca de reconocimiento social. (Cano, 2015, p. 43)

Según esta perspectiva poshumanista, la relación cuerpo-espejo y cuerpo-pantalla se concibe en esta capa, siguiendo a Dona Haraway (1995), como una relación de poder en la que, tal como lo anota la autora, es posible reconocer el poder alcanzado “por artefactos que tratan la ‘vida’ y los ‘organismos vivos’ como objetos” (Braidotti, 2006, p. 120). Esto nos lleva a preguntarnos de qué manera los espejos tratan a quienes se miran mirándose en ellos y qué lugar de agencia tienen sobre su propia subjetividad.

Como es de esperarse, la puesta en escena investigativa no pretende responder a esta pregunta ni mucho menos ser una evidencia de la experiencia en relación con el espejo. Se trata, en cambio, de mover el lugar de los espejos a un espacio de reflexión fuera de los bolsillos y las maletas del estudiantado, principalmente las jóvenes cisgénero, con el objetivo de detonar en medio del montaje, la pregunta por las subjetividades sexuales.

Como investigadora que hace hincapié en la investigación basada en artes (IBA), retomo una de las posibilidades que ofrece el arte contemporáneo: la de “trabajar con materiales, referencias, citas, objetos, que ya existen en la cultura [...] con la finalidad de resignificarlos” (León, 2018, p. 30). Para lograr este propósito, me valgo de la reutilización de materiales, en este caso de los espejos

que las jóvenes escolares utilizan en el aula de clase y mi propio espejo, para resignificarlos en un nuevo marco de sentido.

Como texto evocador y de apertura a la capa, se encuentra el siguiente texto que elaboré para este ejercicio:

Pocas veces somos conscientes de nuestra relación con los objetos y su agencia sobre nuestras vidas. Inertes por naturaleza, se disponen a nuestro uso cotidiano y bajo su pretendida neutralidad nos acompañan aun en la soledad.

Los espejos que hallarán enmarcados estuvieron durante meses y quizás años en los bolsillos de Valentina, Francarla, Dayana, Jasbleidy, Alejandra, Kelly, Karen, Jennifer, Katherine, Camila, Lorena, María José, Angie, Adriana, Carolina, Dana, Claudia, Daniela, Stephanny. De ahí, pasaron a las manos de cada una, como una extensión de nuestros cuerpos. Estos pequeños objetos no solo nos sirvieron para vernos, sino que nos vieron una y otra vez. ¿Qué fue lo que vieron? ¿Qué ven ahora mismo? ¿Qué podrían decir de lo que vieron? (Parra, 2022)

Estas preguntas, además de ser cuestionamientos para quienes transitan la obra, son la guía de mi propia experiencia de *reversibilidad con efectos*, en la que me permito salir de mi propia identidad, para darle voz a mi espejo y así resolverlas por medio de un texto poético inscrito en él (figura 7).

Soy la cristalización del agua  
que quiso siempre guardar tu reflejo  
Tu pregunta diaria y el testigo de tu tiempo.  
El que guarda tus secretos y descubre tus anhelos.  
Soy quien guía los trazos desordenados de tu rostro  
aun sin comprenderlos.  
Soy frágil y quebradizo  
Como tus ojos negros.  
Tu lienzo de rebeldía, tu fuerza,  
tu valentía... (Parra, 2022)



Figura 7. *Reversibilidad en el espejo*

Fuente: instalación-IED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

Volver la vista a este espejo intervenido es, a la luz de mi experiencia encarnada, una manera de transitar el viaje de ida y vuelta del que nos habla Remedios Zafra (2013) en su definición a propósito de la estrategia de *Reversibilidad con efectos*, utilizando en este caso el espejo como identidad, como máscara y “sublimación que [me] permite ser alguien distinto para volver liberada a ser lo de antes con más fuerza” (p. 237).

Lo que propongo por medio de los espejos de cada joven (donados para el montaje), es dar paso al camino y a la ruta de *reversibilidad con efectos* de cada quien, con la intención de proporcionar una materialidad que les permita salir de la imagen proyectada en el espejo, y a cambio mirar (se) desde el espejo (figura 8), en un intento por cuestionar la subjetividad sexual “no como algo terminado y definitivo que superar, sino como un proceso que nunca estuvo cerrado y sobre el que podemos intervenir” (Zafra, 2013, p. 239).



Figura 8. *Espejos de bolsillo*

Fuente: instalación-IED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

## *Capa 5: receta para una selfie*

Receta para una *selfie* es el último tránsito propuesto en este montaje, en el que la pantalla-cámara frontal retoma su protagonismo para amplificar los cuerpos que de manera momentánea habitan esta capa, y que dejan la huella de la *selfie* como presencia, como cuerpo extendido, como cuerpo imagen excedente (Zafra, 2016) que reclama su condición de imagen interfaz.

Lo que resulta particularmente estimulante al encontrar el celular en medio de esta capa es, por un lado, las condiciones técnicas que le son propias: el encuadre, el escenario y la luz, las cuales acentúan la imagen y le otorgan nitidez e iluminación. Estos elementos brindan herramientas para la producción de una imagen positivada (Han, 2015), es decir, una imagen digna de ser compartida en redes sociales.

La estrategia de arte feminista que acompaña esta capa es la *parodia e ironía*, que en todo caso bien podría convertirse en *duelo por repetición*, de acuerdo con las interpretaciones y formas de actuación

de quienes intervienen la obra. Aquí, la visualidad de la imagen es un *a posteriori*, lo que centra la capa es la escucha a través de los audios que se pueden oír a través de audífonos.

Cada audio corresponde a la lectura en voz alta de las recetas que l\*s jóvenes crearon, de acuerdo con su experiencia, para conseguir la mejor *selfie*. La metáfora (la receta) emerge de uno de los talleres creativos realizados de manera virtual a propósito de la obra literaria *Tratado de culinaria para mujeres tristes* del escritor Héctor Abad Faciolince. Luego de hacer lectura de algunas de sus recetas para la desdicha, nos preguntamos si acaso habría alguna receta que permitiera reducir la incertidumbre y el riesgo de una “mala *selfie*”, de este modo se logró encontrar entre líneas lo que cada un\* consideraba indispensable en la producción de su cuerpo-imagen a través de la *selfie*.

Acudiendo a la perspectiva literaria de la investigación basada en artes, las lecturas fueron el camino elegido para permitir a l\*s jóvenes “contar(se)” su propio relato con el objetivo no solo de “capturar la realidad sino producir y desencadenar nuevos relatos” (Hernández, 2008, p. 97), a partir de historias que sirvieron de inspiración e interrogante para su propia escritura. Al final de este trabajo, se elaboraron recetas como el ejemplo que presento a continuación:

#### INGREDIENTES:

Luz, una buena cámara, ropa con la que nos veamos bien y nos sintamos cómodos, un fondo agradable ¡y un espejo!

#### PREPARACIÓN:

1. El primer paso siempre será pensar en querernos tomar una foto de la nada, ¡así estemos desarreglados o más brillantes que el sol mismo!
2. Arreglar algo, así sea mover un poco la camisa, hacerte una coleta, o incluso retocarte un poco la cara o ¡incluso arreglarse completamente!
3. Escoger el ángulo que queremos para nuestra foto y acomodarnos de acuerdo con este.
4. Elegir qué luz queremos en nuestra foto y ¡ver desde qué lugar la luz se ve mejor!
5. Pelear con el teléfono porque algo ¡SIEMPRE DEBE SALIR MAL!
6. Decidir que el *outfit* que estás usando no es el indicado y cambiarte 1000 veces hasta encontrar algo con lo que te sientas cómodo y sexy ¡uwu!
7. ¡Decirte un millón de veces que eres la persona más hermosa e increíble que existe y estar empoderada para tomarte tu *selfie*!
8. ¡Al fin te tomas la foto, yay! ¡No importa si tiene filtros o no, si le pones algún *sticker* o lo que sea, ya que al final de 700 FOTOS SOLO VAS A ESCOGER UNA!
9. Finalmente, lo más importante es subir la foto a tus redes y esperar a que la llenen de *likes*.

Recetas como la anterior, escritas por el grupo de jóvenes, se escuchan a través de audífonos con el deseo de trastocar la imagen y, en consecuencia, la mirada, al hacer de la *selfie* (visual) un relato audible a modo de receta culinaria. Este a su vez funge como guion para la actuación, para la parodia que busca la recreación de este cuerpo-imagen, el cual se convierte en personaje y que lleva al especta-artista a posar y actuar frente a la pantalla.

## A continuación, el texto que acompaña la puesta en escena:

No es muy claro cuando fue que los espejos fueron reemplazados o al menos desplazados por las pantallas. Lo que era una imagen mental de sí misma(o/e) se convirtió en una imagen digital, en una *selfie*, para la que no hace falta el maquillaje, basta con un par de filtros digitales.

No obstante, la ritualidad que experimentamos frente al espejo, es un referente de la actuación que tenemos frente a la pantalla. Con algunas variaciones y demandas adicionales, que surgen de la necesidad de compartirlas en las redes sociales en espera de un *like*.

Ahora mismo tienen al frente una pantalla y algunas recetas creadas por estudiantes para tomar su mejor *selfie*. Pueden seguir alguna de ellas o crear una propia y tomarse su mejor *selfie* mientras se preguntan: ¿cuál es su receta para tomar una *selfie*? ¿Qué nos lleva a tomarnos *selfies*? ¿Qué *selfies* consideramos dignas de subir a las redes? ¿Qué estamos esperando, qué deseamos que suceda cuando subimos una de estas imágenes a las redes? (Parra, 2022)



Figura 9. Receta para una selfie

Fuente: instalación-IED La Toscana Lisboa, 29 de julio del 2022.

La metáfora de “la receta para una *selfie*” (figura 9) juega con la idea de una preparación elaborada para obtener un resultado digno de consumo en las redes sociales, lo que pone de relieve el papel no solo de su producción, sino de un resultado que debe ser apetecible, capaz de generar reconocimiento y en el caso concreto de las redes sociales, de generar *likes*.

En el enjambre digital, según Han (2014a), la necesidad de obtener “me gusta” impulsa la producción de imágenes positivas y el uso de herramientas técnicas para lograr la mejor toma posible. El autor se refiere a esta tendencia como la fenomenología del *like*, que va más allá de la simple producción de imágenes positivas y el uso de herramientas técnicas para lograr la mejor toma posible. Implica también la creación de una imagen cuidadosamente curada y controlada, motivada por la búsqueda de aprobación social en línea, lo que puede resultar en una preocupación excesiva por la propia imagen y en una constante comparación con las demás personas.

No obstante, es importante señalar que este fenómeno no ocurre en el vacío, sino que, tal como se sitúa en la urdimbre teórica que sostiene este tejido, está enraizado en una forma de poder propia de nuestro tiempo: la psicopolítica. Según Han, la psicopolítica es la técnica de poder del régimen neoliberal, que adopta una forma sutil y busca producir subjetividades que se ajusten a las necesidades del mercado. En lugar de la disciplina y el control, se utiliza la persuasión y la motivación para lograr los objetivos deseados. Así, el sujeto se convierte en el empresario de sí mismo, siendo su propio capital y productor (Han, 2014a).

Esta nueva forma de poder se aplica en muchos ámbitos de la vida de las personas jóvenes, incluido el mundo digital y su fenomenología del *like*. En este contexto, la producción de imágenes positivas y la creación de una identidad curada con cuidado no son solo una forma de búsqueda de aprobación, sino también una forma de autoexplotación y autocontrol, en línea con los valores y las necesidades del mercado. La psicopolítica busca que se conviertan en sus propios vigilantes, adoptando y promoviendo ciertos comportamientos y estilos de vida que son rentables para el sistema.

De esta forma, la estrategia de arte feminista que acompaña la experiencia en esta capa utiliza la parodia e ironía para cuestionar la fenomenología del *like* y la obsesión por la imagen positivada. La representación de la *selfie* como una receta culinaria es una forma de ridiculizar la necesidad de seguir ciertos pasos para obtener una imagen perfecta y aumentar la popularidad en línea. Esta estrategia

busca generar reflexión en las personas espectadoras, especialmente jóvenes, acerca de cómo la cultura del *like* influye en su autoestima y su percepción de la realidad.

Así mismo, la utilización de la parodia e ironía busca cuestionar y desafiar estas formas de control y manipulación y fomentar la reflexión crítica en quienes participan de la exposición, teniendo en cuenta los modos de relacionarse con la tecnología y su uso para configurar la identidad, la imagen en y, en consecuencia, la subjetividad.

A modo de síntesis, quisiera recalcar la intención de este entretejido al poner de relieve las creaciones emergidas durante el proyecto, no como una manera de estilizar el proceso de indagación o ilustrarlo con imágenes, sino como un proceso con el que busco “dar cuenta de los sentidos, las capas, los planos de aquello que tratamos de comprender expandiendo sus significados” (Hernández y Fendler, 2013, p. 12), por medio de la creación artística y sus posibilidades tanto para la pedagogía como para la producción de conocimiento.<sup>13</sup>

## Segundo matrón: tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz

Uno de los aportes más importantes sobre la encarnación del cuerpo de Merleau-Ponty nos plantea que no existe el cuerpo, tampoco la conciencia, sino más bien subjetividad encarnada (Merleau-Ponty, 1986), constituida culturalmente y naturalizada por efecto de prácticas, dispositivos, saberes y tecnologías. Según este punto de vista, el uso de los artefactos tecnológicos no se concibe como una experiencia externa del cuerpo, ni restringida a encuentros ocasionales que

---

13 Para ver la instalación en su versión digital, así como la documentación de la puesta en escena investigativa, ingresar a: <https://peopleartfactory.com/g/Et6D5pwFQ02trpd90cVD>

solo tienen que ver con músculos y fortaleza corporal, [sino de] encuentros que remueven de modo mucho más amplio y profundo nuestra noción de ser, procesos que involucran prácticamente todos nuestros deseos e imaginaciones y experiencias a través de un artefacto, una tecnología. (Ihde, 2004, p. 14)

De dicha experiencia relacional entre humanos-tecnologías como práctica encarnada, como lo mencioné en el marco conceptual, tenemos antecedentes como “el uso de los anteojos, clavar con un martillo (Heidegger), negociar el ancho de una entrada considerando que se porta un sombrero de plumas largas” (Merleau-Ponty como se cita en Ihde, 2004, p. 14), entre otros ejemplos que dan cuenta de cómo la tecnología ha hecho parte fundamental de nuestra corporalidad o cómo el sentido de corporalidad va más allá de la piel y se extiende a objetos.

No es trivial, entonces, que objetos como el espejo y el celular sean el eje de este *matrón*, en el que pretendo tejer algunas consideraciones sobre el papel de estos artefactos en relación con las subjetividades sexuales de este grupo de jóvenes. En concreto, sobre la noción *cuerpo-imagen-interfaz*, con la que intento profundizar en el desplazamiento de la representación especular de los cuerpos (entre el espejo y la pantalla), reconociendo, tal como lo sitúa Pedraza (2004),

[que] la imagen corporal, a diferencia del cuerpo que ausculta e interviene la medicina clínica [...] cobra vida en la interacción de miradas y reacciones —la autopercepción, el reflejo especular, la mirada ajena, la propia reacción a ellas, la percepción de los otros—, en el ir y venir incansables que perfilan activamente la propia imagen del cuerpo. (p. 64)

Pedraza destaca la importancia de la mirada ajena en la autopercepción, en las relaciones cara a cara, pero en el caso de la experiencia *online* es fundamental considerar cómo esta imagen se transforma al ser mediatizada por los *smartphones* y convertida en píxeles que conforman imágenes en la red. La popularidad de las *selfies* o autofotos ha hecho posible una materialización digital que permite

la difusión global de estas imágenes a través de plataformas como Facebook, lo que facilita el intercambio de miradas a nivel mundial.

Además de la puesta en escena del cuerpo-imagen, lo que cobra relevancia en este tipo de publicaciones, es su potencia como punto de interacción a través de comentarios y reacciones (la mayoría representadas en emojis, que buscan darle protagonismo a las emociones que despierta cada imagen). Estas herramientas, proporcionadas por las mismas redes sociales, son las que permiten que la imagen abandone su carácter estático y entre en la lógica de la interacción y la hipertextualidad, cualidades que le otorgan su carácter de interfaz.

Así pues, la interacción entre jóvenes tal vez de diferentes latitudes del mundo (con mayor frecuencia con sus círculos más cercanos) con y a través de las imágenes, puede ser considerada, al menos para esta indagación, como una de las mayores transformaciones en la experiencia del propio cuerpo, posible gracias a las tecnologías proporcionadas por las redes sociales digitales. O también puede decirse que es en las redes sociales digitales como tecnologías de socialización en las que, de igual forma, se producen procesos de subjetivación sexual.

Nunca antes las fotografías, especialmente los autorretratos, habían sido un sinónimo de presencia corporal para otro, un indicativo de existencia presente, disponible y deseosa las veinticuatro horas del día de recibir reacciones y comentarios destinados a la calificación permanente de los cuerpos. De acuerdo con Malú, una de las jóvenes entrevistadas durante la investigación, la representación de su cuerpo a través de las imágenes (varias de ellas *selfies*) y que sube a las redes sociales, resulta incluso de mayor importancia que su imagen corporal en la dinámica *offline* del encuentro cara a cara:

Ahora estamos viviendo de las apariencias, de lo que digan las redes sociales, [estas] nos influyen mentalmente de muchas maneras... Para la calle yo salgo normal, *porque me interesa más lo que digan las redes sociales de mí, que lo que me digan en persona.* (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021. El resaltado es mío)

Malú destaca la diferencia entre la experiencia en la calle y en las redes sociales, en las que estas últimas son las que parecen tener un mayor impacto en el aspecto mental de las personas. Esto nos muestra que, aunque la experiencia en estos escenarios *online* puede ser diferente, no significa que se vivan de manera separada o desvinculada de la vida *offline*. Por el contrario, podemos afirmar que lo que ocurre en uno u otro contexto está encarnado por un mismo cuerpo y una misma subjetividad, lo que determina de manera diferencial la relevancia y el nivel de realidad de la experiencia.

Para Don Ihde (2004), la relación cuerpo-tecnología, no obstante, debe ser leída a partir de al menos dos categorías. La primera es la del “cuerpo en la vida real-cuerpo actual” concebido desde la experiencia multisensorial, y la segunda la del “cuerpo virtual” objetivado desde la visualidad, que se asemeja más “a presenciar un espectáculo externo” (p. 27) a través de la imagen proyectada en las pantallas.

Para este autor, que hizo parte fundamental de la urdimbre teórica que antecedió el trabajo de campo en esta investigación, los cuerpos virtuales son un simulacro de los cuerpos reales, en el sentido que buscan, cada vez con mayor precisión, acercarse a la experiencia multisensorial. Ejemplo de ello son aparatos como el teléfono, el televisor y avances tecnológicos como la realidad virtual en juegos de video o el anuncio de redes sociales como Facebook (julio del 2021) de convertir su red social en un *metaverso*.<sup>14</sup>

Dichos avances, dan cuenta del deseo de hacer cada vez más real, en el sentido del cuerpo actual, la experiencia virtual. Con una característica que resaltar y es la pretensión de optimización de los cuerpos basada en la *tecnofantasia*, entendida por el autor

---

14 El término se compone de la palabra *meta*, que viene del griego ‘más allá’, y de *verso* o del *universo*. Es un neologismo que se refiere al concepto de *espacios* tridimensionales, persistentes e interconectados que en el futuro serán accesibles para todos. La apuesta de los creadores de Facebook es incursionar en el *metaverso* a través de dispositivos que permitan el acceso a tecnologías inmersivas como son la realidad virtual y la realidad aumentada (Urresti, 2021).

como la intersección entre la tecnología y el deseo humano, tanto en el sentido corporal como en el social.

Esta perspectiva, que pone un cerco entre el cuerpo en la vida real y el cuerpo virtual, resulta relevante para la lectura crítica que sugiero en esta investigación y que se sostiene, a su vez, en las premisas abordadas por los estudios pioneros de la cibercultura, como es el caso de la obra clásica de Sherry Turkle (1997), *La vida sobre las pantallas*. Allí, la autora sostiene que la cultura informática ha contribuido a pensar la identidad en términos de multiplicidad. En internet, según la autora, las personas “son capaces de construir un yo al merodear por muchos yos” (p. 227), por lo tanto, “uno puede interpretar un papel tan cercano o lejano de su ‘yo real’ como así lo elija” (p. 19).

En esta misma línea, Donna Haraway (1984) define la relación cuerpo virtual-cuerpo real a partir de la metáfora del cibernético entendido como

un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción [...]. El cibernético es una criatura en un mundo posgenérico... un ser no atado a ninguna dependencia, un hombre en el espacio. (p. 2)

Muchas de estas vías de investigación, en particular la del cibernético planteado por Haraway, fueron el punto de partida de las apuestas epistemológicas y políticas de los ciberfeminismos de finales del siglo xx, los cuales encontraron en internet un espacio de transgresión al sistema sexo-género y al logocentrismo. Estos, y posteriores aportes, contribuyeron de alguna forma a la romantización de la identidad digital. Escindidos de la carne y de sus límites, los cuerpos en internet parecían haber desvanecido su marca sexual y en consecuencia la hegemonía binaria:

Frente a las lógicas lineales y excluyentes propias de los discursos jerárquicos, una tecnología como internet parecía ofrecer a los feminismos de los noventa una escritura distinta, periférica, especializada, subjetiva y repleta de caminos posibles, subversiva y desobediente, abyecta incluso y desacomplejada. (Zafra, 2013, p. 226)

En uno de los relatos de la investigación realizada por Turkle (1997), la autora describe cómo la construcción del personaje red logra liberarse del determinismo del sexo-género y, con ello, experimentar “cómo se [sentían] al ser del género opuesto o al no tener género” (p. 265). Dicha liberación estaría motivada principalmente por el deseo de “practicar sexo virtual como una criatura del otro sexo” (p. 265), lo que pondría en entredicho no solo la identidad de género, sino la orientación sexual.

La idea del *poscuerpo* según estas perspectivas anunciaba un escenario de libertad en el que la encarnación de los sexos ya no sería una limitante para la identidad y la expresión de género. Por lo tanto, un lugar no-lugar de reivindicación política para quienes vivían y viven en la marginación de la matriz sexo genérica: “la idea sería que en tanto todos podemos modificar los cuerpos y sus imágenes, los cánones supuestamente perderían su hegemonía, serían por fin subvertidos” (Zafra, 2010, p. 85).

No obstante, lo que con gran rapidez fue emergiendo de este aparente campo de posibilidad sobre los cuerpo-imagen-interfaz fue la persistencia de los mandatos de género binarios y la jerarquización de formas cada vez más ceñidas a la reproducción cultural propia del patriarcado, ahora experimentadas por partida doble en el ciberespacio.

Sobre este argumento, quisiera hilvanar una entrevista realizada a una estudiante trans\*, en la que se destaca la importancia de la virtualidad como uno de los principales escenarios de interacción y experiencia vital. Esta joven se autodenomina *influencer* de videojuegos y, al preguntarle sobre su presencia corporal en las redes sociales, manifestó que sigue presentándose como hombre. Esto se debe a que siente que su presentación como mujer-trans requiere de una modificación estética y corporal que todavía no ha logrado por completo:

Actualmente yo manejo mi canal por el momento como hombre, como mi voz siempre es muy variada mi voz no la puedo controlar, a veces sale chica y a veces sale como muy hombre, entonces es algo que no puedo controlar. Entonces, prefiero que sea más en plan neutro y por ahora como hombre,

pero más a futuro sí pienso que decirlo a la comunidad, porque yo tengo una comunidad grande. (Stephy. Comunicación personal, octubre de 2021)

Esta afirmación me anima a pensar que la experiencia encarnada del cuerpo sexuado-generizado, aún en la posibilidad de la tecnofantasia de la que nos habla Don Ihde (2004), o la oportunidad de configurarse como cibernético (Haraway, 1984), se sigue extendiendo a las pantallas con todos los valores y prácticas culturales que la acompañan. Entre ellas, el sistema sexo-género, en el que los estereotipos de feminidad y masculinidad son la medida de autenticidad del cuerpo, la regla que define, al menos para este grupo de jóvenes escolares, los cuerpo-imagen en las redes sociales.

En este contexto, resultan significativas las resonancias con otros estudios sobre la cibercultura, de autoras como Jenny Sundén (2003), Paula Sibilía (2006) y Rocío Rueda (2015), quienes desafían la aspiración de una visión incorpórea y la pretendida división entre el mundo *online* y *offline*. De este modo, proponen una lectura crítica sobre el carácter relacional entre la pantalla, en concreto las redes sociales y “las prácticas y valores sociales existentes, en las que prejuicios y estereotipos siguen jugando un papel en la interacción diaria *on* y *offline*” (Rueda, 2015, p. 90).

En el caso de Jenny Sundén, la autora rechaza la idea utópica del internet como espacio de liberación, tal como en algún momento lo pretendieron Turkle (1997) y Haraway (1984) y abre paso a una lectura compleja de las ciberculturas, que parte de reconocer lo digital como una extensión de lo corporal (Sunden y Bromseth, 2011). En este sentido, Karl (2007, como se cita en De Abreu, 2014) sostiene que la imagen de sí en internet puede ser leída como una prolongación del cuerpo y su identidad, que además de cumplir la función de representar el sujeto *online*, “es el producto de las interacciones y de una práctica reflexiva de sí mismo, en distintos contextos sociales en internet” (De Abreu, 2014, p. 186).

Por su parte, Sibilía (2006) describe a partir de las obras artísticas que inauguran el tecno-arte, con artistas como Eduardo Kac y Roy

Ascott, la categoría de telepresencia o *presencia virtual*, como la extensión del cuerpo en red:

A medida que interactúo con la Red, me reconfiguro a mí mismo; mi extensión-red me define exactamente como mi cuerpo material me definía en la vieja cultura biológica; no tengo ni peso ni dimensión en cualquier sentido exacto, solo me mido en función de mi conectividad. (Ascott, 2003, citado en Sibilia, 2006, p. 363)

Quisiera detenerme en estas líneas de debate teórico para situar el lugar del cuerpo-imagen-interfaz, a modo de eje central en este matrón de tejido. Para ello, propongo entender esta categoría tomando distancia de la noción de *cuerpo virtual* (Ihde, 2004) que supone, tal como lo anota De Abreu, que “los sistemas tecnológicos conllevan procesos de desencarnación (disembodiment)” (De Abreu, 2014, p. 284) y acercarnos, en cambio, al concepto de *telepresencia* situado por Sibilia y al de *digicuerpo*, definido por De Abreu (2014) de la siguiente manera:

El digicuerpo se expresa en términos de encarnaciones (*embodiment*), es decir, sugiero la existencia de múltiples cuerpos o múltiples posiciones encarnadas en las redes sociales, por lo tanto, cuerpo y mente no son entendidas como elementos aislados de las complicadas relaciones entre el mundo y el “yo”. Planteo la idea que la subjetividad y el cuerpo no son divisibles (Grosz, 1994), por tanto, el pensamiento es inseparable de la percepción y en consecuencia la percepción es intrínseca a las particularidades del cuerpo. (p. 263)

A partir de estas aproximaciones y los hilos expuestos en la urdimbre teórica, sugiero la categoría cuerpo-imagen-interfaz como una interrelación compleja entre tres elementos fundamentales en el contexto digital: el cuerpo físico y su representación visual (la imagen), en conjunción con la interfaz de las plataformas o entornos digitales. Esta categoría se centra en cómo estos elementos se entrelazan para influir en la experiencia, la percepción y la construcción de las subjetividades sexuales en el mundo virtual.

En las líneas que siguen, mi objetivo es explorar cómo las técnicas de producción de las *selfies*, vistas como prácticas performativas, moldean las subjetividades sexuales de las personas jóvenes. Al

mismo tiempo, pretendo abordar la relevancia de las tecnologías digitales de la sexualidad como dinámicas de poder y resistencia que interactúan con la compleja tríada cuerpo-imagen-interfaz.

### *La técnica como tecnología*

En este apartado he venido construyendo una definición de lo que se entiende por cuerpo-imagen-interfaz, haciendo énfasis en cómo la tecnología se integra en la experiencia corporal de los individuos y cómo esto afecta su percepción del mundo. He destacado el papel de las imágenes en red, especialmente de la *selfie*, como un medio a través del cual las personas construyen y presentan su imagen pública. En esta sección, me enfocaré en resaltar la producción de *selfies*, que se caracteriza por la búsqueda de la representación de cómo las personas jóvenes desean ser percibidas en las redes sociales.

La *selfie*, basada en la urdimbre teórica que he expuesto en esta investigación, ha adoptado la estética mecanizada de la posmodernidad y se ha adaptado al público global de internet. A diferencia del autorretrato, la *selfie* prescinde de la presencia física de un espejo, pero se sirve de una pantalla que digitaliza la imagen, lo que permite al retratista tener una visión prácticamente exacta de su resultado. Esto posibilita al sujeto modular sus gestos y poses en un acto performativo con el fin de lograr la presentación deseada (Gómez, 2012).

Teniendo en cuenta estos elementos, el taller literario “Receta para una *selfie*” es la herramienta que utilicé para desarrollar esta sección. A partir de las recetas que surgieron de este ejercicio, se creó una categorización que se presenta en la tabla 12, junto con las ideas textuales más representativas expuestas por cada joven en su texto, con un énfasis especial en el procedimiento y en el paso a paso que se describió.

Tabla 12. Recetas: jóvenes cisgénero

Producción		Posproducción interfaz			
Selección ropa accesorio acorde a modelos	Selección escenografía	Condiciones técnicas ángulo / luz	Expresiones emotivas	Edición - Filtros	Publicación en redes sociales
*Agarrar la ropa del tipo de estilo que escogió	*Escoger un buen lugar para tomar la foto	*Jugar con el ángulo *Ser creativo con el fondo *Tomarse la foto		*Editar la foto si quiere	*Subir la foto a redes
*Tengo en cuenta una buena presentación personal	*Voy a un lugar tranquilo. Busco lugares con vegetación o montañas	*Dispongo de una buena actitud *Tomo la <i>selfie</i>	*Enfoco y sonrío	*Reviso para ver cómo quedó	
*Escojo la ropa que quiera usar en dicha foto	*Elijo un lugar o espacio donde quiera tomar la <i>selfie</i> (mayormente campos abiertos, me gustan) *Me fijo que el campo se vea limpio	*Que a simple vista yo (en la foto) sea el centro de atención *Que mi foto se vea muy original y creativa a la par que bonita *Que haya buena iluminación, no quiero una <i>selfie</i> oscura	*Si voy a expresar una emoción, me gusta que se vea lo más natural posible	*Si es necesario, le agrego un poquito de filtros (en posproducción) para que se vea aún mejor	
*Ropa presentable *Anillo *Reloj *Espejo		*Posar frente al espejo. *Alzar una ceja. *Que se vea mi mano con reloj y anillo *Inclinar un poco el celular *Buscar un buen ángulo "perfecto"	*Sonreír y tomar la foto		

Producción		Posproducción interfaz			
Selección ropa accesorio acorde a modelos	Selección escenografía	Condiciones técnicas ángulo / luz	Expresiones emotivas	Edición - Filtros	Publicación en redes sociales
*Me baño y me visto bien *Peinarme y arreglarme para verme bien	*Busco un buen espacio con un fondo que me guste	*Que haya buena luz *Buscar la posición más cómoda *Ubicarme de la manera más cómoda	*Sonreír y tomar la foto		*Subir la foto a redes
*La ropa *Paciencia y actitud *Escoger la ropa que combine con el fondo y entre sí, hacerse un buen peinado		*Tomar un buen ángulo, que la iluminación sea pareja	*Pensar cómo debería "posar" al salir en la foto *Sentirse relajado y seguro con la expresión	*Editarla al gusto	*Subo a mis redes sociales
	*Ten en cuenta el fondo	*Encuentra el ángulo correcto *Encuentra la luz correcta *Toma la foto desde arriba *Sostén el teléfono de una manera cómoda *Atento hacia dónde miras		*No te pases con la edición del <i>selfie</i>	
*Después busco la ropa que creo que quedaría bien *Me arreglo muy bien, etc.	*Busco algún lugar *O si la tomo en algún espejo	*Dispongo de una buena actitud *Tomo la <i>selfie</i>		*Reviso para ver cómo quedó	*Subir a Facebook
*Celular, ropa ajustada, aretes, cabello liso, gorra	*Busco el lugar con árboles, me ubico de tal forma que quede un árbol a la vista, tomo una foto de prueba, busco una forma de acomodarme, pruebo poses	*Busco que haya buena iluminación	*Imagino algo que me haga sonreír	*Si es necesario, le agrego un poquito de filtros (en posproducción) para que se vea aún mejor	

Producción		Posproducción interfaz			
*Maquillarse según la vestimenta *Las joyas según la ropa	*Encontrar el lugar adecuado con buena luz *Organizar los objetos que se necesiten para la foto *Vestirse según el ambiente de la foto	*Encontrar el lugar adecuado con buena luz		*Editar las fotos sin abusar	*Compartir foto en redes
*Bañarse *Lavarse el cabello *Elegir el <i>outfit</i> para las fotos *Un maquillaje que combine con la ropa y lo que queremos retratar *Arreglarse el cabello	*Arreglar el sitio donde se va a tomar la foto	*Poner el celular o pedirle a alguien que te tome la foto *Tomar varias fotos, varias poses para la foto		*Elegir fotos preferidas *Editarlas *Si tienes una aplicación de edición puedes usarla para mejorar el brillo, las sombras y los colores	*Subirlas a la red social
*Tener puesto buena ropa de preferencia que esté de moda, accesorios aplícate maquillaje	*Cuida el fondo, evita que se vea desorden, asegúrate que el lente de la cámara esté limpio	*Busca un buen ángulo; si quieres puedes practicar con el espejo o con la cámara frontal de tu teléfono, intenta inclinar tu cabeza hacia un lado o si quieres puedes hacer una pose		*A veces uso efectos y ya	

Fuente: elaboración propia. Taller Literario Receta para una *selfie*.

A partir de esta categorización, quisiera destacar la necesidad de reconocer los distintos momentos y procesos que permiten la configuración de los cuerpos-imagen-interfaz. Estos procesos comienzan en la preproducción, donde se encuentran las inspiraciones en modelos que se han adquirido en su mayoría a través de las redes sociales, así como las intervenciones materiales realizadas sobre

el cuerpo, como el maquillaje y la vestimenta, entre otros. Luego, en la posproducción, entran en juego las herramientas de edición y filtro que permiten pulir la imagen, y casi de manera simultánea dar paso a la interfaz.

Estos momentos diferentes en el proceso de creación de *selfies*, cada uno con sus propios desafíos, ilustran el arduo trabajo que hay detrás de cada publicación. En el “cuarto propio conectado” (Zafra, 2010) ya no solo es posible conectarse con otras personas a escala global, sino que la fantasía de tener un *laboratorio-quirófano*, en el que se pueden producir imágenes de acuerdo con los cánones de belleza establecidos por las mismas redes, parece ser una realidad.

A través de este enfoque del laboratorio-quirófano en el “cuarto propio conectado”, podemos apreciar cómo los jóvenes pueden controlar la visibilidad de sus cuerpos, lo cual es posible gracias a las condiciones técnicas que ofrecen la pantalla y las redes sociales. Por ejemplo, la selección del encuadre permite ocultar partes y formas del cuerpo consideradas imperfectas o indeseables. Según Zafra (2010), “la visibilización representada va unida a una premeditación en el fragmento de lo visto. Por el contrario, se esconde con más empeño aquello cuya visibilización incomoda o duele” (p. 89).

Por lo tanto, reconocer las acciones que acompañan la producción de esta representación, así como la premeditación que da forma al cuerpo-imagen-interfaz, es esencial en el análisis propuesto, basado en los cuatro momentos desglosados a continuación: preproducción, producción, posproducción e interfaz.

**Preproducción de la selfie.** De acuerdo con el grupo de jóvenes que hicieron parte del taller *Receta para una selfie*, al menos tres momentos pueden diferenciarse en la fase de *preproducción* de sus autofotos (tabla 12, columnas 1-3). El primero se centra en la revisión de modelos y referentes provenientes de las redes sociales. El segundo, hace referencia a la selección de ropa y accesorios acordes a los modelos vistos con anterioridad y por último, la selección de escenografía.

En el primer momento, relacionado con la revisión de modelos, expresan claramente que las redes sociales son las principales fuentes de inspiración para producir sus *selfies*. Se destaca YouTube como una de las redes más mencionadas, en la que se resalta el papel de las figuras conocidas como *influencers*,<sup>15</sup> tal como lo menciona Dani:

Para tomar una buena *selfie* primero que todo hay que bañarse, después hacerse *skinhealth*, limpieza para la cara, después sería arreglarse, maquillarse, peinarse, después buscar la ropa adecuada con el tipo de maquillaje y el tipo de peinado y eso es todo. En las mismas redes sociales las *influencers* te dicen cómo hacerlo. También en YouTube tú puedes ver tutoriales y uno aprende a maquillarse y a vestirse. (Dani. Comunicación personal, octubre del 2021)

Desde esta perspectiva, la moda y los accesorios elegidos por las personas jóvenes están fuertemente influenciados por los videos y tutoriales compartidos por *influencers* en las redes sociales. Sin embargo, cabe señalar que, al igual que los *influencers* buscan ganar seguidores que favorezcan a las marcas que representan, son los jóvenes que consumen estas publicaciones quienes se hacen protagonistas de sus propias versiones. En muchos casos, también aspiran a aumentar su número de seguidores y lograr, como algunos señalan, “un momento de fama” (tabla 13).

Siguiendo esta línea, destaco un hallazgo identificado durante la etnografía virtual: de los veinte perfiles de Facebook observados en el año 2019, cinco habían cambiado su modo de perfil personal a perfil modo profesional para el año 2022. Según la definición proporcionada por la propia red social, este modo de perfil está dirigido principalmente a personas con presencia pública, como creadores de contenido, figuras públicas, políticos, entre otras.

---

15 Según Diaz (2017), algunas características que definen a un influenciador se pueden clasificar en tres aspectos: en primer lugar, la familiaridad, que consiste en la capacidad de establecer relaciones cercanas y de confianza con sus seguidores. En segundo lugar, su habilidad en la comunicación, basada en el uso de un lenguaje claro y sencillo. Por último, la experiencia que les permite convertirse en expertos en un tema y legitimar su credibilidad.

Una de las características distintivas más importantes de este tipo de perfiles se relaciona con las herramientas de estadísticas y monetización proporcionadas por la red social. En estas herramientas, el número de seguidores, más allá de amigos o conocidos, representa un público que garantiza una posible monetización o al menos el reconocimiento de un número amplio de personas, por lo que no es sorprendente que varios de estos perfiles superen los tres mil seguidores.

Según la perspectiva de la psicopolítica de Han (2014a), esto se entiende como una muestra de cómo las redes sociales funcionan como herramientas de poder y control sobre las personas usuarias. La obtención de un gran número de seguidores se convierte en un objetivo importante, pues otorga un cierto grado de reconocimiento y popularidad. Sin embargo, este deseo de reconocimiento también puede ser utilizado por las redes sociales como una forma de control, porque quienes se vinculan a ellas se ven en la obligación de seguir ciertas tendencias o normas para ganar seguidores y ser aceptados por la comunidad.

Además, la posibilidad de monetización a través de las redes sociales también puede verse como una forma de control y dominio, ya que se vuelve un incentivo para crear contenido que atraiga a la audiencia y genere ingresos para la plataforma. De esta manera, las redes sociales pueden estar condicionando la creación de contenido y la forma en que las personas jóvenes interactúan en línea. En lugar de ser espacios de libre expresión y comunicación, las redes sociales se convierten en un espacio donde se busca la aprobación de la audiencia y se persigue la generación de ingresos, lo que puede limitar la creatividad y la espontaneidad.

Menciono esto para subrayar que esta fase de la preproducción se encuentra íntimamente ligada con la última fase que corresponde a la interfaz, puesto que los cálculos a la hora de planificar la foto tienen un propósito central: ser una interfaz que proporcione las herramientas necesarias para “obtener algo del otro, ya sea una respuesta, una invitación, una reacción o sostener una conversación”

(García, 2020, p. 99) o en el caso de la producción de contenidos y dinero.

Para resumir, en cuanto a la influencia de la etapa de preproducción en la formación de las subjetividades sexuales entre jóvenes, es crucial destacar que son ellas, ell\*s y ellos quienes, impulsados por las redes sociales, crean sus propias versiones de figuras públicas en línea al presentar sus cuerpos como imagen-interfaz. Este fenómeno nos lleva a cuestionar qué modelos corporales se privilegian y qué experiencias se involucran en la selección de producir estas imágenes. Estos interrogantes, junto con otros, se analizarán en relación con las tecnologías digitales de subjetivación de la sexualidad que emergen de esta investigación y que se desarrollan más adelante en el apartado “Sobre las tecnologías digitales de la sexualidad”.

**Producción.** Con respecto al momento de la producción, el primer aspecto que quisiera señalar tiene que ver con el lugar de la técnica en las descripciones hechas por el grupo de jóvenes que participó de esta herramienta de indagación. Como puede leerse en la tabla 12, el plano, la iluminación, los filtros y la calidad son conceptos que aparecen de manera transversal y ocupan un lugar central en la caracterización. Lo que nos permite entrever, no solo los conocimientos o aproximaciones al saber técnico, sino su relevancia en la producción del cuerpo-imagen-interfaz.

Desde luego, es importante leer este saber manifiesto como parte del fenómeno ampliado de socialización de la práctica fotográfica, posible gracias al acceso tanto a celulares con cámara, como a la información aportada por internet y, concretamente, por redes sociales como YouTube, en las que se han popularizado con rapidez tutoriales sobre aspectos básicos del arte de la fotografía, antes restringido a un pequeño sector de profesionales especializados.

Según Edgar Gómez (2012), “al utilizar el *software* de fotografía digital, se eliminan discretamente las referencias al conocimiento especializado y artesanal de la fotografía, lo que la convierte en una amigable aplicación multimedia diseñada para agradar a cada usuario de computadora” (Rubinstein y Sluis, 2008, como se cita

en Gómez, p. 15). Además, se agrega el gusto del usuario por los resultados casi “profesionales” de su producción, lo que en el caso de las *selfies* enfatiza en la producción de cuerpos-imagen-interfaz, pulidos, suavizados y, por lo tanto, bellos (Han, 2015), al estilo de las revistas de farándula, tal como se constata en la siguiente afirmación:

Para tomar una buena *selfie*, es esencial el ángulo y la iluminación, el resto se puede resolver con filtros o edición, en cambio una foto oscura no hay quien la salve o es muy difícil, o lo mismo si le corta algo de la foto o le deja ver algún imperfecto ahí es más difícil cambiarlo porque se nota. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

De acuerdo con Gunthert y Aparicio (2018), existen al menos tres técnicas básicas para tomarse una *selfie*: “usando un espejo, invirtiendo la cámara o usando la cámara frontal” (p. 20). Lo que la observación etnográfica y las demás herramientas utilizadas para este análisis me permitieron reconocer fue que, entre estas técnicas básicas, la mayoría de jóvenes eligen las técnicas de la cámara frontal y el espejo, dependiendo de los propósitos de interacción de su resultado (la *selfie*) en las redes sociales.

En cuanto a la primera técnica, basada en el uso de la cámara frontal, una de las posibilidades relevantes para este grupo de jóvenes, como lo veremos en las siguientes citas, es la de seleccionar las partes del cuerpo que se extienden en la pantalla y que son el resultado de una elección consciente del tipo de plano deseado. Es decir, de los fragmentos de cuerpo priorizados para encuadrar la imagen y que son controlados por los movimientos de la mano extendida. Aquí deviene un proceso doble en el que el cuerpo se extiende en la cámara y la cámara o el objeto técnico extiende el cuerpo.

Mi mejor *selfie* es una auto fotografía en plano medio con mi mano izquierda en el mentón con una iluminación rojiza combinando con mi color de cabello y una blusa verde oscuro. (extraído de la tabla 15)

Yo soy como plana, pero con el celular puedo disimularlo porque puedo posar, y por ejemplo si pongo el celular desde arriba puedo hacer que se me vea un poco más de cola (glúteos)

y de cintura, todo está en saber ubicar la cámara. (Gerald. Comunicación personal, octubre del 2021)

En las descripciones proporcionadas por las jóvenes en la entrevista, se puede observar que la técnica juega un papel importante en la optimización del cuerpo-imagen-interfaz. Aspectos como la iluminación, el contraste de colores y el encuadre son considerados relevantes para conseguir la foto ideal que refleje cómo quieren verse y ser vistas en línea.

Aunque la producción de *selfies* parece ser un acto totalmente autónomo, durante la observación etnográfica pude notar que, así como existen una serie de técnicas de preproducción utilizadas para capturar la imagen perfecta, tales como el maquillaje, el *outfit* y la escenografía, muchos aspectos de la técnica fotográfica propia de la producción también son inspirados o copiados de la plataforma Facebook, tal como lo menciona García (2020):

En cuanto al ángulo, se puede observar que a través de canales de YouTube o cuentas de Instagram se ofrecen una serie de recomendaciones y tips sobre los ángulos y poses para hacerse una “correcta” *selfie*. De estas publicaciones sobresalen aquellas que muestran en la misma imagen una división entre lo que está bien y lo que no. (p. 95)

En relación con la técnica del uso del espejo, es importante destacar que esta permite expandir el enfoque de la *selfie* más allá del primer plano para incluir el cuerpo completo, lo que potencia su protagonismo y abre la posibilidad de generar *selfies* con una carga erótica o sensual. Además, el espejo ofrece una técnica basada en la doble proyección entre el espejo y la pantalla del celular para permitir al creador de la *selfie* utilizar el dispositivo como parte de la escena y capturar únicamente aquellas partes de su cuerpo que desea mostrar en la imagen, mientras oculta otras detrás del celular.

Asimismo, y de la mano de la técnica para el uso pertinente de la cámara, surge un aspecto que he denominado “Expresiones emotivas” en la tabla 12, como una dimensión de la técnica encarnada por este grupo de jóvenes. Esta dimensión no solo se trata de las poses y movimientos necesarios para capturar la *selfie*, sino

también de los gestos y expresiones emotivas consideradas como parte de la técnica para modelar frente a la cámara. Algunas de estas expresiones incluyen la sonrisa al momento de tomarse la foto, pensar en cómo deberían posar para salir bien en la foto, sentirse relajados y seguros con la expresión e incluso imaginar algo que les haga sonreír (extraído de la tabla 12).

Esta relevancia de las expresiones emotivas puede interpretarse como uno de los fenómenos a los que se refiere Han (2014a), a propósito de la comunicación digital, basada según el autor en formas no verbales “tales como los gestos, la expresión de la cara, el lenguaje corporal” (p. 28) que están destinadas a la expresión y motivación de afectos, de reacciones basadas en emociones. Así, los mensajes y las imágenes colgadas en la red, difundidas en tiempo real, son el resultado de la exposición elemental de afectos y emociones. A su vez, los sujetos que exponen dichos mensajes e imágenes esperan reacciones del mismo tipo, representadas en la mayoría de los casos, por los conocidos emojis (Parra, 2020b, p. 110).

Según esta perspectiva, expresiones como una sonrisa no solo pueden interpretarse como una expresión emocional, sino también como parte de una *performance* de positividad en la lógica del *sharing* o compartir contenido en línea. En este contexto, el objetivo es el intercambio de aprobaciones y cuerpos cuidadosamente editados y pulidos que ansían la retroalimentación en forma de *likes* (Han, 2015).

En suma, durante la fase de producción podemos identificar dos aspectos relevantes que se deben considerar. Por un lado, el papel fundamental de la técnica fotográfica como parte de las condiciones necesarias para la producción positivada de los cuerpos y, por otro, el lugar de las expresiones emotivas que acompañan la imagen y que reiteran este carácter pulido y suavizado de la puesta en escena. En el siguiente apartado, sobre la *posproducción*, se abordará cómo estos aspectos se articulan con las posibilidades que ofrecen las redes sociales y las herramientas de edición, lo que permite optimizar y controlar aún más la puesta en escena por parte de las personas protagonistas-creadoras de los cuerpo-imagen-interfaz.

**Posproducción.** El concepto de *edición*, como muchos otros provenientes del arte fotográfico, se ha convertido no solo en una palabra cada vez más común, sino en un conocimiento socializado, flexible y accesible a cualquier persona. No en vano, una de las marcas más reconocidas en el mercado de celulares y tecnología, como es Apple, tiene como uno de sus principios y eslóganes el producir tecnologías capaces de ser incorporadas de manera intuitiva y sin ningún tipo de saber previo.

En este sentido, la posproducción de la *selfie* se refiere a las prácticas cada vez más naturalizadas por los jóvenes en la intervención del cuerpo-imagen-interfaz. Esto me permite plantear algunos cuestionamientos para orientar esta fase analítica: ¿cuál es la motivación principal para intervenir sus *selfies*? ¿Encuentran una diferencia en su encarnación como cuerpo-imagen-interfaz en comparación con los momentos fuera de línea, aquellos vinculados al espejo? ¿Cuáles son las herramientas que prefieren y cuáles son las plataformas más comunes para esta práctica?

Para acercarme a estas preguntas, utilicé el cuestionario tipo encuesta “Imagen y representación de sí”, en el que indagué sobre el uso de filtros y edición en las imágenes compartidas en redes sociales.<sup>16</sup> Los resultados de esta primera aproximación se muestran en la figura 10.

---

16 Las opciones de respuesta de cada pregunta fueron ajustadas y elaboradas de manera colectiva con un grupo de cuatro jóvenes de la Institución Educativa La Toscana Lisboa, a modo de prueba piloto.

¿Utilizas filtros en las fotos que subes a redes sociales?

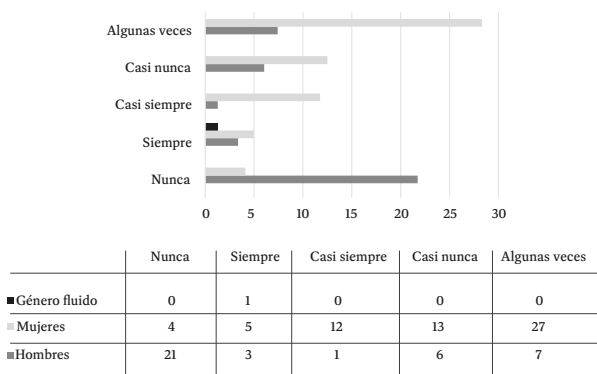


Figura 10. *Filtros en fotos para las redes sociales*

Fuente: gráfica elaborada de acuerdo con cuestionario *Imagen y representación de sí* (2019).

Al analizar la información recolectada, podemos notar que, aunque la herramienta “Receta para una *selfie*” destaca los filtros y estrategias de edición como aspectos relevantes en la producción del cuerpo-imagen-interfaz, esta encuesta muestra que el uso de filtros no es considerado una acción prioritaria. La mayoría de las respuestas indicaron que se utilizan “algunas veces”, mientras que la respuesta común entre los hombres fue el “nunca”. Estas respuestas contrastan con la observación etnográfica virtual, en la que, de las 362 *selfies* analizadas, al menos 130 de ellas evidenciaron algún tipo de intervención con filtros u otras herramientas de edición.

A partir de estos hallazgos preliminares, dediqué parte de las entrevistas a profundizar sobre la noción de intervención y edición de las *selfies* y su impacto en la configuración de subjetividades. Las respuestas del grupo de jóvenes revelan una naturalización en el uso de herramientas como filtros de color, filtros de belleza (que incluyen estilización y maquillaje) e inserción de texto, hasta el punto de no considerarlos como una edición real de la imagen, sino como un ajuste mínimo “normal” en la producción del cuerpo-imagen-interfaz.

Antes yo me tomaba muchas fotos, pero ahora casi no, he estado muy desanimada. Pero cuando me las tomaba, pues, me veía distinta eran de la cara y obvio uno se pone filtros uno no se ve igual porque siempre quiere verse mejor, pero pues no es que sea un cambio súper radical, así que no es que uno las edite o le ponga muchos filtros, solo los ajustes normales para verse bien. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

Uno a veces ve fotos de chicas que por ejemplo se ven irreconocibles en la vida real, se ponen tantos filtros y cosas que no se parecen para nada (risas). Yo solo pongo lo básico que todo el mundo pone, como arreglar la luz y de pronto mejorar la piel, pero siempre tengo que verme como yo soy, que cuando me vean me reconozcan. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021).

Esto sugiere que el uso de filtros y otras herramientas de edición es una forma de optimizar los cuerpos y dar vida virtual a la tecnofantasia planteada por Don Ihde a través de las redes sociales. Sin embargo, es importante destacar el límite de lo “verosímil”, como señala Nannini (2020):

Aplicaciones como Snow dan cuenta de una utilización fotográfica, por parte de la juventud, para mostrarse más delgados, con la piel lozana y resplandeciente, con maquillaje natural o exagerado y cualquier otro cambio cuasi sutil dado que la intención no es tornar al cuerpo irreconocible, sino que permanezca en los límites de lo verosímil. (p. 75)

Es importante señalar, no obstante, que esta búsqueda de una presencia corporal “más atractiva” a través de las herramientas de edición y filtros digitales no es algo nuevo. Desde hace tiempo, la sociedad ha estado buscando formas de mejorar su apariencia física, y estas tecnologías ofrecen una alternativa rápida y accesible. Además, estas herramientas no solo se utilizan para fines estéticos, también pueden servir como una forma de autorrepresentación y expresión personal, tal como lo muestra la figura 11, en la que el “verse divertido” es una de las razones principales por las que los, las y l\*s jóvenes se motivan a ponerle filtro a sus fotos.

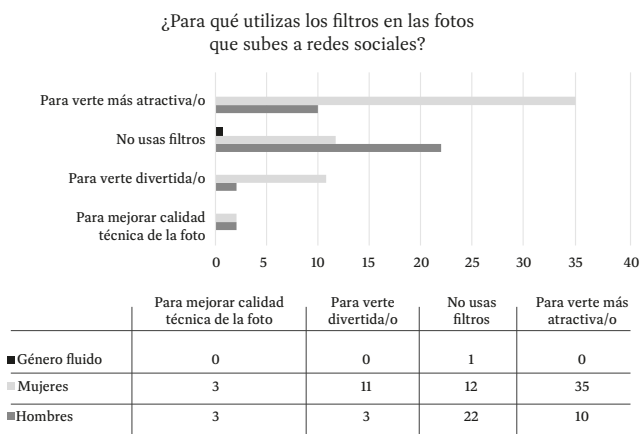


Figura 11. Propósitos del uso de los filtros

Fuente: gráfica elaborada de acuerdo con cuestionario *Imagen y representación de sí* (2019).

Es interesante observar cómo la percepción sobre el uso de filtros y aplicaciones de edición de imágenes se entrelazan. Para este grupo de jóvenes, aplicaciones como Instagram, Snow y Snapchat y las herramientas de filtros específicas que cada una ofrece se consideran un conjunto inseparable (figura 12). En otras palabras, utilizan estas aplicaciones como una forma de acceder a las múltiples opciones de edición y filtros que están disponibles para mejorar su apariencia en línea.

Esta interpretación de filtros y aplicaciones como sinónimos puede indicar una mayor dependencia de las redes sociales como medio principal de autorrepresentación. Sin embargo, también es importante analizar cómo esta percepción puede afectar la manera en que estas personas jóvenes ven su imagen personal y la imagen que proyectan en las redes sociales.

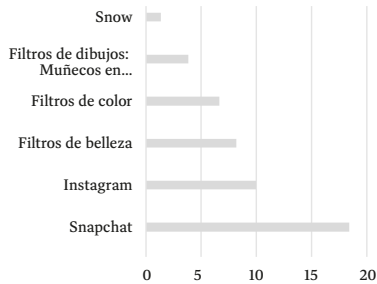


Figura 12. Tipos de filtros

Fuente: gráfica elaborada de acuerdo con el protocolo de observación de perfiles de Facebook (2019-2022).

La automatización de los ajustes estéticos en las herramientas de edición de imagen proporcionadas por las redes sociales puede interpretarse como una extensión del deseo de alcanzar la anhelada “perfección”. Estos ajustes en apariencia universales, basados en normas de belleza generales (cuerpos delgados, piel sana, etc.), refuerzan un ideal de belleza que no necesariamente es realista ni inclusivo.

En la encuesta realizada, con respecto a la relación *selfie*-redes sociales, uno de los jóvenes sostiene lo siguiente:

Las *selfies* y redes sociales van tomadas de la mano, ya que gran parte de los usuarios de redes sociales se toman *selfies* de la cámara de las mismas aplicaciones que ofrecen filtros, efectos, sonidos y mejoramiento de calidad de las *selfies*, generalmente se toman las *selfies* y las publican automáticamente. (Extraído de la tabla 13)

Así, podemos señalar que la conexión entre la edición de imágenes y las redes sociales es estrecha, lo que permite que uno de los pasos finales de la posproducción y el propósito central de la *selfie* sea su puesta en escena a través del denominado *sharing* o compartir. Esta acción está directamente relacionada con las herramientas de edición, ya que permite que la imagen adquiera su carácter de interfaz, validado por medio de *likes* y comentarios

que, como veremos en las siguientes líneas, ayudan a modular la presentación de los cuerpos en red.

**Interfaz.** El concepto de interfaz vinculado a las imágenes en línea, y en particular a la *selfie*, es una de las propuestas conceptuales que hace parte de la urdimbre teórica (capítulo III) y a la que me refiero para describir cómo las imágenes digitales son utilizadas para conectarse y relacionarse con las demás personas a través de plataformas y redes sociales. Así, las imágenes se convierten en una forma de comunicación que posibilita la conexión y la inserción de códigos más amplios que les otorgan nuevos significados. En este sentido, la imagen se vuelve un lenguaje sociotécnico y se configura como una red sociotécnica en la que participan tanto componentes materiales como no materiales, discursivos, tecnológicos y sociales que le dan sentido. Además, la imagen digital se caracteriza por su facilidad para ser editada y compartida, lo que la transforma en una herramienta importante para la comunicación y el intercambio en la era digital.

Según Gómez (2012), una de las características clave que distingue a la fotografía digital de la fotografía analógica es su producción ensamblada, en la que se combina “junto con textos, enlaces y contextos específicos, formando interfaces, conexiones y un sistema de comunicación particular” (p. 231). Las herramientas interactivas, como los comentarios, los emojis y especialmente los *likes*, también son parte de este nuevo conjunto de códigos de comunicación posibles con y a través de las imágenes en línea.

Desde este punto de vista, la interfaz de los cuerpos-imágenes representados en las *selfies* surge de su relación con el mundo digital y, en particular, con las redes sociales. Una vez que se comparte la imagen, se inicia una cadena de interacciones (que pueden incluir recursos visuales como emojis, memes, gifs, avatares, etc.), la cual se caracteriza por transmitir expresiones de aprobación o desaprobación. En última instancia, esto significa que las *selfies* son mucho más que simples fotografías, como generalmente suelen ser observadas desde la mirada adulta; son herramientas para la

construcción de identidad y para la participación en una comunidad virtual, lo que las convierte en parte integral de la experiencia en línea de las personas jóvenes. De hecho, la capacidad de interactuar con las imágenes en tiempo real y de manera instantánea es una de las principales características de las redes sociales y representa una transformación importante en cómo se perciben y producen las imágenes en el mundo digital.

En esta etapa, aspectos como la moda, poses, filtros y *likes* se combinan como parte de un circuito de acciones que configuran de manera constante y cambiante los cuerpos-imagen-interfaz. La razón de ser de estas acciones es el deseo común de agradar, que se expresa en una sola palabra: gustar (que en el lenguaje de las redes sociales es “me gusta”).

A mí me gusta mi cuerpo, pero no lo muestro tanto, pero si me tomo fotos pues elijo una ropa especial. Me gusta que me vean como yo me veo, que den *likes* y me digan cosas bonitas, que estoy linda, se siente bien. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

En este contexto, las *selfies* se vuelven una herramienta poderosa para construir y gestionar la subjetividad, ya que les permite seleccionar cuidadosamente la imagen con la que quieren presentarse al mundo. Esta dinámica no solo afecta los cuerpos-imágenes-interfaz, sino también la forma de relacionarse con los demás y con el entorno virtual en general.

El deseo de gustar, en el que Any hace hincapié y que se refleja en las respuestas registradas en la tabla 13, impulsa a que, según Han, “el compartir y dar ‘me gusta’ representan un medio de comunicación pulido. Los aspectos negativos se eliminan porque representan obstáculos para la comunicación acelerada” (2015, p. 11). En consecuencia, los elogios y los nuevos seguidores se multiplican, lo que convierte a la red en un espacio global y positivo.

Tabla 13. Relación *selfies*-redes sociales<sup>17</sup>

Posibilidades técnicas de las redes sociales	Ser vistos	Reconocimiento	Entablar relaciones-interactuar
Las <i>selfies</i> y redes sociales van tomadas de la mano ya que gran parte de los usuarios de redes sociales se toman <i>selfies</i> de la cámara de las mismas aplicaciones que ofrecen filtros, efectos, sonidos y mejoramiento de calidad de las <i>selfies</i> generalmente se toman las <i>selfies</i> y las publican automáticamente.	La relación es que solo basta con tomarse la foto y subirla a una red social en la que esa misma foto se expone a cualquier persona de la ciudad o el mundo.	La relación que existe entre las <i>selfies</i> y las redes sociales permite hacer publicidad para obtener así mayor relevancia.	La relación que tienen es que gracias a las <i>selfies</i> las personas se relacionan mucho, para distinguir a una persona o para ver cómo es físicamente.
Se relacionan de la manera en que para obtener o abrir redes sociales se necesitan, <i>selfies</i> , imágenes, fotos o contenidos que contengan variedades de cosas como, por ejemplo: lugares, autorretratos, personas etc.	El hecho de que en las redes las cosas que más hacemos, como es en el caso de Facebook sería utilizarlo para postear fotos para que las demás personas nos vean.	Tiene que si alguien se toma una foto y la subimos a las redes sociales y tienen muchos <i>likes</i> se puede pensar que les gustan a muchas personas como a uno.	Se transforman en un medio que nos permite dialogar y exponernos a la vida pública.
	Pues tiene una gran relación ya que uno sube fotos a sus redes sociales para que la personas lo puedan reconocer.	Nos permite dialogar y exponernos a la vida pública. Queremos ser celebridades.	Que todas las amistades nos puedan ver y dar comentarios, interactuar con nuestras publicaciones y fotos.
	Mucha, ya que tu publicas una foto para que TODOS la vean y reaccionen y que mejor forma que una red social, porque es publica y TODOS tienen acceso a ella.	Queremos ser celebridades, y el número de <i>likes</i> nos deja vivir la fantasía de la fama.	Pues que una <i>selfie</i> sirve para que las personas te vean en las redes sociales y te reconozcan o para hacer amigos.
	Compartimos fragmentos de nuestra vida.		Son el punto clave para saber "cómo eres".

Fuente: elaboración propia.

De acuerdo con la tabla 13, una de las relaciones entre las *selfies* y las redes sociales identificadas entre los jóvenes, ya mencionada, es la estrecha conexión entre la producción y su publicación inmediata en las redes sociales, gracias a las condiciones técnicas que estas

17 La categorización y la explicación que se presenta en esta tabla retoma textualmente las respuestas que dieron l\*s jóvenes a la pregunta "¿qué relación encuentras entre las *selfies* y las redes sociales?".

ofrecen. A esto se suma el aparente requisito de tener *selfies* u otras imágenes para poder acceder a las redes sociales:

Se relacionan de la manera en que para obtener o abrir redes sociales se necesitan, *selfies*, imágenes, fotos o contenidos que contengan variedades de cosas como, por ejemplo: lugares, autorretratos, personas etc. (Extraído de la tabla 13)

Esta afirmación me lleva a considerar junto con Rueda y Giraldo (2016), que aunque la experiencia subjetiva en Facebook y otras redes sociales no está completamente predeterminada, está vinculada a un conjunto de reglas, protocolos y condiciones de interacción y comunicación proporcionados por este entorno tecnológico.

En la tabla 13 (columna 3, *Reconocimiento*), se observa una práctica de interacción a través de imágenes que involucra la seducción y el deseo de causar una buena impresión al compartir fotos en las redes sociales. En este contexto, se enfatiza en la producción de una imagen del cuerpo a través de la interfaz, en la que la capacidad seductora se convierte en un requisito fundamental para su publicación.

El deseo de ser vistos en su mejor versión tiene un objetivo central: la posibilidad de obtener más seguidores, *likes* y, por ende, mayor reconocimiento que valida y da sentido a su presencia como cuerpo-imagen-interfaz. Esta realidad me conduce a explorar otra arista de la tecnofantasia, desde una perspectiva social en particular, que se materializa en el deseo de reconocimiento y fama a través del uso de *selfies*.

Desde esta perspectiva, podríamos considerar a las *selfies* como uno de los medios más efectivos para las personas jóvenes de demostrar su presencia en el mundo digital y especialmente como un vehículo para alcanzar el estatus deseado y ser considerados como figuras públicas en línea. Esto implica el reconocimiento y la admiración de una comunidad de seguidores que se identifica con ellos, que además los influencia y motiva a seguir compartiendo más contenido.

De hecho, la evidencia del cambio del tipo de perfiles (de perfiles personales a figuras públicas) y el deseo manifiesto de ser reconocidos como personas famosas (tabla 13, columna 3, *Reconocimiento*),

me hace pensar que el hecho de que detrás de estas identidades configuradas a través de las *selfies* no cuenten necesariamente con la capacidad de hablar o interactuar con la mayoría de sus seguidores en línea, no significa que el número deje de ser crucial para su presencia y popularidad en línea. Todo lo contrario, aunque la cantidad de contactos no se traduzca por obligación en una interacción real, su importancia en cuanto a la socialización y visibilidad en línea es fundamental para este grupo de jóvenes.

Con estas afirmaciones concluyo esta sección del análisis, y retomo algunas ideas mencionadas al inicio de este apartado acerca de las fronteras difusas entre las diferentes etapas de la producción de *selfies* y su secuencia no lineal. Así, lo que inicialmente consideré como el punto de partida en la preproducción de *selfies*, en relación con la inspiración y referencia a partir de los modelos propuestos por *influencers* en las redes sociales, ahora se convierte en una fase de un proceso en espiral, en el que la aspiración de quienes siguen estos referentes busca ser el punto de partida para sus propios seguidores.

### *La interfaz de Facebook como tecnología*

En lo que llevo de este análisis, he desarrollado la idea de que la interfaz es un elemento crucial en la experiencia del cuerpo en las redes sociales y, en este caso en particular, en la red Facebook. La interfaz, en este contexto, se refiere a cómo los cuerpos digitales interactúan en línea a través de medios visuales y tecnológicos. Así, la interfaz se convierte en el espacio donde se produce la conexión entre el cuerpo, la imagen y la tecnología, lo que a su vez permite construir y representar la identidad en línea.

En este sentido, resulta fundamental reconocer que la interfaz en la categoría cuerpo-imagen-interfaz juega un papel determinante en la construcción de la subjetividad y en cómo se experimenta y se percibe el cuerpo en el mundo digital. La interfaz puede incluir herramientas y plataformas en línea que permiten a los usuarios compartir imágenes, videos y textos, así como también estrategias

visuales y de socialización en línea que se utilizan para crear y presentar una imagen del yo.

En el apartado anterior, se abordaron estas técnicas y estrategias para la visualización y presentación de sí en las redes sociales, y en este apartado me dedicaré a profundizar en la interfaz de Facebook, con énfasis en dos de sus componentes centrales: la foto de perfil y las historias, como unas de las herramientas que regulan y determinan los modos de presentación y representación de los cuerpos en esta red social. Por esta razón, se categorizan como una de las tecnologías que operan sobre el cuerpo-imagen-interfaz.

No obstante, antes de desarrollar este punto crucial de este matrón, quisiera señalar un aspecto relevante observado en el ambiente escolar. Se trata de una escena significativa, un recorte de la realidad a partir de la observación, en la que pude presenciar en las aulas de clase, la transición acelerada de la producción de cuerpos en el espejo a través de prácticas como el maquillaje y otras performatividades, a la producción de cuerpos a través de cámaras frontales y la popularización de la *selfie* a través de las redes sociales.

Si bien, ya a finales de los años noventa veíamos con cierta frecuencia la producción de autofotos con cámaras digitales que posibilitaban invertir la cámara y, en algunos casos, ver una proyección de la imagen en una pequeña pantalla (Mirzoeff, 2016), esta experiencia estuvo limitada al acceso (económico en gran medida) a este tipo de dispositivos, que entre otras cosas no gozaban de las herramientas necesarias para promover la interacción inmediata, como es el caso de las herramientas y aplicaciones proporcionadas por internet.

Para el caso concreto de quienes hicieron parte de esta investigación, la producción de autofotos o *selfies* se fue realizando de manera progresiva, y un factor determinante fue la posibilidad de acceso y uso de los celulares con cámara, que durante mucho

tiempo y para varios de ellos, incluso hasta ahora, se considera como un privilegio.<sup>18</sup>

No obstante, y pese a los posibles obstáculos de acceso, lo que pude evidenciar durante la observación etnográfica realizada en la escuela, a lo largo de los dos primeros años del proceso investigativo (2018-2019), fue que la mayoría de jóvenes se valían de diferentes estrategias para actualizar sus perfiles e interactuar en las redes sociales (en específico Facebook<sup>19</sup>): la conexión (en su momento) a la red de internet del colegio, el acceso en los denominados cafés internet<sup>20</sup> y el uso compartido de los celulares para tomarse fotos y luego enviárselas entre ellos.

Este acceso, que en todo caso estuvo limitado por algún tiempo, tuvo un incremento significativo en el periodo en el que se llevó a cabo la investigación, como consecuencia de la COVID-19 y la necesidad inminente que supuso el uso de celulares e internet como medios de comunicación y de acceso a la educación escolar.

---

18 Es importante señalar que durante el periodo 2020-2021, en medio de la investigación, el acceso a artefactos tecnológicos (celulares y tabletas) y a internet aumentó de manera significativa en l's jóvenes escolares, como consecuencia de las acciones que la Secretaría de Educación del Distrito tuvo que adelantar para mitigar los efectos de la pandemia producto de la COVID-19, a través de las clases mediadas por las pantallas. De igual forma, las familias tuvieron que hacer esfuerzos económicos para proporcionar este tipo de herramientas al estudiantado y así, garantizar su educación durante este periodo.

19 La elección de esta red social resultó de una de las primeras encuestas realizadas durante el año 2018 en el inicio del proceso investigativo. Allí, el grupo de jóvenes eligió a Facebook como la red que más frecuentaban y en la cual tenían mayores intercambios. Es posible que en los últimos años la preferencia por esta red social haya cambiado. Sin embargo, para ese momento fue elegida por el 60 % de las personas encuestadas.

Este cuestionario, como todos los demás, fue sometido a una prueba piloto en la cual fue intervenido y validado por un grupo de jóvenes de la misma institución, que hizo sugerencias de ajustes tanto al lenguaje utilizado como a las opciones de respuesta, en el caso de las preguntas cerradas.

20 Los café internet son pequeños locales en los que se alquilan por horas computadores con acceso a internet. Además de su definición, probablemente compartida en muchos países, quisiera recalcar que, en el contexto de esta investigación, más que un espacio físico se trata de un espacio donde se democratiza la navegación en internet, ya que permite que jóvenes como l's que participaron del estudio puedan acceder a equipos y red, que de otra forma no sería posible.

Si bien no es posible tener certeza de esta trazabilidad, el análisis de los perfiles de Facebook, a partir de la etnografía virtual, me permitió identificar aspectos importantes durante las tres fases de observación realizadas en los años 2019, 2021 y 2022, con respecto a los tipos de publicaciones e interacciones establecidas en los perfiles del grupo de veinte jóvenes que participaron durante todo el proceso de investigación.

Durante la primera fase de observación, en septiembre del 2019, pude constatar, por ejemplo, que la foto de perfil de Facebook, considerada por la misma red social como uno de los pilares en la presentación de sí mismo, en la mayoría de los perfiles analizados no superaba las diez fotografías desde su creación. Esto corroboró lo identificado previamente en el cuestionario “Imagen y representación de sí” y es que para este grupo de jóvenes la actualización de este tipo de fotografías no resulta relevante para su interacción en esta red social. No obstante, eso no quiere decir que no haya otro lugar donde un mayor número y diversidad de imágenes sí sea muy importante, como lo veremos más adelante.

Así mismo, pude evidenciar que, de los veinte perfiles analizados, cinco de ellos no contaban con ninguna foto de perfil visible y, en su lugar, optaban por el símbolo “neutro” ofrecido por la red social para no identificarse (figura 13).

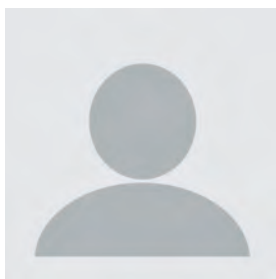


Figura 13. Foto de perfil neutra

*Fuente:* selección de fotos de perfil, protocolo de observación de perfiles de Facebook, septiembre del 2019.

A partir de esta observación, llama la atención que, para el grupo de jóvenes, la actualización de este tipo de fotografías no es una acción prioritaria en su interacción en la plataforma. Esto sugiere una posible disminución en la importancia que se le da a esta herramienta de publicación de esta red social como medio de presentación de sí. Además, el uso del símbolo “neutro” para identificarse en lugar de una foto de perfil sugiere una posible tendencia hacia la privacidad y anonimato.

Ahora bien, si de acuerdo con la información mencionada la foto de perfil ya no es considerada por los jóvenes como un medio privilegiado para la presentación de su cuerpo-imagen-interfaz en las redes sociales, surge la pregunta acerca de hacia dónde se han desplazado estas imágenes y cuáles son las razones detrás de su aparente ausencia y falta de protagonismo.

La respuesta a esta pregunta tiene diversas aristas, las cuales no pretenden establecer verdades absolutas, sino ofrecer diferentes puntos de vista. En primer lugar, es necesario considerar la dinámica propia de la red social Facebook, que lejos de ser un espacio estático se caracteriza por un constante movimiento. En este escenario confluyen las interacciones sociales y las decisiones que cada usuario toma respecto a publicaciones, ediciones y eliminaciones de contenidos.

Todo esto genera una narrativa que, aunque parezca lineal en el llamado *feed*, en realidad muestra los movimientos y el carácter temporal de cada historia, capaz de ir y volver en el tiempo. Esto provoca el desplazamiento del lugar central de la imagen de perfil hacia otras herramientas como historias o publicaciones en el muro. Por tales motivos, no sorprende que las imágenes de perfil no se encuentren en un repositorio permanente (como el álbum de fotos tradicional) capaz de mostrar las huellas del cuerpo-imagen-interfaz a lo largo del tiempo. Por el contrario, las imágenes de perfil para este grupo de jóvenes son consideradas como la muestra del presente actualizado, que deciden conservar como carta de presentación.

Este desplazamiento de la importancia de la foto de perfil a las historias privilegia una forma de expresión más temporal y efímera que no implica la misma exposición permanente ni construcción de una imagen pública que se supone debe durar, como en el caso de la foto de perfil. Las imágenes y videos en las historias son visibles solo por un tiempo limitado, lo que permite a sus usuarios compartir experiencias y sentimientos más personales de manera menos comprometedor y evitar la presión de mantener una imagen pública cuidadosamente construida. En este sentido, las historias se entienden como una forma de “extimidad” (Sibilia, 2008) en la que los usuarios comparten aspectos íntimos de sus vidas en un espacio público, pero de manera más fugaz y temporal.

Un ejemplo de ello lo evidencia uno de los perfiles observados durante los meses de septiembre de los años 2019, 2021 y 2022, fechas en las que hice la observación etnográfica virtual. Durante la primera revisión (2019), capturé la imagen de perfil publicada para esta fecha por uno de los jóvenes; se trataba de una fotografía en la que aparecía abrazando a una joven por la cintura y que, por los comentarios y contexto del perfil, la clasifiqué en la categoría *Relación de pareja*. Tres años después de la observación (año 2022), esta foto no solo dejaría de estar como foto de perfil, sino que habría desaparecido del álbum de fotos de perfil.

Teniendo en cuenta lo anterior, durante las entrevistas que realicé quise indagar acerca de las razones por las cuales tanto este joven como otros participantes consideraban borrar ciertas fotos subidas a las redes sociales. Durante las conversaciones, se esbozaron varias razones, entre ellas:

Uno va cambiando mucho y no aguanta que lo vean como era de pequeño, además muchas veces las fotos en las que uno creía verse bien, realmente se ve muy mal, entonces mejor borrar para que nadie lo vea a uno así. (Wilson. Comunicación personal, octubre del 2021)

Yo por ejemplo las borro porque de pronto me había tomado una foto con una amiga o novia y si ya no somos amigos mejor no tenerla ahí, sería como darle importancia. (Alex. Comunicación personal, octubre del 2021)

Por lo general yo solo tengo una foto y las demás las borro, es como para que me vean como soy ahora y la cambio por ahí cada año, pero eso sí tiene que ser una foto donde me vea muy bonita. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

A partir de las afirmaciones surgidas durante el cuestionario y la observación etnográfica, propongo algunas interpretaciones provisionales. Por su lado, que el limitado número de fotos de perfil subidas y la baja frecuencia de actualización están relacionados con el significado que adquiere esta imagen para este grupo de jóvenes. En lugar de buscar publicar un recorrido histórico de sus vidas o mostrar un acumulado de fotos de sí mismos, la foto de perfil es vista como una forma de reflejar un presente más o menos estable, que, a diferencia de otro tipo de publicaciones como las historias o las publicaciones en el *feed*, no buscan mostrar el instante presente, sino la imagen fija con la que desean ser reconocidos.

Esto es un indicativo de cómo las actualizaciones permanentes, que antes se hacían en las fotos de perfil, ahora se han trasladado a otras herramientas ofrecidas por la red social. Por ejemplo, las historias que desaparecen después de veinticuatro horas, las cuales brindan mayores posibilidades para la intervención directa de las imágenes, así como la opción de grabar videos cortos, también ofrecen la opción de subir varias imágenes y mezclarlas con videos y música. Durante mi última observación etnográfica, pude notar una tendencia hacia esta práctica.

Otra deriva de la observación de las fotos de perfil estuvo centrada en las jóvenes cisgénero y la persona identificada como no binaria, en cuyas fotos de perfil la prevalencia de publicaciones fueron *selfies* tipo rostro, en las que el primer plano ocupa la mayor parte de la imagen. En contraste, para los jóvenes cisgénero y la persona identificada como *tomfem*, las fotos se dividen en partes casi iguales entre las fotos tipo Fotografía tomada por otra persona, en la categoría moda, las *selfies* de pareja y las imágenes neutras (figura 14).

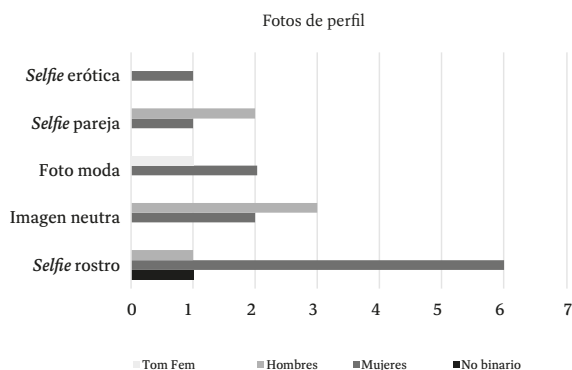


Figura 14. Gráfica tipos de fotos de perfil

Fuente: gráfica elaborada de acuerdo con el protocolo de observación de perfiles de Facebook (2019-2022).

En cuanto a la clasificación de imágenes, como hemos visto, la predominancia de las *selfies* y las fotos tomadas por otra persona en solitario parece indicar una búsqueda por controlar su propia imagen y presentarse de manera más atractiva en línea. No obstante, es importante tener en cuenta el papel que juegan los dispositivos de registro visual en la producción de lo que se considera “fotogénico” (Prada, 2018), y cómo esto puede influir en las elecciones de imagen en las redes sociales.

Tanto los tipos de fotografías como las herramientas de interfaz que proporcionan las redes sociales, en este caso Facebook, son fundamentales para fijar el punto de partida del análisis que propongo sobre las tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz. Gracias a esta primera aproximación de carácter descriptivo, pude evidenciar el papel protagónico de las *selfies* en la experiencia corporal en línea del grupo de jóvenes que hicieron parte de esta herramienta de indagación, así como la necesidad de ir identificando las transformaciones en la dinámica de publicación de los perfiles y, en consecuencia, de las narrativas elaboradas en cada uno de ellos.

Teniendo en cuenta estos elementos de referencia para el análisis, en el siguiente apartado se profundizará en la acción performativa mencionada por Gómez (2012), la cual está estrechamente relacionada con los cuerpos sexuados-generizados a través de las *selfies*. Según Gómez, esta acción se refiere a la actuación de la identidad personal y generadora de subjetividad. En otras palabras, se trata de cómo los individuos moldean su identidad y se perciben a sí mismos, en este caso, en relación con su género y su sexualidad.

En resumen, como se verá, esta acción performativa pone énfasis en la estetización de los cuerpos a través de tecnologías digitales de la sexualidad, las cuales les permiten ajustarse o resistirse a los modelos estereotipados de belleza y género. Algunas de estas tecnologías incluyen el embellecimiento digital y la autoerotización a través de la *selfie*, para ello se explora cómo estas acciones performativas influyen en la configuración de las subjetividades sexuales.

### *La selfie como tecnología*

Cuando hago la comparación e insinúo la transición entre los espejos de bolsillo y las pantallas de los celulares en los que de manera permanente l\*s jóvenes buscan su reflejo, lo que en el fondo quiero plantear es que la aparición de las cámaras frontales en los celulares, más allá de producir autorretratos *selfies*, producen nuevas performatividades y en consecuencia subjetividades, a partir de cuerpos imagen, que ya no solo se ven en el espejo, sino que siempre están listos para mostrarse, para hacerse ver y recibir *likes*.

El espejo que habita en las pantallas nos conmina a una visión de nosotros mismos como espectáculo. Gracias a ello, por primera vez los cuerpos anónimos de jóvenes tienen la posibilidad de ser reconocidos y admirados por otras personas en la red, de ser protagonistas de su propia historia. Tal como el espejo de la portada de la revista *Time*, al que se refiere Paula Sibilía (2008), y del que ya he hablado en la urdimbre teórica (capítulo III) de esta indagación:

¿Y quién ha sido la personalidad del año 2006, según el respetado veredicto de la revista *Time*? ¡Usted! Sí, usted. Es decir: no solo usted, sino también yo y todos nosotros. O, más precisamente, cada uno de nosotros: la gente común. Un espejo brillaba en la tapa de la publicación e invitaba a los lectores a que se contemplasen, como Narcisos satisfechos de ver sus personalidades resplandeciendo en el más alto podio mediático. (p. 11)

En este podio mediático, que se acentúa con el uso del internet y la masificación de los *smartphones*, el reflejo que ahora se traslada de los espejos a la pantalla sugiere un cambio radical en la experiencia subjetiva frente a uno y otro artefacto. Mirarse en la pantalla trae consigo la demanda de producir un cuerpo-imagen que satisfaga ya no solo la mirada propia, sino la mirada del otro, que suele estar influida por la lógica de los cuerpos espectaculares. Lo que queremos ver no es el propio reflejo, sino su transfiguración “en la superficie especular que querríamos mostrar a nuestro propio reflejo” (Prada, 2018, p. 40).

Este cambio de mediación (del espejo a la pantalla), ya antes advertido desde la experiencia en las aulas de clase, tiene al menos una posible explicación anclada a las posibilidades técnicas proporcionadas por los celulares y su interfaz. De acuerdo con Prada (2018):

El hecho de que algunas de las más conocidas redes sociales basadas en fotografía sean aplicaciones para teléfonos móviles, induce a emplearlas como un espejo de bolsillo (un espejo en abierto). Y como práctica específica de la cámara-espejo, la *selfie* opera como medio autoobservación de autoanálisis del rostro propio. (p. 83)

Cabe resaltar que este “autoanálisis” está orquestado por el deseo de “verse bien para”, en el que he venido insistiendo. La *selfie* es ante todo una foto positivada (Han, 2015) que solo permite rostros y cuerpos perfectos, que se realizan casi de manera simbiótica en y con el celular, siempre a la espera del *feedback*, tal como lo relata Any.

A mí me gusta mi cuerpo, pero no lo muestro tanto, pero si me tomo fotos pues elijo una ropa especial. Me gusta que me vean como yo me veo, que den likes y me digan cosas bonitas, que estoy linda, se siente bien. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

En esta breve lectura que hace Any sobre las *selfies* y lo que le gusta de protagonizarlas, quisiera resaltar que en su expresión “me gusta que me vean como yo me veo” pone de relieve cierta complacencia y satisfacción de su puesta en escena en la *selfie*, con ello nos recuerda, como lo sitúa Prada (2018), que “el gozar en nuestro tiempo pasa por la autoimagen por *el ego foto*” (p. 83).

No en vano, autores como André Gunthert (como se cita en García, 2020) dedicado al análisis de las imágenes, vinculan la definición de la *selfie* con la palabra inglesa *selfish* (egoísta), asociación que tiene como punto de partida, una vez más, una de las portadas de la revista *Time*, publicada en el año 2013. En el centro de la página de esta publicación, se encuentra la foto de una joven posando para una *selfie* en su celular. El título, por su parte, encabeza con la siguiente frase: “ME ME ME GENERATION”. Lo que sigue en el subtítulo hace referencia a una generación de jóvenes narcisistas a quienes la *selfie* parece representar y ser uno de sus símbolos.

A partir de esta afirmación, que ha sido popularizada en diferentes medios de comunicación, lo que sugieren Gunthert y Aparicio (2018) en su artículo y en lo que concuerdo, es que esta generalización, además de señalar de manera directa a las personas jóvenes como egoístas, revela que “la lectura generacional se basa en una reducción iconográfica” (p. 11), lo cual no permite leer su complejidad en contexto. Lejos de señalar o “patologizar” la experiencia encarnada en y a través de las *selfies* (Gunthert y Aparicio, 2018), lo que me interesa es justamente poner en contexto las maneras como este fenómeno nos habita y es vivido por un grupo de jóvenes de la ciudad de Bogotá, Colombia.

Con este propósito, dos aspectos abordados por estos autores en su trabajo *La consagración de la selfie: una historia cultural* (2018) me sirven de guía para la descripción y análisis de la categoría de cuerpo-imagen-interfaz que propongo en este matrón. Uno tiene que ver con los tipos de *selfies* que l\*s jóvenes se toman y suben a sus redes sociales, en este caso Facebook y, el otro, con las formas y rituales que implican su creación e intercambio.

Respecto al primer tema, la tipología de las *selfies*, encontramos antecedentes que van desde las *selfies* de rostro, del cabello, de los pies, entre otros. Muchos de ellos, según García (2020), popularizados gracias a las publicaciones de celebridades como Kim Kardashian, quien en el año 2015 publicó su libro *Selfish* en el cual muestra algunas de sus mejores autofotos, así como claves para tomarse una buena *selfie* (García, 2020). La referencia a la palabra *selfish* nos devuelve a la mirada de las *selfies* desde la crítica común a las autofotos, consideradas como estereotipadas, predecibles y repetitivas, tanto en forma como en contenido e incluso como

una de las tipologías de las fotografías más pobres: habitualmente con el rostro en el centro, afectado por la deformación típica del gran angular de la cámara de smartphone, casi siempre con mueca sonriente adoptando algún gesto que trata de irradiar estilo y seducción. (Prada, 2018, p. 84)

Sobre esta línea de análisis, Gunthert y Aparicio (2018) citan algunas publicaciones relevantes que amplían esta crítica descrita por Prada, la cual, según los autores, ha sido sostenida por diferentes medios, en particular por el discurso psicológico:

Mientras que un documento de BuzzFeed<sup>21</sup>, publicado en enero de 2013, ilustra toda la variedad del género, con imágenes divertidas, retratos grupales, fotos familiares o fotografías de animales (Stopera, 2013), la crítica psicológica reducía la muestra a retratos solitarios, generalmente de chicas bonitas, sin ningún elemento de contexto. (Gunthert y Aparicio, 2018, p. 11)

El llamado en el que insisten estos autores es a hacer una lectura de las *selfies* en su contexto, evitando reduccionismos y aportando a la comprensión compleja de lo que él denomina un fenómeno cultural. También Prada (2018) hace una reflexión importante en la que matiza la crítica a las *selfies* como *cliché narcisista o ególatra*, y las pone en el plano de la emancipación, referida en especial al empoderamiento femenino, que según el autor, se vale de este

---

21 BuzzFeed es una empresa de medios de comunicación de internet estadounidense centrada en el seguimiento del contenido viral.

tipo de fotografías para “cuestionar el sometimiento a ciertos dictámenes dominantes sobre el cuerpo y la sexualidad” (p. 92).

En esta línea de reflexión, me resultó prioritario durante el trabajo de campo saber de primera mano cuáles eran los tipos de *selfies* que este grupo de jóvenes se tomaban y reconocían en las redes sociales como comunes.<sup>22</sup> Las respuestas a esta pregunta estuvieron orientadas en dos direcciones: por una parte, a la experiencia individual y, por otra, a la relacional. En la tabla 14 se describe la clasificación hecha sobre su experiencia individual ligada a la categoría cuerpo-imagen-interfaz.

Tabla 14. Clasificación de las *selfies* en la categoría cuerpo-imagen-interfaz

<i>Selfie</i> con espejo	<i>Selfie</i> erótica	<i>Selfie</i> rostro	<i>Selfie</i> moda
Con espejo: toda foto que se tome frente al espejo o reflejo.	Erótica-caliente: fotos mostrando su cuerpo con ropa corta o donde su silueta resalte.	Foto del rostro.	Dioses del olimpo: En estas fotos todo el mundo se ve divino, un dios, apoteósico, inigualable, de cuerpo entero y con su mejor ropa.
Frente al espejo.	<i>Selfie</i> sexy: fotos solitarias haciendo poses maliciosas.	Toman una parte de la cara.	Foto del cuerpo completo mostrando la pinta.
Foto en el espejo, sin camisa, posando sexy.	<i>Selfie</i> erótica: fotos de las partes del cuerpo.	<i>Selfies</i> con la mitad de la cara	Fotos de cuerpo completo, en esta creo que quieren que resalte su ropa.
	Provocativas.	Pico de pato.	Bien vestidos, aspecto formal.
	Foto en el espejo, sin camisa, posando sexy.		Fotos mostrando su estilo, ropa, accesorios, su forma de peinar y vestir.

Fuente: elaboración propia.

22 Considero importante señalar que en el desarrollo de la herramienta de indagación *Receta para una selfie*, realizada en el año 2021, a la pregunta por el género —a diferencia de lo ocurrido en otras herramientas de indagación— ninguna persona se reconoció con una identidad diferente a la del binario femenino-masculino, por lo cual la división que hago de estos dos grupos obedece a elementos comunes que, como he venido situando a lo largo del documento, siguen teniendo efectos materiales sobre la vida (De Lauretis, 1985), en este caso de la de los y las jóvenes.

Esta clasificación inicial nos permite reconocer varios aspectos sobre los cuales ya he hecho algunas lecturas preliminares en lo que va del documento. Por una parte, el papel protagónico que sigue teniendo el espejo en la producción del cuerpo-imagen-interfaz, como artefacto tecnológico, que lejos de ser reemplazado por la pantalla permanece y cohabita con ella en el cuarto propio conectado (Zafra, 2010). Los espejos que aparecen en las *selfies* son espejos grandes, que posibilitan la presencia del cuerpo entero o medio cuerpo, gracias a la mayor profundidad de campo que aporta y que de otro modo no sería posible, al menos no de manera autónoma.

Esta última posibilidad técnica, que proporciona el espejo, está estrechamente vinculada con la siguiente tipología que es la *selfie* erótica. De hecho, la mayoría de las fotos tomadas por jóvenes en el espejo, de acuerdo con esta clasificación, pueden ser consideradas como fotos eróticas, en las que priman las características establecidas por las personas jóvenes y que aparecen en la tabla 14, diferenciadas, en este caso, de acuerdo con el sistema sexo-género femenino-masculino: Mujer: “Erótica-caliente: fotos mostrando su cuerpo con ropa corta o donde su silueta resalte”. Hombre: “Foto en el espejo, sin camisa, posando sexy”.

Este tipo de *selfies* comparte una característica adicional a su clasificación y es que el lugar en el que son tomadas es por lo general el baño o, más bien, los baños; bien sea de la casa, el colegio, los centros comerciales, entre otros. Convirtiéndose de este modo en los *cuartos propios conectados* (Zafra, 2010) predilectos para “mostrar un poco más” de sus cuerpos, en la *tecnofantasia* (Ihde, 2004) de tener una mayor privacidad y también un gran espejo que les permite la puesta en escena, doblemente controlada desde sus deseos, tanto en la pantalla (a través del tipo de enfoque, filtros y demás herramientas proporcionadas por el celular), como a través de su propio reflejo especular, en el que pueden modular sus poses y gestos.

Asimismo, el celular, además de ser el artefacto que captura las *selfies en el espejo*, es a su vez un elemento de utilería de la puesta en escena, que permite el ocultamiento del rostro creando una suerte de anonimato, sobre todo para el caso de las fotos eróticas.

Fenómeno mucho menos frecuente cuando la *selfie* hecha en frente del espejo busca enfocar otro tipo de rasgos no considerados eróticos o sensuales (la silueta, senos y glúteos en el caso de las jóvenes, y abdomen y pecho en el caso de los jóvenes) como la sonrisa o simplemente el rostro

Las *selfies* en el espejo y las *selfies* eróticas son las fotos que mayor número de publicaciones tienen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres (figura 15). Aunque el número de fotos publicadas por las jóvenes es superior. Por su parte, l\* joven identificad\* como de género no binario no tiene publicaciones de este tipo, las imágenes que registra en su perfil son en su mayoría Memes de anime y tres *selfies* de rostro.

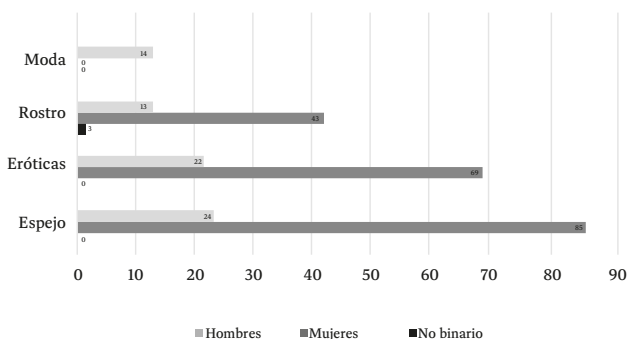


Figura 15. *Tipo de selfies compartidas en Facebook*

Fuente: gráfica elaborada de acuerdo con el protocolo de observación de perfiles de Facebook (2019-2022).

A estos datos numéricos, es importante agregar varias observaciones que surgieron del trabajo etnográfico virtual. Por una parte, la persistencia de estereotipos de género que ya antes habían sido motivo de análisis en el *matrón cuerpos sexuados-generizados* y que ahora se trasladan a los cuerpos-imagen-interfaz, con una variación, y es que en este caso el nombre utilizado para la clasificación de las *selfies* se vincula directamente con lo “erótico-sexy” aspectos que no

se habían evidenciado de manera explícita ni en los cuestionarios escritos, ni en las entrevistas en profundidad, para referirse a la experiencia cara a cara de la sexualidad.

## *Autoerotización como tecnología*

La aproximación hecha en el apartado anterior, me permite presentar la experiencia de la *selfie erótica-sexy* como uno de los pilares en la subjetivación de la sexualidad mediada por las pantallas. Así como las prácticas e intervenciones para adelgazar, higienizar y embellecer los cuerpos fueron consideradas en el capítulo anterior como tecnologías de los cuerpos sexuado-generizados, la *selfie* erótica se constituye en una de las materializaciones de la intervención y prácticas en y a través del cuerpo-imagen-interfaz, que me permiten sugerir la categoría de tecnologías digitales de la sexualidad, para referirme a los modos y acciones ejercidas en y para la configuración de los cuerpo-imagen-interfaz.

Así pues, la *selfie* erótica, y su persistencia en los diferentes perfiles analizados, sería el resultado de una serie de acciones ejercidas por los, las y l\*s jóvenes para producir cuerpos eróticos a partir de una de las tecnologías que propongo: *la autoerotización*. Entendiendo *la erotización* y el prefijo añadido: *auto*, a partir de las expresiones sobre esta palabra base “erótico” vinculada con lo “provocativo”, es decir (puesto en contexto) como aquello que desencadena el deseo sexual. En cuanto al prefijo *auto* lo utilizo como una forma de remarcar la acción efectuada por cada quien para hacer de los cuerpos-imagen-interfaz, cuerpos eróticos a través de la *selfie*.

De esta definición y su emergencia puntual en el escenario de las redes sociales surgen preguntas como: ¿qué es lo que se considera erótico en los cuerpos-imagen-interfaz? ¿Por qué hablar y presentar los cuerpos eróticos en redes como Facebook y no en la experiencia cara a cara? ¿Por qué hay un interés especial en este tipo de fotos que hace que ocupen la mayor parte de los perfiles de Facebook analizados? ¿Qué acciones son necesarias para hacer de los cuerpos-imagen-interfaz, cuerpos eróticos?

Las respuestas a estas preguntas albergan una complejidad enorme. Sin embargo, las intervenciones hechas durante las entrevistas dejan ver cómo el erotismo (sensualidad) es un aspecto relevante a la hora de tomarse y publicar sus *selfies*. Así, la tecnofantasia se configura, en este caso, desde la fantasía sexual de cuerpos-imagen-interfaz, potencialmente deseados de forma sexual. De ahí que los fragmentos de cuerpo elegidos para cada captura de las *selfies eróticas* sean elegidos con este propósito, el de atraer las miradas de quienes navegan en las redes sociales, a la espera de algún tipo de interacción, bien sea a través de las reacciones o comentarios (herramientas que proporciona Facebook).

No obstante, aunque la intención esté puesta en la mirada de otras personas, el ritual que acompaña la captura de la imagen se caracteriza, en un primer momento, por encontrar el propio placer en la imagen que será subida a las redes sociales, lo que implica encontrar el vestuario adecuado, el gesto y la posición que, a los ojos de quien toma la autofoto, cumpla con la fantasía erótica de su propio cuerpo. Esto sitúa el concepto de *autoerotización* como una de las tecnologías que operan en la producción de dichos cuerpos.

Vale decir que, aunque el concepto de *autoerotismo* ha sido tradicionalmente asociado con el placer sexual físico, ligado ante todo a prácticas como la masturbación, la comprensión que planteo aquí está centrada en la posibilidad autogestionada de placer individual, que incluye “fantasías, sueños, exploraciones, excitaciones y deseos” (Vilet Carvajal y Galán Jiménez, 2021, p. 342).

De acuerdo con Havelock Ellis (1910), sexólogo estadounidense que introdujo el término del autoerotismo, este “involucra a la mente y al cuerpo, los cuales producen pensamientos o sensaciones sexuales sin necesidad de un estímulo externo” (Ellis, como se cita en Vilet Carvajal y Galán Jiménez, 2021, p. 342), obteniendo placer y satisfacción de manera autónoma.

Desde esta perspectiva, la autoerotización mediada por el espejo y las pantallas consiste en la experimentación de placer que confiere la propia imagen: utilizar ropa que permita mostrar, hacer gestos y enfocar partes específicas del cuerpo (como los senos, la cintura

y los glúteos, en el caso de las jóvenes, y el pecho y el abdomen en el caso de los jóvenes) son acciones que, en la medida en que permitan la producción de cuerpos “sexys” y en consecuencia provocar el deseo sexual de otras personas, generan placer para quien protagoniza y a su vez produce la *selfie*.

La “fotogenia” erótica consistiría entonces en una creación estética calculada que busca ser provocativa y despertar el deseo de quienes la miran. Al respecto, es relevante destacar que, en algunos casos, esta estética está inspirada en la industria pornográfica y las fantasías sexuales que esta produce en las personas jóvenes. Las poses y expresiones que son consumidas para el propio placer son buscadas y traducidas en *selfies* para generar la misma sensación de satisfacción.

Pues uno ve cosas de pornografía, no siempre, pero algunas veces, y si a uno le gusta como se ve, como que inconscientemente luego las hace para sus propias fotos obvio no todo pero por ejemplo las fotos que uno ve en las redes y así. (Any. Comunicación personal, octubre del 2021)

No obstante, esta relación con la pornografía, que para jóvenes como Any resulta viable y sin mayores resistencias, para jóvenes como Karoll, resulta una imposición que incluso puede llegar a afectar la vida sexual de quienes no logran, aun con la intervención tecnológica, alcanzar los estándares del cuerpo imagen-interfaz-erótico. Esto lleva a reflexiones como la que plantea esta joven durante la entrevista:

En la pornografía estereotipan mucho los cuerpos. Las muchachas tienen que ser delgadas, con unas bubis (senos) gigantes, un trasero tremendo, cinturita de avispa. Cuando en realidad las mujeres son muy raro la que de verdad llegue a ser así. O sea, somos cuerpos muy diferentes, con celulitis, con estrías, con partes de nuestro cuerpo más oscuras que otras, más claritas que otras. La pornografía puede afectar también a los hombres al promover que tienen que ser súper fuertes y una espalda anchísima y cosas por el estilo.

En realidad, tiende a crear más inseguridades de lo que puede motivar a una persona a realizar actos sexuales. Por el contrario, porque como no se ven como las personas de la pornografía, es como ¡a mí no me van a querer de manera

sexual y no me van a querer tocar nunca! o cosas por el estilo.  
(Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

De acuerdo con este fragmento de entrevista, la crítica planteada por Karoll surge de un supuesto que se extiende de la pornografía a las redes sociales y es que el placer sexual está ligado a encarnar cuerpos “sexys”. Los cuerpos que no son considerados sexualmente atractivos según el estereotipo de belleza ya antes abordado, y ahora ligado al placer, ya no solo son excluidos por ser considerados “feos” (por lo general ligados a la gordura), sino que son excluidos de la experiencia de placer sexual, lo que, tal como lo sitúa Karoll, desencadena la inseguridad e incluso la negación del deseo y de la experiencia de placer de quienes no cumplen con dicho estereotipo.

Es así como la *selfie* erótica o el cuerpo-imagen-erótico producido a partir de la autoerotización y el acceso a herramientas de filtro de imagen, previamente diseñadas (entre otros) para complacer los estereotipos de belleza y sensualidad, resultan una estrategia para compensar “lo que falta” o “sobra” a los cuerpos fuera de línea, que facilitan la interacción con otras personas, la cual se ve motivada por la atracción (en su mayoría sexual) a dichos cuerpos.

Como aspecto relevante, hay que decir que esta categorización de la *selfie* erótica, como se puede observar en la tabla 14, se realiza a partir del binario femenino-masculino, dejando al margen los cuerpos no binarios. Esto sugiere, por una parte, el no reconocimiento de estos cuerpos y, por otra parte, la presunción de la ausencia de erotismo en los sujetos que encarnan dichos cuerpos.

Un llamado particular hace Karoll frente a este tema en concreto, y es que la restricción del placer sexual a cuerpos cisgénero y a orientaciones sexuales heteronormativas no es solo una lectura que tienen la mayoría de las personas jóvenes, sino también, y quizás esta sea una de las razones de esta lectura, instituciones como la escuela reproducen esta idea al promover educación sexual en la que se excluyen las relaciones sexuales no heteronormativas.

De eso no se habla en el colegio y cuando se toman temas en cuanto a relaciones sexuales, netamente se habla de relaciones heterosexuales. No hablan de cómo es una relación de un chico

con otro chico, cómo tendría que ser segura, qué tendría que pasar, esas personas no saben cómo tendrían que ser. Viven con el miedo de si lo que van a hacer está bien o está mal, y aparte cuando las descubren dándose un beso o algo así solo les regañan o hacen malos comentarios, como burla. (Karoll. Comunicación personal, octubre del 2021)

Esta afirmación hace explícita la separación del placer como eje fundamental en la subjetivación de la sexualidad, así como su censura afianzada por la escuela, en la que no solo se omite y se limita la formación desde una lectura heteronormativa, sino que se controla y sanciona cualquier manifestación considerada como potencialmente erótica con independencia de la orientación sexual, aunque con mayor énfasis en los jóvenes gais.

Para los chicos gais quizá es un poco más difícil que para nosotras las mujeres que gustamos de otras mujeres también, porque ellos es como el chistecito, como de burla, como que nunca les toman realmente en serio, son el payaso del grupo y hasta de los profes, para las chicas es como muy distinto. (Karoll. Comunicación personal, octubre de 2021)

Con respecto a este tipo de formación, que no se explicita en el currículo escolar, en una de las entrevistas realizadas durante la investigación, una de las jóvenes (cisgénero) describió cómo durante su trayectoria escolar escuchó hablar tanto por parte de docentes, como de estudiantes, acerca de la masturbación masculina, pero no así de la masturbación femenina, que contraria a la anterior parecía tener una connotación negativa. Esto la llevó a explorar en internet diferentes páginas que hablaban sobre el tema, entre ellas páginas pornográficas gracias a las cuales, según ella, “logró descubrir su erotismo y sexualidad” (Any. Comunicación personal octubre del 2021). Descubrimiento que también hizo manifiesto en su autorretrato realizado en el taller artístico *Confesiones en el espejo*.

A modo de cierre parcial, quisiera señalar que el autoerotismo —y, en particular, la autoerotización como tecnología de subjetivación de la sexualidad— constituye un bastión configurado en estrecha relación con las pantallas, especialmente con internet y las redes sociales. Estas plataformas ofrecen tanto referentes

como motivaciones externas, como es el caso de la pornografía (que también circula en redes sociales), y habilitan espacios de exhibición que favorecen la experiencia autoerótica, especialmente a través del uso de la selfie.

Lo anterior en contraste con la experiencia escolar, en la que varios concuerdan en afirmar la ausencia de información y formación respecto al tema, más allá de las sanciones y restricciones de la experiencia y expresión del erotismo, materializadas en normativas como el manual de convivencia, en el que se explicita a través de controles sobre el uniforme y actos considerados como inmorales.

Con respecto al uniforme, hay que decir que el control recae principalmente sobre las mujeres, a quienes se les solicita como medida obligatoria el uso del largo de la falda a la altura de las rodillas. Un dato adicional recuperado en la observación etnográfica: en algunas ocasiones, el profesorado que acompaña el ingreso de estudiantes a la institución mide la falda y sanciona a aquellas que no cumplan con esta norma.

Lo anterior se sostiene con el argumento de que una falda corta puede provocar el deseo sexual y desencadenar, en muchos casos, violencias sexuales. Argumento que sirve para sustentar este requerimiento que caracteriza el deber ser de la falda, correspondiente al uniforme de diario de las mujeres en aras de la seguridad: “Falda: escocesa, de presnes, según modelo. Por comodidad y seguridad teniendo en cuenta el contexto, la falda debe ser portada a la altura de la rodilla” (Manual de Convivencia, Colegio La Toscana Lisboa, 2017, p. 31).

Por su parte, en cuanto a los actos considerados inmorales, encontramos la siguiente definición: “Presentar actos de inmoralidad como la difusión de conversaciones escritas y grafitis, en términos o dibujos pornográficos, en lugares que deterioren la honra propia, la de los demás y la imagen del colegio” (Colegio La Toscana Lisboa, 2017, p. 46). Si bien estos referentes normativos permiten entrever un conocimiento de la institución acerca del consumo de pornografía por parte del estudiantado, estos siguen

siendo temas tabúes, que no gozan de un espacio reflexivo y de formación, tal como lo manifiestan Any y Carolina.

En conclusión, podemos sugerir que la autoerotización se ha convertido en una tecnología de subjetivación de la sexualidad, que está estrechamente relacionada con las pantallas y las redes sociales, en las que se proporcionan tanto referentes, como espacios para la exhibición y validación de la imagen sexual. Por su lado, contrastando con esta realidad, encontramos una ausencia de información y formación respecto al tema en la experiencia escolar, donde la normativa se enfoca en controlar y restringir la expresión del erotismo. En este sentido, es necesario generar espacios de formación que permitan un referente adicional al internet como fuente casi exclusiva de información sobre la sexualidad y promover una educación sexual que aborde estos temas de manera crítica y reflexiva.

### *Embellecimiento digital como tecnología*

En la era de las redes sociales, las prácticas de embellecimiento han evolucionado para convertirse en tecnologías de subjetivación digital que operan sobre los cuerpo-imagen-interfaz. Estas prácticas ya no se limitan a los rituales de maquillaje y adorno tradicionales abordados en el primer matrón, ahora abarcan el uso de aplicaciones y las mismas redes sociales, anclándose no solo a la piel, sino también a la pantalla y sus posibilidades de intervención flexible.

A lo largo de las siguientes líneas pondré de relieve cómo el reflejo en la pantalla ya no solo se trata de una imagen especular grabada en las propias retinas, sino de un reflejo que se espera sea visto por otros a través de las redes sociales, por lo que su presentación es una puesta en escena pública de un cuerpo-imagen que debe ser minuciosamente controlado para dar una buena imagen y lograr el efecto deseado. En el caso concreto de las jóvenes cisgénero, para verse “bonitas”.

Por su parte, en el caso de los jóvenes, esta experiencia se traduce a la noción de lo bello, como cualidad universal y neutral

que contrasta con el lugar preponderante que ocupa la moda como dispositivo que regula sus modos de presentación. En este sentido, como veremos en el cierre de este apartado, la moda se erige como una fuerza poderosa que dicta las tendencias y las normas estéticas, y que a menudo excluye o margina a aquellos que no cumplen con los estándares impuestos.

### *Discursos y prácticas femeninas de embellecimiento digital*

Antes de ahondar en el concepto de *belleza* que se refleja en los cuerpos-imagen-interfaz producidos y valorados como “buenas *selfies*” por las jóvenes, es necesario destacar un antecedente histórico. Se trata de la aparición y masificación del cine, a principios del siglo xx, como uno de los primeros momentos en los que la explosión de las imágenes y su capacidad de ser reproducidas en diferentes escenarios y para públicos masivos consolidaron varios estereotipos de belleza femenina, que hoy en día se trasladan a las redes sociales.

Estos estereotipos de belleza femenina se originaron en la producción de las *stars* durante la década de 1920. Su brillo en las pantallas, además de representar a los personajes que interpretaban, trascendía los filmes, imponiendo un modelo y obligando a la audiencia a adherirse a él. De esta manera, estas estrellas de cine se convirtieron en mitos, seres excepcionales que se consideraban “hechos para amar y ser amados” (Vigarello, 2005, p. 213).

Para Vigarello (2005), quien sienta algunas bases sobre la reflexión histórica acerca de la belleza, este modelo impuesto por la figura de las *stars* de cine estuvo estrechamente ligado a condiciones técnicas de la industria cinematográfica, como la luz, el maquillaje, los enfoques de la cámara, entre otras, que tras bambalinas hacían y hacen posible la imagen de las *stars* “como mensajeras de belleza” (p. 213).

Además, aspectos como el cuidado de la figura y del rostro, el uso adecuado del maquillaje y la combinación de prendas de vestir alineadas con la moda del momento empiezan a formar parte del

discurso que va más allá de los personajes y pretende integrarse en la vida de sus espectadoras (Vigarello, 2005), sin que esto signifique que su aura de luz y su presencia casi mítica desaparezca, ya que es un lugar exclusivo que solo algunas pueden ocupar.

No obstante, y en contraposición a esta limitación de exclusividad y privilegio impuesta por las pantallas de cine y posteriormente la televisión, las redes sociales representan una pantalla abierta, siempre disponible, en la que las jóvenes tienen la oportunidad de protagonizar su propio espectáculo y tener sus propios seguidores.<sup>23</sup> Para ello, las luces, las cámaras y el maquillaje se trasladan del estudio de cine al baño, a la habitación o a la propia habitación conectada que actúa como laboratorio y quirófano para producir imágenes del cuerpo, tanto en fotografías como en videos.

La maleabilidad que proporcionan las redes sociales, “así como la disponibilidad de herramientas de edición y emisión de imágenes, permiten estos juegos de presentación y representación del cuerpo” (Zafra, 2010, p. 88). Lo que nos lleva a cuestionarnos: ¿qué es lo que quieren presentar o representar este grupo de jóvenes a través de su cuerpo imagen? ¿Existe un cambio fundamental en los rituales de presentación de las *stars* frente a la cámara y los que ponen en práctica hoy las jóvenes frente a sus celulares? ¿Acaso la posibilidad de estar en la pantalla y ser vistas, hace que su presencia en la red pretenda ser una réplica de estos cuerpos idealizados según los estándares de belleza hegemónicos?

De acuerdo con Prada (2018), “nunca antes se nos había exigido tanto un proceso de auto diseño de nuestra propia exterioridad” (p. 83), a tal punto de considerar, como lo plantea Diana en la siguiente afirmación, que la visibilidad de los cuerpos-imagen en las redes sociales tiene un valor superior a su presentación fuera de línea:

---

23 Durante la revisión de los perfiles de veinte jóvenes que hicieron parte de la indagación, pude reconocer que cinco de estos son perfiles de Facebook profesionales; tres como figuras públicas y dos como diseñadores de contenido. Esta característica les permite tener seguidores en lugar de amigos, entre otras herramientas.

Cuando me tomo una foto para las redes sociales, nosotras las jóvenes nos arreglamos más, y cambiamos nuestra forma de ser y vestir. Para tomarnos una simple foto podemos durar dos o tres horas arreglándonos y cuando salimos digamos a la calle se puede decir que a veces salimos en pijama o sudadera [...]. Ahora estamos viviendo las apariencias, de lo que digan las redes sociales nos influye mentalmente de muchas maneras y nos importa mucho más que lo que piensen en la calle. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

Ceñida a estas afirmaciones y a las que surgieron en *Receta para una selfie* es posible reconocer que la apariencia y la belleza son factores determinantes en la elección subjetiva de la presentación y representación del cuerpo-imagen-interfaz para las jóvenes que hicieron parte de esta indagación (tabla 15). Verse bonitas, y para ello realizar las acciones “necesarias” para “arreglarse”, tiene ahora una doble producción en la que la pantalla se convierte en la piel del cuerpo-imagen-interfaz que debe ser intervenido a través de herramientas de recorte, filtros y otras posibilidades que ofrecen los *smartphones* y sus aplicaciones.

Tabla 15. Mejor *selfie* mujeres cisgénero

<p>Belleza, apariencia física</p>	<p>*Mi mejor <i>selfie</i> es una autofotografía en plano medio con mi mano izquierda en el mentón con una iluminación rojiza combinando con mi color de cabello y una blusa verde oscuro.</p> <p>*La mejor <i>selfie</i> que tengo es donde estoy en frente del espejo de cuerpo completo, yo me veo feliz y me gusta como se ve mi cabello.</p> <p>*Una que me tomé en frente de un espejo cuerpo entero, me gusta la ropa que me puse, cómo posé, etc.</p> <p>*Fue una en donde tenía un vestido con cabello suelto y una correa ajustada en la cintura.</p> <p>*La mejor fue en mi casa maquillada y con ropa linda, con filtro, sacando mi lengua. Mi cabello, maquillaje ropa, fondo y luz se veían muy bien, yo por supuesto muy bonita.</p> <p>*La mejor: fue el día de mi cumpleaños que me la tomé, estoy con mi ropa nueva y estaba peinada muy bonita.</p> <p>*Mi mejor <i>selfie</i> fue una que estaba parada y se me veía todo el cuerpo porque tenía muy buena calidad, aparte me veía bonita porque se me veía buen cuerpo y también me resaltan mucho los ojos y el pelo se me veía muy brillante.</p> <p>*La mejor <i>selfie</i> es con mi mami ese día estábamos bonitas, en una casa de una amiga.</p>
-----------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fuente: elaboración propia.

La cintura delgada, el maquillaje, el cabello y la ropa son características muy populares en las redes sociales y parecen ser una copia de los ideales de belleza que antes se asociaban con las estrellas de cine. Esto nos permite interrogarnos hasta qué punto las jóvenes siguen sintiendo la necesidad de cumplir con estos estereotipos que ahora son promovidos por *celebrities e influencers* en las redes sociales y que pueden llegar a transformarse en sus propias imágenes (Prada, 2018).

A este cuestionamiento, se suma la dificultad que nos advierte Paula Sibilia (2008), a la hora de diferenciar la ficción de la pantalla, de la vida real, lo que lleva entonces a valorar la vida “en función de su capacidad de convertirse, de hecho, en una verdadera película” (p. 60). En esta autovaloración empiezan a cobrar vigencia conceptos como la fama y el reconocimiento, tal como aparece de manera explícita en varias de las respuestas a la pregunta en el cuestionario sobre la relación entre las *selfies* y las redes sociales. “Queremos ser celebridades, y el número de *likes* nos deja vivir la fantasía de la fama” (extraído de tabla 13).

Retomando el interrogante acerca de los estándares de belleza dominantes y su papel en la construcción subjetiva del cuerpo-imagen-interfaz, presentaré en este apartado algunas de las imágenes que se recopilaban durante el análisis de los perfiles de Facebook de ciertas jóvenes. Estas imágenes surgieron como parte de sus publicaciones e interacciones en dicha red social.

En los memes, se observa cómo la categoría de belleza femenina representa una fantasía aceptada por la cultura, de cuerpos moldeados para ser deseados y admirados desde el punto de vista masculino (Federici, 2022). En estas imágenes, se muestra “el deseo obsesivo” de someterse a cirugías estéticas con la finalidad de moldear un cuerpo que no cumple con los estándares de belleza, un cuerpo que tiene el potencial de ser considerado bello y para lograrlo debe ser intervenido estéticamente (Pedraza, 2014).

Estas imágenes sintetizan, al menos una de las versiones del cuerpo-imagen-interfaz deseado por las jóvenes cisgénero que, como hemos visto tanto en las entrevistas como en sus perfiles

de Facebook, están refiriéndose todo el tiempo a las prácticas de embellecimiento femenino como una experiencia naturalizada y necesaria, lo que entre otras cosas, me lleva a considerarla como una de las tecnologías de subjetivación sexo-genéricas más relevantes para la configuración de subjetividades de estas jóvenes.

En esta misma línea de análisis, quisiera destacar un relato aislado, pero no por ello menos significativo, de una de las jóvenes entrevistadas. Se trata de la conversación entablada con Diana, en la que la joven menciona cómo una de sus amigas participa en la red social OnlyFans<sup>24</sup> para obtener recursos económicos que utiliza principalmente en la compra de maquillaje y accesorios para su embellecimiento.

Según cuenta Diana, algunas jóvenes se dejan engañar y piensan que pueden entrar a OnlyFans solo para financiar sus gustos en maquillaje, ropa u otras cosas. “Las jóvenes se dejan engañar y dicen sí yo me voy a meter ahí [OnlyFans] no más para comprar mi maquillaje, ropa o cosas. Eso era lo que hacía mi amiga”. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021).

De acuerdo con sus palabras, en este tipo de plataformas, las jóvenes exponen sus cuerpos a través de fotografías eróticas o con contenido sexual explícito, con la tranquilidad que les otorga el anonimato, de no ser juzgadas o violentadas:

Tú puedes crear tu cuenta privada y decidir qué país puede ver, entonces ella decía pues bloqueo Colombia y sé que nadie me va a ver. Y bloquear por ejemplo países de Latinoamérica e irse por Europa. Ella hacía eso y se tomaba las fotos y ya y ponía su cuenta privada para ciertos usuarios porque como eso es pagando por suscriptores, la aplicación te paga y ya, y si un cliente tuyo quiere ver la foto, tiene que pagar. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

---

24 OnlyFans es una aplicación que fue lanzada en el año 2016 y puede ser descrita como una plataforma en línea que funciona como un sitio *web*, red social y servicio de aplicaciones. En ella, los usuarios pueden crear un perfil y subir contenido en forma de fotos y videos. Además, tienen la posibilidad de establecer un precio de suscripción mensual que otros usuarios pueden pagar para acceder a su contenido, lo que les permite generar ingresos a partir de su base de fanáticos (OnlyFans, 2020).

De alguna manera, este tipo de redes sociales se convierten en un espacio aparentemente seguro para las jóvenes porque les permiten ocultar su identidad y su rostro detrás de una pantalla. En el caso de la red social OnlyFans, esta les permite vender fragmentos de su cuerpo-imagen-interfaz sin tener que enfrentarse al acoso o al rechazo que podrían sufrir en el mundo fuera de línea. Además, la posibilidad de bloquear ciertos países o usuarios les da un mayor control sobre quién puede ver su contenido. Esta sensación de poder sobre sus imágenes puede ser muy atractiva para las jóvenes que buscan ganar dinero de manera fácil y rápida, sobre todo cuando tienen pocos recursos económicos:

A las niñas que conozco no les da miedo entrar a esas plataformas diciendo bloqueo mi país nadie se va a dar cuenta, cambio mi nombre. Como te digo mi amiga utiliza una aplicación en donde tú puedes editar tus fotos y como ella era menor de edad yo parezco una niña y ella se ve más niña, entonces, ella la editaba para verse algunos años mayor, para aparentar ser mayor y ellos se sienten más seguros. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

La intervención sobre los cuerpos, que pasa del maquillaje a la pantalla, no solo se trata, en este caso, de cumplir con estándares de belleza, sino de aparentar una edad adulta que les permita a las jóvenes entrar a este tipo de redes monetizadas, que de otra forma y considerando su minoría de edad no serían posibles. En este contexto, el cuerpo-imagen-interfaz aparece como herramienta potencial para obtener recursos económicos a cambio de ofrecer imágenes íntimas y sexualizadas de sus cuerpos. Una nueva forma como el actual capitalismo monetariza la producción subjetiva.

Otro aspecto destacado durante la conversación con Diana es que las jóvenes no experimentan miedo al ingresar a estas plataformas. Sin embargo, este temor no se relaciona necesariamente con una posible violencia u acoso digital, sino más bien con el temor de ser descubiertas y de mostrar su identidad, lo que podría resultar en críticas morales y pudorosas sobre sus cuerpos.

Esto me lleva a plantear cómo la creciente influencia de las redes sociales en la vida cotidiana de las jóvenes tal vez ha llevado

a una normalización de la exposición del cuerpo y su intimidad en línea. Fenómeno ya antes explorado en la urdimbre teórica de la mano de Sibilía (2008), quien define estas formas de expresión y comunicación a partir del concepto de *extimidad*, el cual “consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (p. 16) como parte del fenómeno confesional que se traslada a las pantallas con el deseo de producir una visibilidad total, y que a su vez dé paso al protagonismo, al deseo de fama y reconocimiento.

No obstante, en este caso, la noción de extimidad propuesta por Sibilía (2008) no solo se centra en la visibilidad, sino también en la obtención de una compensación económica a través del intercambio monetario de imágenes con contenido sexual. Plataformas como OnlyFans permiten que sus usuarios, sin distinción respecto a su identidad de género, participen en la producción, intercambio y consumo de este tipo de contenido, ya sea como creadores o suscriptores.

Según Paul Ryan (como se cita en Cid, 2021), este modelo representa una revolución en lo que el autor denomina trabajo sexual digital, al simplificar el acceso y el pago para aquellas personas interesadas en transmitir o consumir dicho contenido.

A este respecto, es importante señalar que la simplificación en el acceso también supone la flexibilización de filtros y la falta de controles en cuanto a la vinculación de niñas, niños y jóvenes, como es el caso de la amiga de Diana y otras jóvenes, que según su relato no sienten miedo o barrera alguna para participar de este tipo de trabajo, pues la consideran una opción fácil y legítima de conseguir recursos.

Por su parte OnlyFans (2020), en sus términos y condiciones, establece reglas claras para evitar sanciones legales, al prohibir cualquier actividad relacionada con el comercio sexual y la prostitución, lo cual permite que la plataforma se desligue de dichas prácticas ilegales, generando a su vez la sensación de seguridad de las personas usuarias como las jóvenes citadas.

Es importante destacar que esta experiencia de una de las jóvenes entrevistadas en relación con sus amigas fue la única referencia

explícita, durante la investigación, a este tipo de redes sociales. Sin embargo, la creciente popularización de OnlyFans nos invita a reflexionar sobre los desafíos que enfrentan las jóvenes en la búsqueda de su autonomía financiera a través de este tipo de trabajo digital sexual, el cual está fuertemente influenciado por la presión de consumir productos que les permitan alcanzar estándares idealizados de belleza, a tal punto de otorgarles el carácter de necesidades, tal como se describe en el siguiente fragmento de la entrevista:

Hoy en día las jóvenes ya no sueñan con tener familia y esas cosas. Lo que quieren es poder graduarse y trabajar para poder comprar sus cosas, su ropa, su maquillaje, viajar y todo lo que necesitan. (Diana. Comunicación personal, octubre del 2021)

Así mismo, se debe considerar cómo la normalización de la exposición del cuerpo y la intimidad en línea, pueden llevar a que prácticas de pornificación y trabajo sexual digital a través de la imagen, se naturalicen sin tener en cuenta sus implicaciones para la experiencia propia del cuerpo y la sexualidad. Para Han (2015), una de las crisis del cuerpo hoy tiene que ver, justamente con su “desintegración en partes corporales pornográficas” (p. 13) que circulan sin cesar en las redes sociales.

Según esta perspectiva, podríamos decir que la experiencia de la amiga de Diana hace parte de este contexto mediático propio de las redes sociales, en el que la desnudez y los primeros planos son parte fundamental de una estética pornográfica que privilegia la configuración de cuerpos para el consumo: sin velos ni distracciones, yendo siempre al punto (Han, 2015). Esto permite pasar con rapidez de un fragmento de cuerpo a otro, así como a su comercialización.

Para finalizar, de acuerdo con los hallazgos presentados en este apartado, es posible decir que hoy las redes sociales representan una pantalla abierta, siempre disponible, en la que las jóvenes tienen la oportunidad de protagonizar su propio espectáculo y tener sus propios seguidores. La maleabilidad que proporcionan estos escenarios digitales, así como la disponibilidad de herramientas de edición y emisión de imágenes permiten juegos de presentación

y representación del cuerpo que pretenden en muchos casos ser una réplica de los cuerpos idealizados según los estándares de belleza hegemónicos. Las redes sociales son el espacio donde se exige un proceso de autodiseño de la propia exterioridad y donde la visibilidad de los cuerpos-imagen tiene un valor superior a su presentación fuera de línea.

Así mismo, vemos cómo la creciente influencia de las redes sociales en la vida cotidiana de las jóvenes ha llevado a una normalización de la exposición del cuerpo y su intimidad en línea. Esto ha permitido que plataformas como OnlyFans sean consideradas como una oportunidad laboral en la que la cosificación de sus cuerpo-imagen-interfaz se constituyen en factores determinantes en la autoexplotación (Han, 2014a), vivida como práctica de autonomía y libertad.

### *Discursos y prácticas de lo bello masculino*

El cambio de conceptos que sugiero en estos dos subtítulos, para referirme de manera diferencial a la belleza femenina y lo bello masculino, surge inicialmente de la única respuesta que, durante el cuestionario *Receta para una selfie*, proporcionó uno de los jóvenes que realizó el cuestionario, y que de manera directa vinculó como una de las características necesarias para una buena *selfie* el verse “superbello”: “[La mejor *selfie*] Fue con una camiseta de un anime que me gusta mucho, cuando por fin la compré me tomé muchas *selfie* demasiado alegre y super bello obvio” (extraído de tabla 16).

Esta respuesta me llevó a cuestionar el lenguaje utilizado para denotar la belleza en los hombres, sabiendo que, como vimos en las respuestas de las jóvenes, ser y verse “bonitas” (tabla 15) es un adjetivo que denota la experiencia encarnada (naturalizada) de la belleza en las mujeres. Sin embargo, esta expresión “ser bonitos” o “verse bonitos” no es una expresión común para referirse a los hombres, lo que evidencia el joven que describe su mejor *selfie* en la cita anterior, utilizando como símil el concepto de *bello*.

“Quedar bello”, en este caso, a diferencia del verse bonitas, es utilizado en esta expresión como una categoría secundaria, que casi se da por sentada por el hecho de haber comprado una camiseta a la que se le da un valor fundamental en la decisión de elegir la foto como su mejor *selfie*. Así, mientras para las jóvenes que hicieron el cuestionario, los objetos son accesorios para lograr lo fundamental que es la belleza, para este joven, lo bello es simplemente una consecuencia de portar objetos, como en este caso la camiseta con un motivo anime. Este carácter secundario de la belleza e incluso de las autofotos se expresa, a su vez, en la dificultad que para la mayoría significó encontrar un criterio que les permitiera elegir una *selfie* como “su mejor *selfie*”, varios se abstuvieron de responder y otros reconocieron su falta de interés en el tema.

Tabla 16. Mejor *selfie* hombres cisgénero

Belleza, apariencia física	*Fue con una camiseta de un anime que me gusta mucho, cuando por fin la compré me tomé muchas <i>selfie</i> demasiado alegre y superbello obvio.
Ninguna	*No responde. *Yo siento que no tengo ninguna foto favorita ya que para mí son solo fotos, obviamente me gusta salir bien pero no tengo ninguna foto favorita. *La verdad es que ninguna porque a mí no me gusta tomarme fotos. *No me interesan mucho, así que no tengo. *No responde.
Relaciones-momentos especiales	*Una que me tomé junto a un hermoso cactus en vacaciones, porque fue tomada en tierra de mis abuelos y me trae gratos recuerdos. *Con mi familia porque pasé un buen día y cada vez que la veo me recuerda ese gran momento.

Fuente: elaboración propia.

Con el deseo de plantear un camino posible en el análisis de estas respuestas y de las observaciones etnográficas realizadas en la escuela y la red, quisiera retomar la metáfora del *ángel del cielo* a la que me referí en el capítulo II (apartado Entre-tejido: capas especulares) citada por Zafra (2013), de la obra de Rossi Braidotti,

para referirse a los cuerpos masculinos que han sido escindidos de su materialidad y que, por lo tanto, parecen circular en el cielo como categorías abstractas que no logran su encarnación y que se quedan en la idealización igualada a lo “humano, abstracto, o desencarnado” (Zafra, 2013, p. 242).

El retorno a la metáfora me sirve para decir que también en el cuerpo-imagen-interfaz de los hombres jóvenes (cisgénero) parece persistir esta demanda a su neutralidad, a su abstracción. Esto se muestra, por ejemplo, en el uso de imágenes de perfil (ya antes citadas en otro contexto) de siluetas anónimas que proporciona la misma red social (Facebook) y que paradójicamente se superponen a un cielo azul. Esto nos alienta a seguir reflexionando sobre los ángeles del cielo.

No obstante, esta aparente neutralidad encuentra su punto de fuga a través de las historias de Facebook, en las que los cuerpos-imagen-interfaz de los jóvenes parecen encontrar un espacio seguro y fugaz para mostrarse y en las que las *selfies* de torsos desnudos frente al espejo son algunas de las más repetidas en los perfiles revisados.

Aquí, el concepto de belleza del que poco se habla en las entrevistas y cuestionarios se traduce en autofotos que ponen el foco en abdómenes planos y marcados, así como en brazos fuertes, que podrían categorizarse como cuerpos atléticos. Esta estética concuerda con los estereotipos encarnados por “personajes públicos que ostentan una posición social de éxito (fundamentalmente actores de cine y deportistas de élite)” (Sambade, 2018, p. 6).

De acuerdo con Iván Sambade (2018), este concepto de belleza masculina asociado a los cuerpos atléticos puede rastrearse en la popularización y auge de la industria del cómic, durante los años cincuenta y sesenta, en la que los superhéroes de ciencia ficción encarnaban cuerpos musculosos y equilibrados. Esto llevó, según el autor, al deseo de identificación entre la población norteamericana, que se extendería con rapidez a los países de occidente en general. A este antecedente, se suman los referentes de los personajes de videojuegos y los deportistas, especialmente los jugadores de fútbol, a quienes algunos jóvenes dedican sus fotos de perfil. Alcanzar

la materialización de este tipo de estética recibe cierto nivel de presión social (al ser considerado un cuerpo deseado), implica la performatividad de los cuerpos-imagen-interfaz de los jóvenes. En este caso, producidos a través de las *selfies* y publicados en las redes sociales, teniendo como prerrequisito el entrenamiento físico necesario para acercarse al estereotipo *fitness*, para luego retocarlo en la posproducción con herramientas de filtros, o en la producción misma, a través de poses e indumentarias que intensifiquen las marcaciones del cuerpo atlético.

De la mano de los cuerpos atléticos, la moda ocupa también un lugar importante en la configuración de los cuerpo-imagen-interfaz de los jóvenes, siendo de hecho uno de los tipos de *selfie*, más comunes para los jóvenes cisgénero y le Tomfem, de cuyos perfiles de Facebook surge esta lectura. De acuerdo con la definición proporcionada en los cuestionarios realizados, algunas de las características de las *selfie*-moda pueden enumerarse así: 1) que pueda verse el cuerpo entero; 2) que se utilice y se muestre la mejor ropa “mostrando la pinta”; 3) que se muestren accesorios como las gorras, el reloj y los tenis, y 4) que sean coherentes con un estilo propio.

Teniendo en cuenta estas características, la moda, representada en prendas de vestir y accesorios portados a partir de estéticas de la imagen publicitaria, además de cumplir una función práctica, se constituye en una de las tecnologías digitales de subjetivación de la sexualidad de los cuerpo-imagen-interfaz que me atrevo a sugerir. En palabras de Nannini (2020), la moda “se halla en el centro de la vida cotidiana porque todas las personas deben salir vestidas a la calle diariamente y deben elegir qué vestir según el contexto, pero además ahora también deben elegir qué indumentaria muestran en línea” (p. 73), siendo esta segunda elección una de las acciones más importantes en la práctica performativa del cuerpo-imagen-interfaz.

De acuerdo con las “recetas para una *selfie*” creadas por l\*s jóvenes, una de las acciones comunes e indispensables situadas en la reproducción de las *selfies* es la “selección de ropa y accesorios

acorde a modelos en las redes sociales” proporcionados por *youtubers*, *influencers* o redes sociales como Pinterest en las que “es posible encontrar el *outfit* perfecto para cualquier ocasión” (Alex. Comunicación personal, octubre del 2021).

Así pues, cada artículo que hace parte de la indumentaria marca un “estilo” que por lo general se viraliza de manera global a través de las mismas redes, por lo que no sorprende que muchas de las prendas, marcas y accesorios en general, se repitan en una y otra imagen.

Para Nannini (2020) “la moda, como el poder, atraviesa la trama de relaciones sociales y, cada vez más, circula de forma democratizada en el mundo occidental” (p. 73) gracias a las redes sociales que logran con inmediatez, difundir tendencias que en otro tiempo podían tardar años en llegar a ciertos contextos, como es el caso de este grupo de jóvenes del Colegio La Toscana Lisboa.

Marcas como Nike, reservadas en otro tiempo para las clases sociales consideradas de mayor estatus (con la capacidad económica de invertir grandes cantidades de dinero en prendas de vestir de este tipo de marcas), se reproducen como copias, cada vez más idénticas en el mercado popular, permitiendo el acceso a la producción de un cuerpo-imagen-interfaz, muy similar a los publicitados por la marca.

De estos fenómenos se podría intuir que, para algunos de los jóvenes, el consumo específico de marcas de ropa y accesorios representa una de las formas que dan valor a su presencia como cuerpos-imagen-interfaz (principalmente de la figura masculina) y reafirman la idea que sugiere Nannini (2020) con respecto al consumo de objetos, ya no referido “a la satisfacción de necesidades sino [...] como signo, esto es, como un vehículo de significación dentro de la sociedad” (p. 21) que, para este caso, se focaliza en la dinámica juvenil. El consumo en general de los objetos ya no refiere a la satisfacción de necesidades, sino que funciona como signo, esto es, como un vehículo de significación dentro de la sociedad.

En síntesis, podríamos decir que la idea de belleza y la cultura de la moda se entrelazan en la construcción de la imagen corporal de los jóvenes cisgénero. Para algunos, la belleza es un elemento

secundario, mientras que, para otros, está en el centro de su búsqueda. En cualquier caso, el consumo de ciertos productos y marcas parece ser una forma de construir y reafirmar la identidad de cada joven.

No obstante, este análisis tiene limitaciones y es necesario seguir explorando este tema desde diferentes perspectivas para tener una visión más completa y acertada. Las *selfies* se han convertido en una herramienta clave para mostrar su estilo y personalidad. Sin embargo, también es importante considerar a quienes no privilegian este tipo de imágenes y tampoco les interesa pensar o definir sus identidades a partir de la moda y la belleza. Lo cual nos plantea un escenario de indagación por explorar.

## Márgenes y resistencias. Comunidades LGBTQ+/selfie erótica: práctica de autonomía y empoderamiento

### *Comunidades LGBTQ+*

Como lo he venido sugiriendo a lo largo de este matrón de análisis, las tecnologías de subjetivación de la sexualidad que operan en los cuerpo-imagen-interfaz de quienes hicieron parte de esta investigación no se deslindan de la experiencia encarnada fuera de línea y, contrario a ello, ponen en evidencia la prevalencia de la división sexo-genérica que se traslada a las pantallas.

En el caso de l\*s jóvenes trans y no binarios que hicieron parte de esta indagación, su experiencia tampoco cambia significativamente, al considerar que las redes sociales implican una sobreexposición que no están dispuest\*s a asumir, en especial en contextos institucionalizados como la escuela y la familia. Una razón posible por la cual el acceso a sus perfiles de Facebook no pudo realizarse.

Esto me lleva a situar dicha ausencia en la investigación, como uno de los márgenes a los que en este caso no me fue permitido acceder y que resulta, en consecuencia, un camino por explorar necesario en el campo investigativo.

Yo entré a Facebook en esa época tenía como catorce años, entonces, pues como ya tenía una orientación sexual y una identidad de género, con el Facebook no siempre lo manejaba yo, con mis gustos, siempre estaba mi mamá encima, así que me tocaba ser lo que no quería, entonces, casi no publico nada.

Sin embargo, quisiera resaltar que, en las entrevistas realizadas y de las que proviene el fragmento anterior, se puso de relieve la existencia de comunidades y espacios en línea donde est\*s jóvenes pueden encontrar apoyo y solidaridad en la exploración y afirmación de su propia identidad de género y sexualidad, y donde pueden desafiar y subvertir los discursos y prácticas patriarcales y heteronormativas. La categoría de cuerpo-imagen-interfaz se revela, así, como un espacio de lucha y resistencia, donde las personas pueden redefinir y reafirmar sus cuerpos e identidades a través de la exploración y, sobre todo, de la interacción con otr\*s en línea, tal como lo destaca Río:

En las redes siempre comunican cada año marchas LGBTI, entonces les decía a mis vecinas, tengo vecinas también, entonces le decía a mi vecina, que si íbamos. Pedía permiso, también llevé a una amiga que es hetero y cis, a ella no le gustan las chicas, pero le gusta apoyar la causa. Uno iba pasando por los hospitales, los centros comerciales, en las oficinas, salía gente con la bandera apoyando, entonces, como que uno se sentía más a gusto y uno iba conociendo como algunos famosos también se unían a la marcha, eso da una alegría, como que uno se podía expresar libremente, sin que nadie los juzgara.

Según Nina Wakeford (como se cita en De Abreu, 2014), las redes digitales son consideradas nuevos espacios sociales en los que pueden tener lugar experiencias lésbicas, gais, transgénero o *queer*, con una atención particular a las ventajas en comparación con los espacios físicos “reales”. Estas características convierten a los espacios digitales en lugares especiales que facilitan la percepción y

la gestión de los límites entre diferentes mundos sociales, donde la comunidad LGBTIQ+<sup>25</sup> puede expresarse con más libertad y explorar prácticas alternativas de subjetividad.

Desde esta perspectiva, es posible decir que la presencia de los movimientos LGBTIQ+ en las redes sociales ha abierto una nueva forma de activismo y protesta que trasciende los límites físicos de una manifestación. Las personas pueden unirse a la lucha desde cualquier lugar del mundo y compartir información en tiempo real. Además, las redes sociales han sido útiles en la creación de una comunidad en línea que brinda apoyo y solidaridad a personas marginadas y discriminadas por su identidad de género o sexualidad (De Abreu, 2014). El testimonio de Río confirma esta idea, ya que evidencia cómo las redes sociales y el ciberactivismo han ayudado a generar una sensación de comunidad y apoyo que antes no existía. Además, la posibilidad de conocer a otros individuos y celebridades que apoyan la causa refuerza el sentido de pertenencia y apoyo.

### *Práctica de autonomía y empoderamiento: selfie erótica*

En el caso de las jóvenes, fue posible evidenciar que la cosificación de sus cuerpos, como objetos sexualizados bajo la mirada masculina, sigue teniendo un impacto importante pues a través de sus cuerpo-imagen-interfaz, elaboran su propia tecnofantasia (Ihde, 2004), como alternativa para responder a las presiones que les imponen los estereotipos de belleza y erotismo promovidos por las mismas redes sociales, la publicidad y la pornografía.

No obstante, y tal como lo vimos en el primer matrón, a estas tecnologías de subjetivación que imponen modos hegemónicos de vivir los cuerpos sexuados-generizados, se contraponen prácticas de resistencia que buscan reivindicar formas alternativas y críticas de

---

25 La sigla LGBTIQ+ representa a distintas identidades, expresiones de género y orientaciones sexuales. Son las iniciales de lesbiana, gay, bisexual, trans, travesti, intersexual, *queer* y otras identidades no incluidas en las anteriores.

encarnarlos. En este caso, la vía que las jóvenes cisgénero proponen es a través de las *selfies* eróticas como reivindicación de mostrar sus cuerpos, con una acción de autonomía, en la que no tienen que validarse o seguir las reglas de ninguna institución (familia y escuela principalmente) y en la que, sobre todo, pueden librarse de las potenciales violencias sexuales de las que podrían ser víctimas en la calle.

Yo en redes puedo usar todo tipo de ropa y nadie va a decir nada. Pero en persona me da miedo que me juzguen. Por ejemplo, si uso ropa que muestre un poco de mi cuerpo, porque siento que ese no es uno de mis fuertes, entonces, por eso trato de esconderme, pero en las redes no, cosas como el maquillaje y las poses son importantes, ayudan bastante. (Gerald. Comunicación personal, octubre del 2021)

En las fotos me puedo poner las cosas que yo quiero. Al final solo las va a ver todo el mundo, pero tú no vas a salir con eso a la calle por inseguridad de que te digan algo. Es que la red de alguna forma te genera esa seguridad de no estar en el cuerpo a cuerpo que te vayan a tocar, no van a llegar y te van a tocar o a nalguear o cosas así. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

De acuerdo con Rueda y Giraldo (2016), refiriéndose a los trabajos de Buckingham (2008) y Livingstone (2011), “los medios digitales proveen hoy a las generaciones jóvenes de recursos simbólicos para expresarse ellos mismos y construir sus propias identidades” (p. 123) a lo que yo añadiría, basada en las citas anteriores, que estos ofrecen escenarios de libertad para la vivencia de sus cuerpos sin el temor a ser violentadas sexualmente ni juzgadas según los cánones de las normas institucionales.

Ante esta afirmación, lo que muchas personas podrían apresurarse a pensar, incluida yo, es que aunque en las redes sociales las prácticas de violencia, particularmente de violencia sexual, no se dan de manera física, sí pueden estar ligadas a violencias psicológicas y simbólicas materializadas en los comentarios y reacciones a los cuerpo-imagen que circulan (en su mayoría) a través de *selfies*. No obstante, ante esta pregunta abierta, las jóvenes

aseguran no haberse sentido violentadas de forma directa sobre sus fotos (cuerpo-imagen-interfaz), al menos no las que comparten en los perfiles públicos de Facebook.

En las redes no hay tanto como ese morbo o esas ganas de decirle a uno cosas feas, puede que lo piensen, pero al menos no lo dicen, solo hay comentarios buenos y no solo de los hombres sino más bien de las amigas. (Malú. Comunicación personal, octubre del 2021)

Con el ánimo de ampliar esta información, me permito traer aquí algunas de las imágenes *selfie* seleccionadas durante la observación de perfiles de Facebook, que hacen parte de la categoría *selfies eróticas*.

Lo que pude observar de estas fotos y sus interacciones es que, en efecto y tal como lo plantea Malú durante la entrevista, estas *selfies*, en su mayoría, no tienen comentarios y las que los tienen son principalmente de otras jóvenes que les hacen halagos, o de jóvenes que hacen comentarios en esta misma línea, sin que se evidencie algún tipo de acoso o vulneración. Además, y como elemento para resaltar, lo que noté durante la última observación en septiembre del 2022 es que, con la aparición de las denominadas *Facebook stories* o *historias de Facebook* las *selfies* “eróticas” empezaron a tener un mayor protagonismo a través de esta herramienta, en la que las fotografías tienen una duración temporal y los comentarios dejan de ser públicos, solo la persona dueña del perfil puede leerlos.

Estas características de espontaneidad, de privacidad y de temporalidad limitada son, según la lectura que pude hacer, aspectos que favorecen el deseo por parte de las jóvenes de “mostrar sin ser juzgadas” o en palabras de Zafra (2010):

Mostrar poniendo en funcionamiento una nueva opción para el sujeto: La autogestión de la privacidad/visibilidad de su yo, pero también sus límites morales, antes reducidos-reprimidos y ahora potencialmente subvertidos, compartidos y puestos a prueba por el ojo-red. (p. 23)

Teniendo en cuenta esta apertura de la *selfie* como posibilidad de autonomía e incluso de empoderamiento, y su contraste

evidenciado en la configuración de cuerpos-imagen-interfaz a partir de las tecnologías digitales de la belleza y el erotismo, quisiera señalar un par de ideas como parte del cierre provisional a este apartado, a propósito de esta condición paradójica de la *selfie*, como una oportunidad para seguir pensando y promoviendo estrategias pedagógicas que aporten a esta reflexión.

La primera tiene que ver con la invitación a leer los cuerpos-imagen-interfaz como lugares de intersección atravesados por lo que Rueda (2012) junto con Stiegler (2011, como se cita en Rueda, 2012) denominan como el *phármakon remedio* y el *phármakon veneno*, para referirse a la posibilidad de la novedad con la ampliación de formas de vida y a la fijación en figuras rígidas o estereotipadas de identificación (Rueda, 2012), respectivamente.

La oportunidad de vivir cuerpos libres de miedo y vergüenza, en *selfies* que les permiten tener el control de lo que desean y están dispuestas a mostrar, y la seguridad de no ser violentadas sexualmente puede interpretarse como una vivencia del *phármakon remedio*, que contrasta con el *phármakon veneno* que supone la presión de tener que cumplir con estereotipos de belleza de la pornografía o del mercado como condición para constituirse en cuerpos deseables y, en consecuencia, más vistos y validados a través de *likes* y seguidores.

Además, la experiencia investigativa también nos permite leer esta doble tensión del *phármakon* en la comprensión de la necesidad que experimentan las personas jóvenes a la hora de capturar y publicar sus *selfies*. Ya no solo se trata de consumir objetos y contenidos para su producción, sino de convertirse a través de su cuerpo-imagen-interfaz en objetos y contenidos de consumo.

Esta tensión, tal como la he situado en este apartado, es experimentada particularmente por las jóvenes cisgénero, quienes a través de las *selfies* eróticas buscan explorar su propia sexualidad y construir una identidad fuera de los estereotipos y las presiones sociales, desafiando las expectativas de género y las normas patriarcales que limitan su libertad sexual y su capacidad para definirse a sí mismas como sujetos y no como objetos sexualizados.

En el análisis que he presentado en este matrón de tejido, como aporte significativo al objetivo general de esta tesis doctoral, se destaca el papel fundamental de las tecnologías de subjetivación de la sexualidad en los cuerpos-imagen-interfaz, y se reconoce que estas no se separan de la experiencia encarnada fuera de línea, lo que evidencia la continuidad de la división sexo-genérica en el ámbito digital. Así, se puede afirmar que la producción y configuración de las subjetividades sexuales de jóvenes en su vida cotidiana en línea y fuera de ella sigue estando influenciada por las tecnologías sexo-genéricas, que ahora cuentan con nuevas herramientas de intervención en el escenario digital, como las prácticas de embellecimiento digital y autoerotización.

En ese sentido, he destacado cómo la experiencia en línea de los cuerpos-imagen-interfaz no solo reproduce las normas sociales y culturales sexo-genéricas, sino que también posibilita su subversión, lo cual ha resultado bastante relevante para las personas jóvenes pertenecientes a la comunidad LGBTQ+. Este espacio digital se convierte en un lugar de interacción, resistencia y alianza, donde se puede experimentar el yo sin prejuicios.

Finalmente, como idea de cierre, insisto en la afirmación de que el cuerpo y la subjetividad no son divisibles, por lo tanto, la encarnación es el esquema a través del cual el sujeto se articula en el mundo y establece relaciones entre la identidad y el entorno. Desde este punto de vista, el cuerpo-imagen-interfaz, de acuerdo a los hallazgos presentados en esta investigación, se ha convertido en un espacio privilegiado para las personas jóvenes, para la *performance* y representación sexo-genérica, mediado por las posibilidades de visualidad y de interfaz que proporcionan las tecnologías digitales, y en particular las redes sociales en las que habita. Allí se construye el yo y se presenta a través de estrategias visuales y de socialización *online*, que como hemos visto van desde la cosificación hasta el autoerotismo y la ausencia de imagen.

# Tejido final: conclusiones

Luego de este ejercicio pausado de tejido, en el que confluyeron periodos de hilvanado fluido, así como momentos de tensión, de nudos, de cambios de hilos y de matrones, me atrevo a situar en este apartado de cierre algunos de los hilvanes más relevantes que fueron tomando forma durante la investigación y que me permitieron una aproximación a la configuración de las subjetividades sexuales de jóvenes escolares en el continuo de las dinámicas *online-offline*.

Si bien, como su metáfora lo sugiere, los hilvanes no se tratan de verdades fijas y acabadas, sino de puntadas provisionales, temporales y contextuales, que tejen un marco posible para la comprensión, quisiera en estas últimas líneas hacerlos visibles como puntadas reflexivas abiertas a un campo de estudio que requiere de ampliaciones. Espero, por ello, que puedan considerarse como contribuciones situadas para seguir pensando y aplicando procesos pedagógicos críticos centrados en las realidades de las personas jóvenes que hoy habitan en los entornos escolares.

Así pues, me gustaría iniciar retomando los objetivos que guiaron esta investigación, como ejes que orientan el desarrollo de las conclusiones parciales que propongo en este apartado. En primer lugar, el objetivo principal de esta investigación fue comprender la manera en que jóvenes escolares configuran sus subjetividades sexuales en el continuo de su experiencia *online-offline*, como eje para la reflexión y acción pedagógica de la educación para la sexualidad. Para lograr esto, me propuse analizar las técnicas y tecnologías que influyen en la configuración de las subjetividades sexuales de jóvenes en las dinámicas *online-offline*, así como identificar los márgenes y resistencias que operan en este proceso.

En cuanto a las tecnologías del cuerpo sexuado-generizado, fue posible identificar tres discursos y prácticas que influyen de manera significativa en la construcción de las subjetividades sexuales de este grupo de jóvenes: los cuerpos habilitados y sexualizados, los

discursos y prácticas de adelgazamiento, y los discursos y prácticas de embellecimiento e higienización.

Todas estas tecnologías, de acuerdo con el trabajo etnográfico-a/r/tográfico realizado, operan de manera diferencial, la mayoría de las veces, reproduciendo estereotipos de género binarios que sexualizan los cuerpos femeninos y dan lugar a los cuerpos masculinos a partir de su capacidad de acción en el mundo. En los discursos y prácticas de adelgazamiento, embellecimiento e higienización, vemos cómo esta sexualización de los cuerpos femeninos se acentúa en la producción minuciosa que hacen las jóvenes para alcanzar estos estereotipos, guiadas por las redes sociales, la pornografía, pares e integrantes de su familia, especialmente sus madres, quienes demandan a sus hijas verse siempre “delgadas y bonitas”.

No obstante, y como contrapartida a estas tecnologías, en particular la del embellecimiento, surge en el discurso y práctica de las jóvenes una resistencia, un margen que reivindica la experiencia autónoma de los cuerpos desde el autoconocimiento y lo que denominan como el *body positive*, para referirse a la experiencia de amor propio que reconocen varias de las jóvenes como esencial en la configuración de sus subjetividades sexuales.

Así mismo, la experiencia de cuerpos no binarios y en tránsito por parte de l\*s jóvenes permitió una lectura compleja de los modos en que estas tecnologías, que buscan operar sobre el binario femenino-masculino, encuentran en estos cuerpos des-generados un punto de inflexión que trastoca la imagen y la experiencia corporal, al igual que todas las prácticas-tecnologías que les regulan. Aunque esto no significa que no tuvieran que enfrentar los efectos de la presión social frente a experiencias diversas de la subjetividad sexual.

De manera paralela, y haciendo intersecciones permanentes a estas reflexiones que surgen sobre las subjetividades sexuales encarnadas y generizadas, la presencia del cuerpo-imagen-interfaz como categoría de análisis da cabida a aspectos comunes sobre las subjetividades sexuales, que en este caso hacen referencia a una mediación directa de las pantallas y las redes sociales, y que

suponen la emergencia de tecnologías particulares de subjetivación de la sexualidad.

Dentro de las tecnologías del cuerpo-imagen-interfaz, que incluyen la técnica como tecnología, la interfaz de Facebook, la *selfie*, la autoerotización y el embellecimiento digital, pude reconocer que, si bien redes sociales como Facebook son escenarios privilegiados por las personas jóvenes para explorar y expresar su sexualidad, también imponen límites y modelos de comportamiento que regulan su presencia y experiencia como cuerpo-imagen interfaz en la red.

En el caso de la técnica, vemos cómo toda la performatividad que implica tomar una fotografía *selfie* tiene que ver con algo mucho más complejo que el resultado publicado en redes, ya que está articulado con los discursos y prácticas de embellecimiento que se conjugan para la puesta en escena. En esta actuación, la relación entre el cuerpo y el celular hacen que las técnicas que subyacen a la producción encarnada de la *selfie* puedan ser concebidas como una tecnología de subjetivación de la sexualidad. De tal manera que lo importante en este tipo de imágenes, tal como lo sugiere Gómez (2012), “no es su carácter ‘representacional’, sino su condición de *performance* en sí mismo. Así, la imagen no está separada de ‘la acción’, es la acción en sí misma” (p. 114).

Entre las acciones que componen estas técnicas, se reconocen al menos cuatro momentos importantes: preproducción, producción, posproducción e interfaz. Estos resultan constitutivos de la *performance* corporal que se produce de manera simultánea a su exhibición en redes sociales, generando una experiencia que moldea sus corporalidades sexuadas-generizadas, ahora pre y poselaboradas (a través de filtros y otras herramientas) para las redes sociales.

En este sentido, los análisis e interpretaciones respecto a esta última fase de la interfaz me permitieron reconocer su valor central en las subjetividades sexuales de las, los y l\*s jóvenes. Ser vistos a través de las imágenes publicadas solo adquiere sentido si esta visualización supone una reacción positiva por parte de sus amigos y seguidores. Por lo tanto, sus cuerpos imagen son siempre el punto

de intersección para la conexión con otras personas, la mayoría desconocidas, que ayudan a aumentar su popularidad; este último aspecto es un factor determinante para la experiencia subjetiva de l\*s jóvenes.

Ser populares es uno de los puntos centrales de este espiral de producción de la *selfie*, que inicia con la inspiración proporcionada por los llamados *influencers*, avanza en la consecución de acciones para lograr parecerse a los estereotipos que producen estos personajes —entre ellos, estereotipos de moda y belleza— y se cierra con la pretensión de reconocimiento como personas famosas, es decir, como los *influencers*. Las *selfies* resultan, entonces, una forma efectiva de demostrar su presencia en el mundo digital y alcanzar el estatus deseado. A pesar de que las identidades configuradas a través de las *selfies* no necesariamente tienen la capacidad de interactuar con todos sus seguidores, la cantidad de contactos en línea es fundamental para su visibilidad y popularidad.

Esto nos lleva a la interfaz de Facebook como tecnología de subjetivación de los cuerpo-imagen-interfaz. Durante la etnografía virtual realizada en los perfiles de Facebook, fue fundamental reconocer que las herramientas de interfaz de las cuales dispone esta red social, tales como los *feeds*, la foto de portada, el chat de mensajería, la información de perfil, la foto de perfil y las denominadas historias o *stories*, entre otras, son además de espacios de interacción y comunicación para sus usuarios, una tecnología de la subjetivación que controla los modos en los que se configuran los cuerpos en línea.

Durante la investigación, dos de estas herramientas, las fotos de perfil y las historias, ocuparon un lugar importante en el análisis al poner en evidencia los movimientos en las formas de representación de los cuerpos en esta red social, que pasaron de imágenes fijas proyectadas en los recuadros de las fotos de perfil (principalmente diseñadas para subir fotos individuales en primer plano), a las historias de Facebook, una interfaz mucho más “espontánea” como lo indica la misma red social, en la que se pueden subir imágenes en movimiento, con sonido, con texto, con filtros, música, y otras

opciones que, además de favorecer la diversidad de imágenes, reduce los tiempos de presencia en el perfil a veinticuatro horas. Esto invita a las personas usuarias a estar produciendo una versión de sí de manera acelerada.

En cuanto a la *selfie*, como tecnología, los indicios que se hicieron evidentes durante la investigación demostraron que el erotismo juega un papel fundamental en la configuración de las subjetividades sexuales de l\*s jóvenes mediadas por la pantalla y en concreto por la producción de *selfies*. Así, se encontró que las *selfies* erótico-sexys son uno de los tipos de fotos con mayor número de publicaciones en los perfiles observados y a las que mayor referencia hicieron quienes participaron de la investigación, tanto en las entrevistas en profundidad como en los talleres de creación artística.

Un aspecto relevante respecto a este tipo de configuración de los cuerpos, como cuerpos eróticos, tiene que ver con su emergencia y presencia en el escenario digital, y no así en la experiencia *offline* sobre la que las, l\*s y los jóvenes prefirieron no referirse en estos términos. Esto me permitió sugerir el valor asociado a las redes sociales como espacios predilectos para la expresión y vivencia del erotismo.

Mediante los análisis e interpretaciones de este tipo de fotos y de los relatos que las acompañaron durante la investigación, surgió una de las categorías más importantes para esta indagación: la autoerotización como tecnología digital de la subjetivación de la sexualidad. Más allá del resultado de la *selfie* erótica, lo que pude reconocer a través de las diferentes herramientas de trabajo de campo fue que el acto mismo de capturar la *selfie* y el proceso que la acompaña, ya descrito en líneas anteriores, es en sí un acto que genera placer y complacencia sexual a su protagonista, quien logra ver realizada su tecnofantasia a través del control de su propia imagen en la pantalla, acorde con los estereotipos de cuerpos sexualmente deseables, promovidos por las diversas industrias culturales y también la pornografía.

No obstante, lo que para muchas personas genera complacencia en la imagen proyectada en la pantalla, para quienes no cumplen con los parámetros de belleza y erotismo establecidos es un obstáculo para la experiencia de su sexualidad, al juzgar que no son cuerpos deseables, aun con las posibilidades de intervención-edición que proporcionan las mismas redes sociales. Esta experiencia de rechazo, según este estudio, la viven con mayor rigor quienes encarnan cuerpos no binarios o quienes viven orientaciones sexuales diversas, así como las jóvenes cisgénero consideradas gordas y sin los atributos sexualizados asignados socialmente a los cuerpos femeninos en el contexto cultural al que pertenecen, tales como los senos y glúteos grandes.

Tales experiencias de rechazo y exclusión son vividas, según este grupo de jóvenes, en gran medida por la ausencia de otro tipo de referentes y espacios de reconocimiento y reflexión sobre los cuerpos diversos, y por la necesidad de transformar las lecturas cosificadas de los cuerpos femeninos, fragmentados y optimizados para el consumo de una mirada masculina basada en las violencias de género. Esto destaca la necesidad explícita de poner en diálogo pedagógico los dispositivos de poder que operan sobre la sexualidad, así como los caminos posibles para poder vivir una sexualidad plena, libre de estereotipos y violencias.

Por una parte, en el caso de algunos de los jóvenes cisgénero, una característica estereotipada sobre sus cuerpos cobra relevancia en la indagación, se trata de la presión que viven para conseguir cuerpos atléticos y a su vez estar a la moda ostentando marcas y accesorios que les otorgan un valor fundamental en la escena virtual de las redes sociales. No obstante, también es clave decir en este punto que la mayoría de ellos, tanto a través de sus perfiles como en las otras herramientas de indagación implementadas, se mantuvieron neutrales y al margen de la reflexión sobre sus cuerpos, por lo que este tema, tal como se planteó en el análisis, se mantiene como un aspecto relevante que nos invita a generar investigaciones y estrategias diversas de estudio junto con los jóvenes.

Por otra parte, y respecto a los márgenes y resistencias que emergieron a propósito de las tecnologías digitales de subjetivación de la sexualidad, pude reconocer al menos un tipo de discurso y acción relevante por parte de las jóvenes. Me refiero a la práctica de la *selfie* erótica como una estrategia de autonomía, empoderamiento y a su vez de resistencia a las violencias de género sobre los cuerpos femeninos, que les permite mostrar con libertad sus cuerpos sin el temor de ser juzgadas o acosadas.

No obstante, pese a que este tipo de presencia erótica del cuerpo-imagen-interfaz se presenta como una herramienta transgresora y plural, la presión por cumplir con estereotipos de belleza sigue siendo de gran importancia para las jóvenes cisgénero, lo que muestra cómo los cuerpos-imagen-interfaz son lugares de intersección que están sujetos a lo que Rueda (2012) denomina el *phármakon remedio* y el *phármakon veneno*, esto significa que pueden ser la fuente de nuevas formas de subjetivación sexual o la fijación en figuras rígidas y estereotipadas.

Otro de los márgenes y resistencias que se visibilizó durante la indagación fue la experiencia de jóvenes trans y no binarios como cuerpos des-generados que a partir de diferentes estéticas y modos de encarnar sus cuerpos interpelaron las categorías estereotipadas de belleza. Sin embargo, la pregunta por el erotismo y experiencia de placer por parte de est\*s jóvenes no tuvo un lugar amplio de desarrollo en esta indagación, aunque es uno de los campos de exploración que requieren mayores aportes, especialmente si consideramos que esta ausencia en la reflexión no solo invisibiliza la experiencia erótico-afectiva de est\*s jóvenes, sino que limita, y en ocasiones favorece, las prácticas de discriminación.

En este sentido, también es importante decir que pese a que uno de los temas centrales que emergió durante la primera aproximación al campo de estudio fue la categoría de las relaciones amorosas o erótico-afectivas, la dinámica propia de la investigación y el papel preponderante que empezó a ocupar la dimensión subjetiva de los cuerpos *on-offline* hizo que abordara esta categoría de manera transversal y limitara su reflexión a intervenciones muy concretas

por parte de los, las y l\*s jóvenes. Esto me lleva a plantear la necesidad de que posteriores investigaciones profundicen sobre este aspecto, haciendo énfasis en visibilizar la manera como se están configurando dichas relaciones desde las diferentes orientaciones sexuales e identidades de género, el cual es un llamado reiterado durante esta indagación.

Estos y otros límites que supusieron los tiempos y condiciones en los que se desarrolló la investigación, entre ellos la pandemia de la COVID-19, fueron claves en el aprendizaje que significó este proceso desde mi papel como maestra investigadora, y para el proceso mismo de indagación. Permitir que fuera el trabajo de campo, y no los presupuestos con los que me aproximé a la investigación, la brújula para tomar decisiones de ampliación y recortes de la realidad fue quizás una de las decisiones más enriquecedoras durante el proceso investigativo, que me llevó a reconocer los vacíos y límites de mi propia mirada.

Uno de los aportes significativos de esta investigación al campo educativo y que responde a uno de sus objetivos fundamentales, tiene que ver con la investigación basada en artes (IBA) y la modalidad de a/r/tografía virtual como metodología de investigación pedagógica. Estas, de la mano de la investigación multisituada, permitieron abordar las subjetividades sexuales desde la encarnación y sus diferentes formas de representación, con un componente que resaltar: la mediación de las pantallas y las interfaces de comunicación sincrónica y asincrónica que le dieron el carácter de a/r/tografía virtual, como un campo aun poco explorado.

Al darse cuenta de que es imposible pensar la sexualidad despojada de la experiencia de los cuerpos y sus sensibilidades, la IBA jugó un papel fundamental en la mediación para el reconocimiento de estas experiencias y para que las preguntas sobre las subjetividades sexuales se abrieran a otros sentidos a través de la creación artística.

Además de permitirme aproximarme a la realidad de estudio desde mi papel como maestra, artista e investigadora, la metodología de la a/r/tografía proporcionó al grupo de jóvenes

participantes en la investigación la oportunidad de reflexionar sobre su experiencia encarnada y crear obras de arte que reflejaran dicha experiencia. Estas obras de arte se convirtieron en una parte fundamental de la puesta en escena investigativa en la instalación artística *Capas especulares: cuerpos entre el espejo y la pantalla*.

Dicha experiencia artística se constituye en uno de los aportes significativos de esta investigación al campo metodológico y educativo. En particular, con esta acción creativa se presentaron los hallazgos de la investigación de acuerdo con la naturaleza de las herramientas utilizadas y los principios de la IBA, con el propósito de involucrar a los, las y l@s jóvenes que participaron de la investigación, así como a la comunidad educativa en general, en la reflexión sobre los debates abordados.

Por su parte, en el campo teórico, la tesis presenta una contribución considerable al proponer una conceptualización sobre las tecnologías del cuerpo sexuado-generizado, que busca superar la dicotomía entre las categorías de sexo y género. En lugar de entenderlas como entidades separadas, se aborda la experiencia sexo-genérica como un acto performático construido a través de múltiples prácticas discursivas y sociales, que incluyen las tecnologías del cuerpo-sexuado-generizado.

Esta propuesta se basa en la perspectiva de Butler (2007) y los posfeminismos, que invitan a examinar la experiencia encarnada y la experiencia intersubjetiva como partes integrales de la subjetividad. Al reconocer la importancia de las tecnologías del cuerpo sexuado-generizado en la construcción y regulación de las identidades sexuales y de género, se puede tener una comprensión más completa y compleja de las dinámicas sociales y culturales en juego. Esta conceptualización puede ser una contribución significativa al campo de los estudios de género y abre nuevas posibilidades para el análisis crítico y la acción transformadora en el ámbito de la política sexual y de género.

En cuanto a la categoría cuerpo-imagen-interfaz, su principal aporte es el haber podido situar la interrelación compleja entre estas tres categorías, que, de acuerdo con los hallazgos de la investigación,

pueden considerarse como constitutivas de la experiencia de los cuerpos en y a través de las pantallas, lo cual permite identificar la manera en que tanto imagen como su relación intrínseca con la interfaz de las redes sociales opera en la configuración de las subjetividades sexuales.

Para finalizar, quisiera plantear algunos retos para la educación escolar que esta investigación me permitió entrever. Por una parte, la necesidad inminente de que las comunidades educativas reconozcan que la experiencia de las personas jóvenes en los medios digitales no puede ser leída como una dimensión aparte de su experiencia vital. Durante la elaboración de esta tesis pude evidenciar que no existe una división entre los mundos *on-offline*, por lo tanto, lo que le sucede al estudiantado en las redes sociales y otros escenarios virtuales es tan real y legítimo como lo que viven en las aulas de clase, por lo tanto, su impacto en la vida de cada joven es igual de trascendental.

Por otra parte, uno de los desafíos esenciales que planteo en esta investigación consiste en reconocer que las aulas de clase albergan no solo a individuos pensantes, sino también a cuerpos sexuados y generizados que experimentan deseos e incertidumbres en relación con su vivencia sexual encarnada. Estos cuerpos demandan un entorno propicio que les facilite la reflexión crítica e informada, para evitar que las redes sociales se conviertan en su única fuente de referencia.

En este sentido, es esencial reivindicar la importancia de la educación sexual en los entornos educativos, desde una perspectiva crítica que reconozca la diversidad y la experiencia en constante movimiento de las personas jóvenes en su continuo *on-offline*. Esta perspectiva crítica debería ser la base principal para definir corpus teóricos y metodológicos en la educación sexual dirigida a jóvenes. Como resultado, esta investigación pretende contribuir con herramientas analíticas y prácticas para la reflexión pedagógica y la producción de materiales educativos que promuevan y favorezcan este campo educativo.

# Referencias

- Abad Faciolince, H. (2019). *Tratado de culinaria para mujeres tristes / Culinary Treaty for Sad Women*. Alfaguara.
- Andrade-Stanzani, L. (2023). Voces y Silencios. *Revista Latinoamericana de Educación*, 13(1), 143-156.
- Battán, A. (2015). Corporeidad y experiencia: una relectura desde la perspectiva de la encarnación (*embodiment*). *Itinerario Educativo*, 66, 329-345.
- Baudrillard, J. (2006). *La agonía del poder*. Círculo de Bellas Artes.
- Boal, M. (2003). *El esencialismo visual y el objeto de los estudios*. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5242699.pdf>
- Braidotti, R. (2006). Becoming-world: Merging with the environment. En *Transpositions. On Nomadic Ethics* (pp. 112-123). Polity.
- Butler, J. (1995). Las inversiones sexuales. En *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia* (pp. 9-28). Siglo XXI.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Calvino, I. (s. f.). *La aventura de un fotógrafo*. <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/02/la-aventura-de-un-fotografo-italo-calvino.pdf>
- Cano, M. (2015). Nuevos materialismos: hacia feminismos no dualistas. *Oximora. Revista Internacional de Ética y Política*, (7), 34-47.
- Cid, A. (2021). OnlyFans, capital erótico y ciberencarnación. En C. Rivera y J. A. Martínez (Eds.), *PornoDiversxs. Imágenes, cuerpos y sexualidades disidentes* (pp. 73-91). EGales.
- Cobo Bedia, R. (2015). El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad. *Investigaciones Feministas*, 6. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_infe.2015.v6.51376](http://dx.doi.org/10.5209/rev_infe.2015.v6.51376)
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>
- De Abreu, M. J. (2014). *Géneros y sexualidades no heteronormativas en las redes sociales: Confesionalidad, estrategias de visibilización y resistencia* [tesis de licenciatura], Universidad Politécnica de Barcelona.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo* (vol. 1) [A. Pons, Trad.]. Cátedra. (Obra original publicada en 1949).
- De Beauvoir, S. (2013). *El segundo sexo* (1a ed.). Penguin Random House Grupo Editorial SA de cv.
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf)

- Deleuze, G. (2006). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Polis*, 13. <http://journals.openedition.org/polis/5509>
- Descartes, R. (1987). *Las pasiones del alma*. [M. García Morente, Trad.]. Alianza. (Obra original publicada en 1649).
- Díaz, L. (2017). *Soy marca. Quiero trabajar con influencers*. Alianza.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real*. [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)
- Domínguez-Benítez, M. (2021). Una introducción a la teoría queer de Paul B. Preciado. *Investigaciones Feministas*, 12(1), 91-101. <https://doi.org/10.5209/infe.69487>
- Elías, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. [http://ddooss.org/libros/Norbert\\_Elias.pdf](http://ddooss.org/libros/Norbert_Elias.pdf)
- Ellingson, L. L. y Ellis, C. (2008). Autoethnography as constructionist project. En J. A. Holstein y J. F. Gubrium (Eds.), *Handbook of Constructionist Research* (pp. 445-465). Guilford Press.
- Esquirol, J. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acontilado.
- Facebook. (s. f.). *¿Qué es el feed de noticias en Facebook?* <https://www.facebook.com/help/166738576721085>
- Federici, S. (2022). *Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (1978). Nuevo orden interior y control social. En M. Foucault *Saber y verdad* (pp. 163-166). La Piqueta.
- Foucault, M. (2009 [1977]). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Gandhi.
- Freire, P. (1980). *Pedagogía del oprimido*. W. W. Norton & Company.
- Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Freire, P. (1997). *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo XXI.
- García Suárez, C. I. (2003). *Imaginería de género*. Proyecto Arco Iris - Serie Edugénero.
- García, L. (2020). *¿Qué sabe la selfie? Prácticas juveniles con autofotos en la educación media* [tesis de doctorado]. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional.
- Gil, S. (2010). *Cuerpos que importan. Experiencias corporales de las jóvenes*. Paidós.

- Gómez, E. (2002). *Hacia la construcción de una metodología para el estudio de las "comunidades virtuales"*. [http://www.academia.edu/1513988/Hacia\\_la\\_construcción\\_de\\_una\\_metodología\\_para\\_el\\_estudio\\_de\\_las\\_Comunidades\\_Virtuales.\\_Una\\_propuesta\\_emergente](http://www.academia.edu/1513988/Hacia_la_construcción_de_una_metodología_para_el_estudio_de_las_Comunidades_Virtuales._Una_propuesta_emergente)
- Gómez, E. (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Rambla del Poblenou.
- Gómez, R. y Gonzales Mina, J. (2017). Relato a dos tiempos: herencias y emergencias de la apariencia corporal. *Nexus*, 2, 9-27. <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/4766>
- Greene, M. (2005). *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social*. Graó.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Norma.
- Gunthert, A. y Aparicio Erazo, J. L. (2018). La consagración de la *selfie*. Una historia cultural. *Nexus*, (24), 16-35. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i24.7691>
- Gutiérrez, J. (2019). Reflexividad narrativa: vida, experiencia vivida y ciencia. *Investigación y Formación Pedagógica: Revista del Doctorado Interinstitucional en Educación*, 3(5), 195-210.
- Han, B. (2014a). *En el enjambre*. Herder.
- Han, B. (2014b). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Han, B. (2014c). *La agonía del Eros* (2.º ed.). Herder.
- Han, B. (2015a). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Han, B. (2015b). *La sociedad del cansancio* (4.º ed.). Herder.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Morata.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 26(26), 85-118. <https://culturajuvenilucsh.files.wordpress.com/2013/04/investen-artes.pdf>
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, (26), 85-118.
- Hernández, F. y Fendler, R. (2013). *Explorar los límites: IBA puede ser muchas cosas, pero no cualquier cosa* [comunicación]. Universidad de Barcelona, España. [http://art2investigacion.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/herndez\\_fernando\\_rachel\\_fedler.pdf](http://art2investigacion.weebly.com/uploads/2/1/1/7/21177240/herndez_fernando_rachel_fedler.pdf)
- Hernández-Hernández, F. y Fendler, R. (2014). Geografías e historias de aprendizaje de docentes de secundaria: una aproximación narrativa a sus procesos de formación. *Educatio Siglo XXI*, 32(2), 25-46. <https://doi.org/10.6018/j/2014/209551>
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Colección nuevas tecnologías y sociedad. uoc.

- Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico (IDEP). (2014). *Socialización de resultados de actividades 2013-2014*. IDEP. <https://idep.edu.co/socializacion-de-resultados-de-actividades-2013-2014>
- Ihde, D. (2004). *Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo*. UOC.
- Irwin, R. L. (2013). Becoming A/r/tography. *Studies in Art Education: A Journal of Issues and Research in Art Education*, 54(3), 198-215. <https://doi.org/10.1080/00393541.2013.11518894>
- Korol, C. (2007). *Hacia una pedagogía feminista: géneros y educación popular*. Pañuelos en Rebeldía.
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Ediciones ERA.
- León Cannock, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística* [Cuaderno de trabajo, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Oficina de Ética de la Investigación e Integridad Científica.
- Longo, R. (2007). De eso no se habla. En *Hacia una pedagogía feminista: géneros y educación popular* (pp. 23-25). Pañuelos en Rebeldía.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Marín-Viadel, R. y Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* [C. Smith, Trad.]. Humanities Press.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu* [J. Romero Brest, Trad.]. Paidós. (Obra original publicada en 1964).
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo*. Paidós.
- Missé, M. (2014). *Transexualidades. Otras miradas posibles* (2.º ed.). Alejandría S.A de C.V.
- Moreno, J. (2016). *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios (pensamiento crítico)*. Akal.
- Muñiz, E. (2014a). *Prácticas corporales performatividad y género* (1.º ed.). La Cifra.
- Muñiz, E. (2014b). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade e Estado*, 29(2), 415-432. <https://doi.org/10.1590/s0102-69922014000200006>
- Nannini, V. (2020). Cuerpos (semi)vestidos y subjetividades de la moda en la esfera digital. *deSignis*, 32, 73-89. <https://doi.org/10.35659/designis.i32p73-89>
- Ojeda, M. (2019). Tejedora de nostalgia sobre el deber ser niña. *GénErosos. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 26(25), 199-222. <https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/generos/article/view/128>

- OnlyFans. (2020). *Terms of Service*. <https://onlyfans.com/terms>
- Pabón, C. (2014). El cuerpo: bastión de la subjetividad. En N. A. Cabra y M. R. Escobar (Eds.), *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad* (pp. 53-76). Universidad Central, Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, IDEP.
- Parra Ordóñez de Valdés, S. (2015). *¡Las niñas no van al colegio!* Secretaría de Educación del Distrito. <https://repositorios.educacionbogota.edu.co/handle/001/1671>
- Parra Ordóñez de Valdés, S. (2018). De la discriminación a la contemplación. Una experiencia estética de la menstruación en la escuela. En A. Cortés y J. Arcila (Comps.), *Uaque: el arte de con-vivir, apuestas investigativas, pedagógicas y estéticas desde la escuela*. Investigación IDEP.
- Parra Ordóñez de Valdés, S. (2019). *Del género a las subjetividades sexuales: Movimiento JUPI —Jóvenes Unidos y Unidas por la Igualdad—*. Secretaría de Educación del Distrito.
- Parra, S. (2020a). Sexualidades mediatizadas. Estado del arte, jóvenes, educación y medios digitales. *Folios*, 51, 129-148. <https://doi.org/10.17227/folios.51-10905>
- Parra, S. (2020b). Vivir juntos. Retos de la educación en la era del enjambre digital. En *Byung-Chul Han: Psicopolítica y educación*. Unisalle.
- Parra Ordoñez de Valdés, G. S. y Corpas Figueroa, J. N. (2016). Escuela de liderazgo para niñas y mujeres jóvenes en el sector educativo: una apuesta política para la construcción de paz. *Educación y Ciudad*, (31), 83-93. <https://doi.org/10.36737/01230425.v.n31.2016.1611>
- Pedraza, Z. (2004). Intervenciones estéticas del yo. En M. C. Laverde Toscano, G. Daza Navarrete y M. Zuleta Pardo (Eds.), *Debate sobre el sujeto* (pp. 61-72). Siglo del Hombre Editores, Universidad Central-DIUC. <https://books.openedition.org/sdh/313>
- Pedraza, Z. (2011). La educación del cuerpo y la vida privada. En J. Borja Gómez y P. Rodríguez Jiménez (Comps.), *Historia de la vida privada en Colombia. Los signos de la intimidad: el largo siglo xx* (pp. 115-148). Taurus.
- Pedraza, Z. (2014). Cuerpo de mujer. Biopolítica de la belleza femenina. En E. Muñoz (Coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 80-111). La Cifra.
- Piccini, R. (2014). Investigación Basada en las Artes. *ResearchGate*. <https://doi.org/10.13140/2.1.1312.3520>
- Platero, R. (2014). *Trans-exualidades: acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Bellaterra.
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.
- Purtill, C. (2020). *Ada Lovelace: descifra el código*. Planeta.

- Ramírez Aristizábal, F. M. y Mena López, M. (2014). Aportes desde la perspectiva *queer* para la reforma curricular de la escuela en búsqueda de la equidad de género. *Ciudad Paz-ando*, 7(1), 106. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.1.a06>
- Resolución 800 de 2015 [Secretaría de Educación del Distrito - SED]. Por medio de la cual se adopta Plan Educativo de Transversalización de la Igualdad de Género (PETIG) 2014-2024 en la Secretaría de Educación Distrital. 14 de junio de 2015.
- Rich, A. (2013 [1982]). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica*. Libros de la Mala Semilla.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre la “economía política” del sexo. En M. Lamas (Comp.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 35-91). PUEG / UNAM.
- Rueda, R. (2012). Sociedades de la información y el conocimiento. Tecniciad, phármakon e invención social. *Nómadas*, 36, 43-55.
- Rueda, R. (2014). (Trans)formación sociotécnica, y política. *Revista Pedagogía y Saberes*, (40), 11-22.
- Rueda, R. (2015). Redes sociales digitales: de la presentación a la programación del yo. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 71-101. <https://doi.org/10.28928/revistaiztapalapa/782015/atc3/ruedaortiz>
- Rueda, R. (2017). Subjetividad y tecnologías de la escritura. La formación en tiempos de poshumanismo. *Universitas Humanística*, 83 (83), 129-151.
- Rueda, R. y Giraldo, D. (2016). La imagen de perfil en Facebook: identidad y representación en esta red social. *Folios*, 1(43), 119-135. <https://doi.org/10.17227/0123487043folios119.135>
- Sambade Baquerín, I. (2018). Masculinidades, cambios sociales y representación en la cultura de masas. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 42, 293-322. <https://doi.org/10.18172/brocar.3799>
- Sánchez, V. (2020). *El body positive. Una Representación Social del Cuerpo* [Grado de Sociología]. Universidad del País Vasco.
- Sennett, R. (2008/2009). *El artesano* [M. A. Galmarini, Trad.]. Anagrama.
- Sibilia, P. (2006). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (1.º ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo* (1.º ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Sibilia, P. (2012). *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*. Tinta Fresca.
- Sundén, J. (2003). *Material virtualities. Approaching online textual embodiment*. Peter Lang.
- Terminología LGBTI. (s. f.). *Q Christian Fellowship*. <https://www.qchristian.org/terminologia>

- Torras, M. (2007). El delito del cuerpo. En M. Torras (Ed.), *Cuerpo identidad 1* (pp. 11-35). Edicions UAB.
- Thomas, F. (2013). Escribir, sí; pero ¿cómo escribir? *En otras palabras*, 21-22.
- Touraine, A. (1997). *¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes*. Fondo de cultura económica de Argentina.
- Urresti, K. (2021, 7 noviembre). ¿Qué es el metaverso y por qué Facebook se ha cambiado el nombre? *Heraldo.es*. <https://www.heraldo.es/noticias/sociedad/2021/11/07/que-es-metaverso-1531209.html>
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco: la invención de los libros en el Mundo Antiguo*. Siruela.
- Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza: el cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Nueva Visión.
- Vilanou, C. (2001). De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenéutica. *Revista Portuguesa de Educação*, 14(2), p. 0.
- Vilet Carvajal, M. G. y Galán Jiménez, J. S. F. (2021). Apropiación del cuerpo: autoerotismo y machismo sexual. *La Ventana*, 6(53), 342-373. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i53.7214>
- Woolf, V. (2017). *Una habitación propia*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Winocur, R. (2013). Etnografías multisituadas de la intimidad online y offline. *Revista de Ciencias Sociales, Segunda Época*, 7(23), 7-27. <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/5939863c15fc7.pdf>
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola.
- Zafra, R. (2013). *(H)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, teclean* (1.º ed.). Páginas de Espuma, S. L.
- Zafra, R. (2016). I like your image. Políticas de la afectividad y cultura de archivo en la red. *Visualidades*, 14(1), 130-149.



# Perfil

**Stephanny Parra Ordóñez de Valdés** es docente investigadora feminista, licenciada en Psicología y Pedagogía, magíster en Estudios Culturales y doctora en Educación. Su trayectoria entretiene la pedagogía, el arte, las tecnologías y las luchas por la igualdad, en una apuesta ética y política por una educación que abrace la diferencia.

Ha sido reconocida por su capacidad para transformar metodologías tradicionales a través de la investigación basada en artes, explorando los cruces entre cuerpo, lenguaje e imagen en la experiencia educativa. Con una mirada crítica e interseccional, sus investigaciones dan lugar a relatos encarnados, sensibles y situados, alimentados por su práctica como maestra universitaria y de escuela, donde cultiva una pedagogía comprometida con la justicia social. Su trabajo reciente se ha centrado en el estudio de las subjetividades sexuales juveniles mediadas por las redes sociales y los medios digitales, proponiendo nuevas formas de leer la educación y la sexualidad en tiempos de pantallas.



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL**

*Educadora de educadores*

---

*Jóvenes, educación sexual y medios digitales*

editado por la Universidad Pedagógica Nacional, se compuso en caracteres de las familias Dashiell Fine y Adelle, y se imprimió en los talleres de Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.

Bogotá, Colombia, 2026

## Colección

### Comunicación, Tecnología y Culturas en Educación

La presente colección agrupa textos que exploran las repercusiones de las construcciones culturales relacionadas con los medios de comunicación y las TIC en la educación y la sociedad. Los diálogos continuos que estas áreas del conocimiento entablan con procesos de enseñanza y aprendizaje son de interés para la producción editorial por su creciente aparición como estrategias de creación de lenguajes que diversifican la disertación universitaria. En consecuencia, los libros incluidos en este repertorio pretenden acercar los discursos investigativos académicos de las áreas mencionadas a las realidades cotidianas de nuestro público lector.

Este libro explora cómo las personas jóvenes configuran sus subjetividades sexuales a través de la interacción con los medios digitales. A partir de una combinación de etnografía multisituada y a/r/tografía virtual, la autora investiga las experiencias de jóvenes escolares en Colegio La Toscana Lisboa, en Colombia. La obra desarrolla la metáfora del telar para ilustrar el entrelazado de teorías, métodos y hallazgos, para entender cómo las tecnologías digitales y las redes sociales influyen en la construcción de subjetividades sexuales, al analizar discursos y prácticas de embellecimiento, autoerotización y resistencia a estereotipos de género. El libro incluye reflexiones metodológicas sobre la investigación basada en artes y la etnografía virtual y propone nuevas formas de conocimiento y comprensión de la realidad.

ISBN 978-628-7851-22-1



9 786287 851221

Colección  
Comunicación, Tecnología y Culturas  
en Educación