

# La piel digital:

la fotoficción como metodología  
sensorial para narrar el deseo  
femenino en el *sexting*\*



Fotografía de portada de  
José Antonio Sampayo Barranco

(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

ISSN: 2011-804X · e-ISSN: 2462-8441

Yirel De la O Molina\*\*  

**Tipo de artículo:** Artículo de investigación

---

**Fecha de recepción:** 30 de septiembre de 2025

**Fecha de aprobación:** 18 de febrero de 2026

**Fecha de publicación:** 01 de julio de 2026

**Para citar este artículo**

De la O Molina, Y. (2026). La piel digital: la fotoficción como metodología sensorial para narrar el deseo femenino en el *sexting*, (*Pensamiento*), (*Palabra*)... *Y Obra*, (36), e23785.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num36-23785>

---

\* Esta investigación se enmarca en el proyecto de tesis doctoral en Psicología Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, el cual contó con el apoyo de una beca doctoral otorgada por la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI).

\*\* Magíster en Psicología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Ciudad de México, México. [yireldelao@xanum.uam.mx](mailto:yireldelao@xanum.uam.mx)

## Resumen

Este artículo propone analizar el *sexting* desde una perspectiva feminista, situándola como una práctica visual que reconfiguró los discursos sobre la sexualidad en un espacio digital. Se argumenta que las configuraciones tecnológicas generan nuevas mediaciones y a la vez resisten esquemas sexuales hegemónicos, frente a los abordajes que reducen el fenómeno a su dimensión de riesgo o a dinámicas de autorrepresentación. El núcleo metodológico reside en el desarrollo de la fotoficción como herramienta de investigación-creación. Esta propuesta metodológica se fundamenta en el debate epistemológico en torno a la fotografía, particularmente en la crítica al realismo, para aprovechar su potencial de ficción y así acceder a la dimensión sensorial, a menudo silenciada. El trabajo describe el diseño y la ejecución de un taller de *sexting* seguro donde la fotoficción operó como dispositivo central. Los resultados revelan cómo esta práctica genera experiencias sensoriales, donde el placer se genera a través de lo visual y de lo háptico.

**Palabras clave:** *sexting*; mujeres; feminismo; fotoficción; erotismo

## The Body in Fiction: Photofiction as a Sensorial Methodology for Narrating Female Digital Desire in Sexting

### Abstract

This article proposes an analysis of sexting from a feminist perspective, positioning it as a visual practice that reconfigures discourses on sexuality in digital space. It argues that technological configurations generate new mediations while simultaneously resisting hegemonic sexual schemes, countering approaches that reduce the phenomenon to its risk dimension or to dynamics of self-representation. The methodological core resides in the development of photofiction as a research-creation tool. This methodological proposal is grounded in the epistemological debate surrounding photography, particularly the critique of realism, to leverage its potential for fiction and thus access the often-silenced sensory dimension. The paper describes the design and execution of a safe sexting workshop where photofiction operated as a central device. The results reveal how this practice generates sensory experiences where pleasure is produced through both the visual and the haptic.

**Keywords:** sexting; women; feminism; photofiction; erotism

## O Corpo em ficção: fotoficção como metodologia sensorial para narrar o desejo digital feminino no sexting

### Resumo

Este artigo propõe analisar o *sexting* a partir de uma perspectiva feminista, situando-o como uma prática visual que reconfigura os discursos sobre a sexualidade no espaço digital. Argumenta-se que as configurações tecnológicas geram novas mediações e, ao mesmo tempo, resistem a esquemas sexuais hegemônicos, contrapondo-se a abordagens que reduzem o fenômeno à sua dimensão de risco ou a dinâmicas de autorrepresentação. O núcleo metodológico reside no desenvolvimento da fotoficção como ferramenta de investigação-criação. Esta proposta metodológica fundamenta-se no debate epistemológico em torno da fotografia, particularmente na crítica ao realismo, para aproveitar seu potencial ficcional e, assim, acessar a dimensão sensorial, frequentemente silenciada. O trabalho descreve o desenho e a execução de uma oficina de *sexting* seguro na qual a fotoficção operou como dispositivo central. Os resultados revelam como essa prática gera experiências sensoriais nas quais o prazer é produzido por meio do visual e do háptico.

**Palavras-chave:** sexting; mulheres; feminismo; fotoficção; erotismo

## El *sexting* y la imagen

El campo académico del *sexting* se ha construido, por un lado, a partir de aproximaciones que privilegian la edad, la diferencia sexual, los rasgos de personalidad y los modelos relacionales y afectivos; por otro, de marcos disciplinares como la sociología, la antropología, los estudios de la juventud, los estudios de género, las culturas digitales y, por supuesto, el panorama político que atraviesa la sexualidad digital. En este escenario, la Ley Olimpia en México constituye un parteaguas para la protección de las mujeres frente a las violencias digitales.

Ante este panorama, el presente artículo se centra en analizar el *sexting* como una práctica que forma parte de la cultura visual digital. Al respecto, la investigación empírica sobre selfis eróticas y jóvenes ha puesto de relieve la complejidad de estas prácticas. Estudios como los de Naezer (2018) y Albury (2015) muestran que las jóvenes negocian su participación en el intercambio de imágenes eróticas en función de múltiples ejes de diferenciación social. En su trabajo, Naezer (2018) documenta cómo el discurso del peligro se acepta selectivamente por parte de las propias jóvenes para marcar distinciones morales y sociales. Así, las chicas de mayor nivel educativo se distancian de las selfis *sexis* asociándolas con mujeres de menor nivel profesional. Este gesto reproduce estereotipos de clase que, como señalan Attwood (2007) y Skeggs (2004), han vinculado históricamente la hipersexualidad femenina con el *mal gusto* y la falta de respetabilidad, al construir a las mujeres de clases populares como intrínsecamente más *corporales* y menos reflexivas. Tanto la falta de reflexividad como la incapacidad de anticipar consecuencias se convierten así en un marcador que distingue a las *chicas inteligentes* de aquellas otras que, presuntamente, *no piensan* antes de publicar.

Por su parte, la racialización introduce una capa adicional de complejidad en el análisis de las selfis eróticas. Por ejemplo, Naezer (2018) menciona que la blancura connota un estatus de clase superior asociado a la inteligencia, mientras que la negritud se vincula más fácilmente con un estatus bajo y una sexualidad desbordada; sin embargo, Albury (2015) muestra que las chicas de color también pueden reivindicar una feminidad mediante el rechazo de su erotismo. Por tanto, la inteligencia opera aquí como una categoría que permite negociar posiciones de reflexividad y raza.

Finalmente, como también refiere Naezer (2018), la religiosidad introduce una tensión adicional que desborda cualquier lectura simplista. En este sentido, las jóvenes cristianas rechazan las selfis *sexis* y equiparan la autoconfianza femenina con la promiscuidad; pero, en otros momentos, defienden el derecho a vestirse *sexi* o a besar a desconocidos en fiestas. Por tanto, la religión no anula la sensualidad, sino que se pliega a una performatividad juvenil que distingue entre espacios (la iglesia frente a la fiesta) y audiencias (2018). Estos hallazgos revelan que el juicio moral sobre la sensualidad femenina es un ensamble de clase, raza, popularidad, capacidad, edad y religiosidad en configuraciones situadas. De ahí la necesidad de comprender la fotografía en el marco de la performatividad butleriana, los

debates sobre el *cyborg* y la reconfiguración de lo público y lo privado para dar cuenta de cómo las imágenes eróticas operan como interfaces corporales donde se negocian, simultáneamente, el deseo, la identidad y la posición social.

Ahora bien, los estudios anteriores se han centrado especialmente en categorías o análisis sociales; sin embargo, desde una mirada feminista, la conceptualización sobre el intercambio de imágenes eróticas ha visibilizado la reproducción de normas sexuales tradicionales, lo que ha derivado en estudios focalizados en representaciones de género sexualmente diferenciadas. *Grosso modo*, es significativo observar cómo el *sexting* se equipara con frecuencia a las selfis eróticas, entendidas de manera básica como “fotografías tomadas por una misma”, lo cual llevó a distintas teorías a explicar esta práctica desde una lógica de autorrepresentación.

De este primer recorrido hay que considerar que la hegemonía visual ha operado históricamente como una normalización corporal que genera una profunda incomodidad con los cuerpos femeninos reales. A este respecto, como señalan Zafra (2010) y Burns y Zitz (2015), la representación masiva y reiterada de un cuerpo referencial en los medios marca un canon limitado a la mujer blanca, joven, delgada y heterosexual. De esta forma, se moldea un imaginario donde la feminidad queda reducida a una serie de apariencias estereotipadas tecnológicamente producidas; es decir, estas funcionan como algoritmos visuales que disciplinan la mirada y el deseo, e instruyen sobre los cuerpos que merecen ser mirados y deseados.

Los estudios de Albury (2015) y Naezer (2018) confirman que las redes sociales han perfeccionado este mandato a través de una estética de optimización. El ideal de belleza que se refuerza es el de un cuerpo delgado, pero con curvas hiperacentuadas (senos y glúteos), rostros simétricos, piel tersa y cabello largo: cuerpos que resultan de filtros y ediciones. En este contexto, la fotografía para el *sexting* se convierte en un campo de tensión. Por un lado, puede reproducir obedientemente los modelos de perfección dominantes, al convertirse en una herramienta de autovigilancia y autoobjetivación. Por otro, tiene el potencial de hackear ese mismo imaginario. En pocas palabras, el *sexting* se sitúa en la encrucijada entre la subordinación a la idea hegemónica de la belleza y la posibilidad de codificar nuevas corporalidades eróticas.

Al seguir la relación entre cuerpo y representación, la performatividad del género encuentra en las plataformas digitales un laboratorio de repetición y variación sin precedentes. Una lectura butleriana<sup>1</sup> permite comprender la identidad como un *hacer* construido mediante actos corporales reiterados (Butler, 2007), los cuales se radicalizan en el contexto del *sexting* y la fotografía. De este modo, el *sexting* no debe entenderse únicamente como un reflejo de identidad, sino como una serie de actos performativos que materializan el género a través de un repertorio visual codificado: ángulos de cámara, expresiones, vestimentas y poses.

Por otro lado, es crucial reconocer la histórica asociación de las mujeres como producto de consumo y no como productoras de medios, lo que en el pasado constituyó una barrera para la configuración de la agencia visual. Sin embargo, Burns y Zitz (2015) identificaron un punto de inflexión en la comercialización de dispositivos móviles y plataformas digitales, que hizo accesibles los procesos de creación y distribución visual y permitió pasar de un espacio especializado (cámaras profesionales) a uno cotidiano.<sup>2</sup> Para las mujeres, este desplazamiento tiene implicaciones profundas, pues el dispositivo inteligente se convierte en una prótesis visual de bolsillo. Esta fusión entre cuerpo y dispositivo, que produce una erótica de la imagen, remite a los debates feministas en torno al *cyborg* (Haraway, 1988), en tanto desdibuja la frontera entre la mujer como imagen producida y la mujer como sujeto productor de su propia visualidad.

De este modo, el *sexting* como práctica puede leerse como un acto de insubordinación frente a regímenes visuales hegemónicos que históricamente han controlado la representación de los cuerpos feminizados, al reducir las imágenes a fuentes de interpretación sobre políticas de representación. Esta postura pasa por alto cómo los cuerpos, las pantallas, los gestos y los afectos se entrelazan en ensambles técnico-corporales. Por ello, la selfi merece ser analizada más allá del retrato, para comprender otro

1 En línea con Butler, este análisis propone que las imágenes íntimas constituyen actos performativos que, mediante su repetición, configuran y negocian la identidad de género.

2 Sería ingenuo celebrar este acceso como un simple empoderamiento. La misma infraestructura que facilita la producción introduce nuevas formas de control. La pregunta clave no es si las mujeres pueden producir imágenes, sino en qué condiciones lo hacen. La producción erótica feminista en la era del dispositivo inteligente constituye, por tanto, un campo de batalla: un espacio en el que se disputa la posibilidad de reinventar la mirada.

tipo de sensorialidades. En ese sentido, esta propuesta busca desplazar el debate de la autorrepresentación hacia una práctica visual erótica, en la que el *sexting* se comprenda como una tecnología de relación que produce formas de intimidad situadas. Lejos de ser un mero espejo de normas sociales, estas imágenes operan como interfaces corporales que renegocian el placer, la vulnerabilidad y el deseo en lo digital. Se trata, en definitiva, de tomar en serio la materialidad de las imágenes y la reconfiguración *cyborg* contemporánea.

### La fotografía como método de investigación

Resulta insuficiente un pequeño apartado para escribir y trazar la arqueología de lo real y lo imaginario que la fotografía ha construido; sin embargo, es fundamental mostrar que su contribución a las ciencias sociales va más allá de lo metodológico y plantea cuestiones epistemológicas. Por lo tanto, en esta investigación la discusión entre lo real y lo imaginario se pondera como pilar epistemológico, especialmente en el ámbito del *sexting*, para dar cuenta de metodologías creativas como la fotoficción.

Desde sus inicios, las ciencias sociales han oscilado entre la búsqueda de objetividad y el reconocimiento de que toda mirada está teñida de subjetividad. En este vaivén, la fotografía emergió primero como una herramienta que prometía capturar la realidad sin mediaciones. La investigación de Lisón (2005) muestra que fue a finales del siglo xx cuando la sociología y la antropología comenzaron a institucionalizarse mediante metodologías positivistas. En ese entonces, la cámara fue adoptada con un doble propósito: como instrumento de registro etnográfico y como herramienta metodológica de objetividad. La comunidad académica creyó poseer un testigo incorruptible para las incipientes ciencias sociales, lo cual reforzó su pretensión de cientificidad. Si la Ilustración había confiado en la razón como faro, el positivismo del siglo xx depositó su credibilidad en el ojo mecánico: la fotografía. En ese tiempo, se la consideró una herramienta que capturaba la realidad social, congelaba un instante, lo arrancaba del flujo temporal y lo entregaba al investigador como dato tangible; se trataba, por tanto, de la ilusión de la realidad.

La crisis de los datos duros llegó en las décadas de los setenta y ochenta, junto con el cuestionamiento de la representación objetiva. El giro crítico en las ciencias sociales interpeló la transparencia de la imagen. Al respecto, autores como Roland Barthes (1990) y Susan Sontag (2006

[1977]) desmontaron la ilusión de que las imágenes fueran inocentes. Para la metodología, esto implicó un desafío radical, pues la fotografía dejó de considerarse el espejo del mundo y pasó a entenderse como una construcción cargada de ideología. Con ello surgió la pregunta: ¿cómo incorporarla sin caer en la trampa de la falsa objetividad? Puede decirse que John Berger, en *Los usos de la imagen* (2000), intentó ofrecer una respuesta al afirmar que toda fotografía es un modo de negociar con el mundo. Esta idea resuena con la epistemología feminista de Haraway (1988), para quien el conocimiento válido no pretende capturar la realidad, sino que reconoce sus raíces corporales y políticas. Por su parte, Donna Haraway (1988) cuestionó esos supuestos al desmontar el mito de la visión desencarnada: “El ojo que todo lo ve es una fantasía de dioses, no de científicos” (p. 587).

Esta etapa se caracterizó por el abandono de la búsqueda de datos objetivos y por la ruptura del repertorio metodológico tradicional. La fotografía fue incorporada a los nuevos principios epistemológicos y dio forma a las metodologías visuales. Un ejemplo paradigmático es la fotoelicitación, que inserta una fotografía en el espacio de la entrevista para generar una narrativa en la que el significado se negocia entre investigador y participante. Como señalan Rumayor *et al.* (2021), la imagen actúa como catalizador que moviliza capas de memoria y emociones no siempre accesibles mediante la narrativa verbal. Paralelamente surgió el *photovoice* o fotovoz. Como describen Osseck *et al.* (2010), esta herramienta constituye una aportación radical a las metodologías, pues la cámara abandona las manos del investigador y pasa a ser operada por las participantes del estudio. Este acto reconoce que la metodología es una producción colectiva y no solo un archivo<sup>3</sup>.

En conjunto, dichas metodologías sentaron las bases críticas para enfrentar la mayor revolución técnica de la historiografía fotográfica: la irrupción de lo digital. Aunque el giro teórico de finales del siglo xx había desmitificado la pretensión de veracidad de la fotografía, la transición

3 En el terreno empírico pueden encontrarse trabajos relevantes sobre el uso de la fotografía como herramienta metodológica que subrayan el valor de lo visual como detonador de discursos —en particular por su capacidad para acceder a dimensiones simbólicas—; la fotografía como espacio de negociación de miradas en contextos de diversidad cultural —donde la imagen se configura como campo de disputa entre las formas de ver del investigador y las de los participantes—; y la fotografía como técnica de registro etnográfico: el acto de fotografiar implica siempre una posición del investigador frente a lo observado, es decir, una toma de postura ética. En general, estos trabajos coinciden en un punto: la imagen no ilustra, interroga; no documenta, provoca.

de lo analógico a lo digital reavivó y transformó los debates epistemológicos que parecían agotados. Lejos de resolver el conflicto sobre la objetividad, la tecnología digital intensificó la discusión sobre lo real y lo imaginario. Bajo la mirada de Nickel (2001), la introducción de las cámaras digitales en un mercado más amplio se produjo en la década de los noventa, junto con el desarrollo de herramientas de manipulación de imagen como Photoshop 1.0, cambio decisivo que coincidió con la entrada del nuevo milenio.

Con ello emergió una paradoja fascinante: la misma tecnología que desató el potencial ficticio de la imagen perfeccionó la idea de realidad. La alta resolución digital proporcionó la cúspide de lo *real* del siglo xxi, al prometer una representación más detallada que la analógica.<sup>4</sup>

Esta paradoja se articula en dos posturas teóricas principales. La postura rupturista, representada por autores como Fred Ritchin (2010), ve en lo digital un quiebre radical que erosiona el anclaje de la imagen en lo real. Frente a ella, la postura continuista, cuyo referente es Mitchell (1992), sostiene que la digitalización no constituye una culminación, sino una reconfiguración del ojo. El realismo fotográfico, según Mitchell (1992), consideraba que la fotografía proporcionaba una copia de los hechos externos.

Como puede observarse, la imagen digital volvió a poner en primer plano la cuestión de la transparencia y su relación con lo real, más allá de lo simbólico. En este sentido, la fotografía demostró ser particularmente eficaz para sostener el efecto de realidad, aunque este hubiera sido cuestionado desde múltiples frentes como referente de verdad (Barthes, 1990; Berger y Mohr, 2007; Sontag, 2006 [1977]). Las fotografías digitales pueden aspirar o no al fotorrealismo, pero se han convertido en objeto de debates centrales en el ámbito académico. Esta ambivalencia fusiona fantasías de creatividad —asociadas a su potencial de alteración digital— con una desconfianza persistente hacia la *verdad* de la imagen.

La fotografía digital favoreció un conjunto de estrategias interdisciplinarias orientadas a abordar la complejidad de la imagen en red (Knochel, 2013). Estas metodologías parten del supuesto de que las imágenes se producen por y para entornos específicos como Instagram o TikTok. El campo de las culturas visuales digitales se ha consolidado como referente metodológico significativo. Según Knochel (2013), este campo se ha construido mediante una estructura multidisciplinaria que evoluciona junto con el cambio social y tecnológico. En esta etapa, la cultura visual digital trasciende los límites de comunidades e identidades y abarca elementos culturales que se enriquecen mediante la interacción digital.

Este paisaje de circulación masiva dio pie al estudio de imágenes en plataformas. Dado que las imágenes digitales no existen en el vacío, sino en entornos culturales concretos, estas metodologías proponen analizarlas a través de la interfaz que las hace posibles. Así, se examina cómo los diseños de plataformas, los “me gusta”, los algoritmos y los filtros modelan las prácticas visuales. La imagen se estudia, por tanto, como parte de un ecosistema técnico que la condiciona.

---

4 Cada nueva tecnología fotográfica se presenta como un acceso más detallado a la realidad. Ya en 1839, la presentación del daguerrotipo fue recibida como promesa de acceso privilegiado a lo real, al ofrecer un nivel de detalle y fidelidad sin precedentes para su época. En distintos momentos históricos, la innovación técnica se ha envuelto en el discurso de la verdad visual, lo que revela que la *realidad* fotográfica constituye también una construcción tecnológica y cultural.



## La fotoficción como metodología creativa

Esta propuesta metodológica sugiere que lo creativo encuentra en lo ficcional una vía privilegiada para la investigación social, sin dejar de ser rigurosa y radicalmente empática. La esencia de las metodologías creativas reside en su capacidad para generar confianza a través de lo lúdico y lo simbólico. La premisa es que los métodos creativos permiten que aquello difícil de decir encuentre refugio en una metáfora, en un personaje de ficción o en un guion performativo.

Es en este punto donde la ciencia ficción se revela como una propuesta poco explorada en las ciencias sociales latinoamericanas. El trabajo de Mengozzi (2023) subraya que el uso de la ciencia ficción en las ciencias sociales no es una novedad, pues comenzó en la década de los setenta con la finalidad de imaginar un futuro más allá de las limitaciones de las realidades actuales. Dicho enfoque reconoce que la ciencia ficción ofrece abundante información sobre problemas y relaciones sociales, lo que permite a las investigadoras visualizar y explorar posibles estructuras sociales. Dentro de los enfoques metodológicos, la ciencia ficción se reconoce tanto como herramienta pedagógica de las ciencias sociales como objeto de investigación.

Por otro lado, es necesario considerar que las ciencias sociales se han apoyado en la ciencia ficción para construir marcos de interpretación moderna y posmoderna; es decir, esta ha influido en sus agendas metodológicas. Para Gerlach y Hamilton (2003), la ciencia ficción ha contribuido históricamente a reforzar el orden social creado por la tecnología moderna. Desde otra perspectiva, se analiza la cultura dentro de un marco social mediante narrativas de ciencia ficción. Al respecto, el sociólogo Burrows (2003) estudió cómo la ciencia ficción ha explorado las prácticas sociales como materia para construir sociedades futuras y alternativas. El autor señala que este fenómeno se hace evidente, por ejemplo, en relatos como “The Electric Ant”, de Philip K. Dick (1969), que ilustra temas presentes en las teorías sociológicas de Georg Simmel y Émile Durkheim.

Por su parte, las académicas feministas han utilizado abiertamente la ciencia ficción para criticar los sistemas sociales patriarcales. Estas sostienen que la especulación pone en riesgo las categorías de género existentes. Así, la ciencia ficción se configura como un modo de conciencia que opera en distintos dominios del conocimiento moldeados por la ciencia, la tecnología y el futuro. Una de las representantes más relevantes de estas aportaciones es Donna Haraway (1988). Además de sus críticas al sistema sexo-género, sus trabajos plantean que el espacio discursivo e imaginario entre el presente y el futuro constituye parte integral de la ciencia ficción como epistemología.

El trabajo de Stephens (2019) ejemplifica el tránsito de lo teórico a lo metodológico. En su propuesta, la ciencia ficción como método de investigación se presta para el análisis social en su dimensión especulativa y reflexiva. Cabe señalar que no funge únicamente como conjunto de representaciones literarias, sino como método de conocimiento que indaga en versiones prototípicas mediante la ficcionalización de la realidad social, con el fin de pensar en transformaciones futuras y en la posibilidad de actualización. Para autoras como Stephens (2019) y Laruelle (2012), la ciencia ficción constituye una metodología pertinente para comprender situaciones sociales



derivadas del cambio tecnocientífico y, de ese modo, analizar problemáticas contemporáneas, como el *sexting*.

Dicho lo anterior, para este proyecto la fotoficción se configura a partir de un modelo de trabajo interdisciplinario centrado en trascender las fronteras conceptuales en la investigación sobre sexualidad y tecnología. Se trata de aprovechar el potencial de la diversidad de conocimientos mediante la articulación de elementos provenientes de distintas disciplinas. Aquí se sitúa el núcleo del debate: si se asume que la fotografía no tiene pretensiones de cientificidad ni de verdades universales, la fotoficción apuesta por creaciones situadas que no por ello dejan de ser rigurosas.

Como se verá, esta metodología busca inspirar a las participantes a crear o cocrear producciones visuales sobre diversos temas; en este caso, sobre el erotismo digital. Su potencia radica en aquello que no puede decirse abiertamente, pero que encuentra forma en relatos visuales ficticios. La ficción, en este contexto, no constituye un engaño, sino un puente hacia lo no dicho, hacia aquello que las categorías académicas rígidas suelen ahogar en sus intentos de clasificación.

### La experiencia sensorial del *sexting* en talleres de fotoficción

Este fragmento de investigación muestra una faceta de la experiencia sensorial del *sexting* en mujeres jóvenes de la Ciudad de México a través de la fotoficción. La metodología propuesta invitó a narrar, construir y escenificar una propuesta derivada de sus propias experiencias.<sup>5</sup> En consecuencia, me centraré en el diseño de la metodología y en sus resultados.

Los resultados que aquí se presentan fueron creados en cinco talleres presenciales, realizados en la Ciudad de México a lo largo de 2024 y 2025, centrados en los cuidados del *sexting*. En cada uno participaron entre siete y diez mujeres jóvenes de 18 a 31 años, lo que permitió conformar grupos lo suficientemente pequeños para favorecer la conversación íntima, pero con diversidad de experiencias y trayectorias. Nos reunimos en dos sedes: la Casa de la Primera Imprenta de América y el Palacio de la Escuela

de Medicina. La convocatoria se difundió en Instagram y Facebook de ambas sedes, mediante carteles que indicaban horario, fecha y salón. “Taller dirigido a mujeres”, señalaba el material gráfico, junto con el contacto de Instagram del proyecto para resolver dudas.

Algunas participantes asistieron por curiosidad acerca de cómo practicar *sexting* de manera más segura; otras, porque habían vivido violencia digital y buscaban herramientas para comprenderla o enfrentarla; varias más, porque deseaban explorar la dimensión creativa y erótica de una práctica que ya realizaban, pero sobre la cual rara vez hablaban. Esa diversidad —mezcla de precaución, dolor, deseo y curiosidad— se convirtió, desde el primer día, en la materia prima de los diálogos.

Durante todo el proceso se adoptaron decisiones éticas orientadas a proteger la privacidad y la integridad de las participantes. Antes de iniciar cada taller, se explicó de forma clara y accesible el objetivo de la investigación, el destino de los materiales producidos y el compromiso de confidencialidad. Cada mujer firmó un consentimiento informado en el que autorizaba el uso de sus creaciones y palabras con fines académicos, bajo la garantía de que su nombre y cualquier dato identificable serían modificados o eliminados. Las imágenes producidas durante la fase creativa —fotoficciones, collages y relatos— se resguardan bajo seudónimos y sin referencia a perfiles o cuentas personales.

Más allá de los protocolos formales, la ética del trabajo se sostuvo en una práctica cotidiana de empatía. Los parámetros de relación consistieron en escuchar sin juzgar, sostener silencios, no forzar relatos y permitir que cada participante decidiera hasta dónde quería compartir. Así, el taller se organizó en tres momentos, concebidos como un recorrido que transitara de la información técnica a la creación colectiva, siempre bajo un enfoque de cuidados feministas.

### Momento 1. Herramientas para un *sexting* informado

La sesión inicial se centró en compartir recomendaciones orientadas a la práctica de un *sexting* seguro. Para ello diseñé infografías con sugerencias técnicas para minimizar riesgos (ocultar el rostro, evitar tatuajes identificables) e información legal sobre violencia digital (Ley Olimpia). Las infografías integraron ambos enfoques, al ofrecer herramientas digitales concretas y elementos para identificar situaciones de violencia, así como recursos institucionales y comunitarios para afrontarlas. Durante esta fase se dialogó sobre aplicaciones diseñadas para priorizar la privacidad,

<sup>5</sup> Es importante reconocer que los métodos creativos pueden no resultar adecuados para todas las actividades de investigación y que determinadas poblaciones pueden enfrentar mayores barreras para compartir experiencias difíciles. Además, existe el riesgo de que algunas personas queden rezagadas por no saber manejar determinadas aplicaciones. Este riesgo puede mitigarse mediante la impartición de tutoriales sobre el uso de dispositivos tecnológicos digitales.

como Signal, Dust y Diskreet. El objetivo no era únicamente informar, sino promover una autonomía digital que permitiera a las participantes ejercer el *sexting* con agencia y conciencia de sus derechos.

### Momento 2. Nombrar las violencias

La segunda fase profundizó en el marco crítico necesario para identificar y nombrar las violencias que transgreden la intimidad digital: ciberacoso, sextorsión y *grooming*. Se compartieron herramientas concretas de respuesta ante la difusión no consensuada, y se articularon recursos como StopNCII.org, redes de apoyo institucional, el Consejo Ciudadano de la CDMX y colectivas activistas (Defensoras Digitales, Indecibles). Este momento buscó tejer una red de resistencia que abarcara desde lo técnico hasta lo colectivo, al mostrar que la respuesta a la violencia digital no es individual, sino comunitaria.

### Momento 3. La ficción como gesto de cuidado

La fase final abrió un espacio para vincular el *sexting* con la cultura cotidiana. A partir de referentes como las canciones “Telepatía”, de Kali Uchis, y “*Sexting*”, de Walls, así como de listas de reproducción de Spotify compartidas por las participantes, se generó una conversación sobre cómo la música, las series y la cultura popular representan el deseo y la intimidad digital. Esta conversación funcionó como puente hacia la invitación central del taller: crear una ficción del *sexting*. La consigna era sencilla pero abierta: producir una imagen, un relato, una escena o un objeto que evocara las experiencias compartidas desde la libertad de la ficción y no desde la exposición directa de lo vivido.

### La fotoficción y las agencias encarnadas: lo que el taller reveló

Me atrevo a afirmar que el primer momento del taller permitió construir confianza a través de risas, complicidad y participación. Pronto, lo que comenzó como presentaciones formales se transformó en una explosión narrativa: las mujeres empezaron a hablar de sus experiencias en el *sexting* sin que mediara pregunta alguna. El diálogo se tejía colectivamente, al recorrer pasado y presente, lo placentero y lo doloroso, lo íntimo y lo político. Aparecieron temas que rara vez encuentran espacio: desde las “fotopito” hasta la crítica del “mal *sexting* masculino”; desde la exploración del erotismo femenino hasta la masturbación como acto comunicativo. Estas conversaciones evidenciaron, por su

sola existencia, la carencia de espacios seguros donde las mujeres puedan hablar abiertamente de sus experiencias sexuales sin ser juzgadas o interrumpidas. La conversación, en sí misma, constituyó un ejercicio de agencia narrativa: un acto político de reclamación de la palabra sobre el propio deseo.

La transición hacia la práctica creativa se planteó como una invitación a traducir lo discursivo en experiencia sensorial. Tras la conversación inicial, propuse a las participantes materializar pensamientos, sensaciones o afectos a través de la fotoficción, con la posibilidad de trabajar de forma individual, en parejas o en grupo. En todos los talleres, como puede observarse en la imagen 1, la elección fue unánime: el grupo se constituyó en el formato elegido para abordar los temas que deseaban explorar sobre el *sexting*.

Esta decisión colectiva marcó un punto de inflexión profundamente político. Al optar por la creación colaborativa, las participantes desdibujaron la autoría individual para destacar una narrativa compartida, y desplegaron lo que puede entenderse como agencia política: la capacidad de organizarse horizontalmente para producir sentido común en torno a lo erótico.

Figura 1.

Taller *sexting* seguro, 2024



Fuente: archivo fotográfico de los autores.

La fotoficción como momento creativo adquirió una cualidad particular. Las voces que antes se desbordaban en la conversación se atenuaron, como si la materialización del deseo y la sexualidad exigiera un espacio de mayor resguardo, al reproducir en el taller la misma contención que opera socialmente sobre el erotismo femenino. Sin embargo, ese susurro colectivo no implicó inhibición; funcionó como un ritual de proximidad. Los murmullos permitían negociar significados sin exponerse por completo, ensayar ideas sin declararse en primera persona. Poco a poco, los susurros dieron paso a risas cómplices. Las bromas actuaron como catalizador afectivo y disolvieron la vergüenza socialmente impuesta que, al inicio, tensaba los cuerpos.

Este tránsito —de la vergüenza a la complicidad, de lo individual a lo colectivo— puede leerse como el despliegue de una agencia afectiva: la capacidad colectiva de nombrar, regular y transformar las emociones en un espacio seguro.

El inicio de la fotoficción se percibía, en ocasiones, desordenado, con direcciones inesperadas e improvisaciones; sin embargo, ese aparente caos constituía un ejercicio de construcción situada en el que los significados se negociaban en tiempo real. En medio de esa dinámica emergía un consenso tácito sobre aquello que las mujeres deseaban representar. En este proceso, las participantes desplegaron también una agencia técnica: distribuyeron roles de manera orgánica, al identificar quién tenía habilidades para tomar la mejor fotografía, quiénes se sentían cómodas poniendo el cuerpo frente a la cámara o quiénes dominaban aplicaciones de edición o recursos sonoros.

Por ejemplo, como se aprecia en la Figura 2, decidieron mostrar el erotismo de las piernas y que solo una lo representara. Cabe señalar que esta distribución no implicó jerarquías, sino un reconocimiento horizontal de habilidades necesarias para la creación colectiva.

La intención de cada fotografía se definía mediante debates colaborativos. Las mujeres negociaban ángulos, colores y composiciones, pero también —y sobre todo— la historia que deseaban narrar. En este punto emergió con claridad la agencia visual, entendida como la capacidad de decidir qué, cómo y para quién se muestra el cuerpo en la imagen. Algunas preferían encuadres que insinuaban sin mostrar; otras optaban por la abstracción; varias eligieron no aparecer en la imagen y delegaron la representación en objetos o sombras.

Este proceso dio lugar a creaciones fotográficas y audiovisuales que fomentaron la autoexpresión en un entorno seguro, sin necesidad de declararse en primera persona. La ficción operó como escudo y altavoz: protegía lo íntimo mientras permitía que lo vivido circulara transformado en imagen. En esa tensión entre mostrarse y resguardarse, entre lo individual y lo colectivo, entre la técnica y el afecto, las participantes ensayaron formas de agencia que cuestionan las narrativas dominantes sobre el *sexting* femenino.

### Figura 2.

*El centro invisible: piernas en movimiento*



Fuente: archivo fotográfico de los autores.

### La viscosidad del deseo: materialidad y erotismo posgenital

El desarrollo de las actividades estuvo atravesado por un diálogo corporal continuo. La narración de experiencias de *sexting* evocó y materializó elementos significativos de esta práctica. Las mujeres manifestaron interés por explorar visual y táctilmente, y transformaron la fotografía y la representación en extensiones sensibles de sus cuerpos. La producción colectiva permite observar que el *sexting* constituye una práctica intensamente háptica, cargada de carne, tacto y texturas. Estos ejercicios

muestran cómo el cuerpo se implica por completo: su peso, sus humedades y sus sonidos.

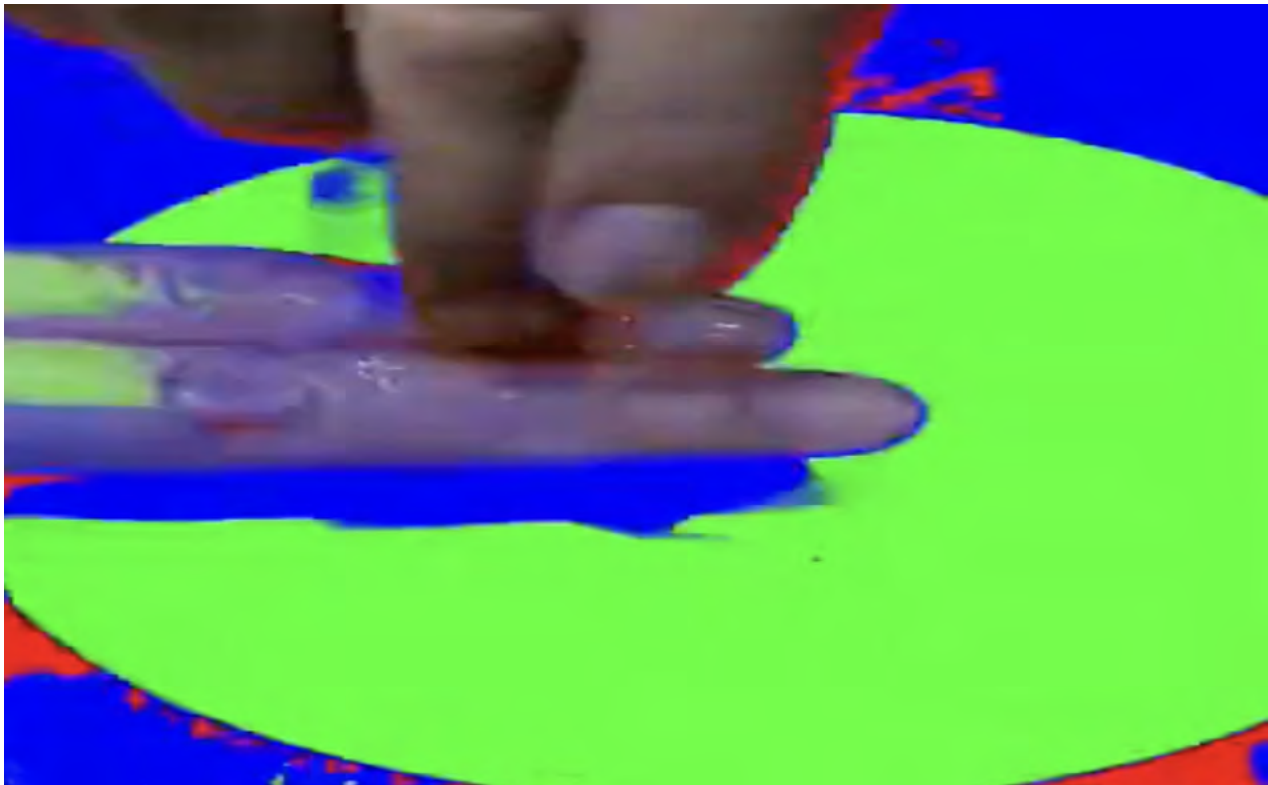
A medida que los grupos avanzaban en sus creaciones, comenzó a repetirse un elemento. En casi todas las imágenes y relatos —como se aprecia en las Figuras 3 y 4— aparecía una presencia recurrente: la mano. Manos que sostenían teléfonos, manos que rozaban telas, manos que separaban dedos cubiertos de gel, manos que señalaban sin mostrar, manos que cubrían sin ocultar. La mano no se limitaba a tocar; se convertía en una interfaz que traducía el deseo en movimiento, ritmo y fricción. El tacto se amplificaba tecnológicamente a través de ella y reconfiguraba la experiencia erótica más allá de lo orgánico.

El ejemplo que presento resulta elocuente. En la Figura 3 se utiliza gel antibacterial para simular la viscosidad de los fluidos corporales. Este gesto —a la vez lúdico y simbólico— testimonia la presencia de lo sensorial en la experiencia digital. La lubricación vaginal, o su ficcionalización mediante un sustituto gelificado, irrumpe como recordatorio material de que el deseo implica fricción, humedad y piel. La viscosidad al separar los dedos adquiere significado en este contexto.

Así, lo que emerge de estos ejercicios es una reencarnación simbólica que desdibuja los límites entre lo orgánico y lo simulado, lo físico y lo digital, lo privado y lo colectivo. La materialidad del gel —su textura y su sonido— funciona como metáfora táctil de aquello que el discurso no logra capturar: la memoria sensorial y el placer.

### Figura 3.

*Onanismo dedelírico: laberíntica del autoplacer, 2025*



Fuente: archivo fotográfico de los autores.

### La mano como interfaz

En la fotoficción resulta evidente que la performatividad se despliega en lo digital como ensamblaje tecno-corporal, donde el placer emerge de la colaboración entre la piel, el gesto, la cámara y el material. Como se observa

en la Figura 4, el tacto se amplifica tecnológicamente y reconfigura la experiencia erótica más allá de lo orgánico. La mano es la presencia más recurrente en la ficción del sexting. No se limita a tocar; actúa como interfaz que traduce el deseo en movimiento, ritmo y fricción.

**Figura 4.**

*La mano en placer, 2024*



Fuente: archivo fotográfico de los autores.

Al desplazar el foco de lo genital a la mano, la fotoficción creada por las mujeres desmonta la arquitectura reproductiva del deseo —herencia heteronormativa que reduce el erotismo a la genitalidad— y propone, en su lugar, una erótica distribuida y no binaria. El placer ya no reside en un órgano específico, sino en la hibridación del cuerpo con la tecnología, en la vibración que recorre el circuito mano-te-la-pantalla-ojo. En este ejercicio, el suéter que simula una cama deja de ser un escenario pasivo y se convierte en un actor dentro de la red de agencia, un colaborador material que registra el movimiento.

De este modo, la ficción no se presenta como sustitución deficitaria de lo real, sino como modo de producción aumentada que invita a pensar en un erotismo posibilitado por lo digital. El ejemplo de la imagen 4 representa un acto íntimo y lo ejecuta en un registro distinto, igualmente válido e intenso. La fotoficción del *sexting* construye así una fenomenología alternativa del contacto, donde lo relevante no es la penetración ni la posesión del cuerpo, sino la resonancia en una red de agentes humanos y no humanos.

Esta propuesta se vincula con la promesa *cyborg* formulada por Donna Haraway: no temer a lo tecnológico, sino hibridarse con ello para producir formas de placer más allá de los dualismos cuerpo-máquina, real-simulado, natural-artificial. El erotismo que aquí se vislumbra es posgenital: un flujo de afectos que circula por circuitos ampliados donde la piel constituye apenas el punto de partida de un tacto que se extiende, se tecnifica y se multiplica.

Desde una perspectiva feminista, la exploración del placer sexual emerge no solo como tema, sino como acto de resistencia política que desafía las narrativas hegemónicas sobre la sexualidad digital. A través de las voces y experiencias subjetivas de las participantes, se desentrañan las complejidades de expresar deseo e intimidad en un entorno digital. Lejos de limitarse a la autoobjetivación o a la mera exhibición, sus relatos revelan una pluralidad de experiencias de placer que trascienden y, en muchos casos, rechazan explícitamente la primacía del cuerpo como eje central del *sexting*.

Para las mujeres, ficcionalizar la dimensión sensorial amplía el repertorio de lo que el *sexting* puede ser y reivindica su agencia como sujetas deseantes cuya sexualidad no depende de la aprobación ajena ni de ideales estéticos normativos. Sus fotoficciones sugieren que la imagen puede operar como fuente primaria de excitación y conexión íntima. En definitiva, el placer se configura como construcción de escena erótica y afectiva.

## Conclusiones

Esta reivindicación de lo imaginativo subvierte radicalmente la lógica patriarcal que vincula el placer femenino con la visualidad y con la capacidad de ser mirada. Al destacar otras dimensiones, las participantes amplían el repertorio de lo que el *sexting* puede ser y reivindican su agencia erótica. Su práctica sugiere una erótica de la intimidad digital en la que el placer reside en el intercambio mismo, en la cocreación de un espacio simbólico compartido donde el cuerpo no desaparece, sino que se reimagina a través de la ficción de un relato erótico. Así, el *sexting* deviene espacio de libertad en el que el placer se ancla a la fantasía.

Desde una postura feminista, este trabajo entiende el placer como ejercicio de agencia corporal y sostiene que la centralidad de la imaginación en el *sexting* constituye un acto de resistencia frente a la gramática visual hegemónica de la sexualidad digital. La fotoficción permite encontrar en la cocreación una ampliación de los aspectos eróticos, al reivindicar el derecho de las mujeres a definir sus propios marcos de deseo y situarse como autoras e intérpretes de su experiencia sexual, y no solo como objeto de la mirada externa.

El desplazamiento de la imagen hacia el retrato y de la exhibición hacia la imaginación es más que anecdótico: constituye un gesto político que obliga a reconocer la diversidad del deseo y la multiplicidad de formas en que se habita y se expresa la sexualidad. Al insistir en que el placer puede ejercerse en la fantasía y en la ficción, esta propuesta metodológica permite comprender el *sexting* como acto de significación encarnada: la sexualidad se vive y se interpreta a través de la experiencia subjetiva y situada en un cuerpo concreto, en un contexto específico y con una historia particular.

Las propuestas de las participantes muestran que el *sexting* es una trama de sensaciones, significados y relaciones que cada mujer teje desde su propia existencia. Al privilegiar sus percepciones mediante la fotoficción,

reconfiguran la esencia misma de lo sexual en el espacio digital, despatriarcalizan el placer y lo desvinculan de la lógica de la validación externa.

Al repensar los usos de la imagen, se advierte que explorar la sexualidad a través de la fotoficción constituye una tarea compleja y fecunda. Como muestra esta investigación, se trata de una metodología rigurosa con potencial para traducir el mundo en interpretaciones sobre la tecnología y su interacción con los sentidos. No es la única ni necesariamente la mejor forma de hacerlo; es una posibilidad entre otras. Sin embargo, los ejercicios producidos en el taller funcionaron como artefactos críticos que revelan, desde una perspectiva feminista, las negociaciones entre cuerpo, tecnología y sexualidad que operan en el *sexting*.

Lejos de limitarse a representar la práctica, las creaciones colectivas encarnan una reflexión profunda sobre la manera en que se significa el deseo en la interfaz digital. A través de una exploración táctil que transformó herramientas en extensiones eróticas, las participantes elaboraron narrativas del cuerpo sexuado, del placer y de la técnica.

La intención metodológica creativa consiste en fomentar formas innovadoras y no hegemónicas de escritura académica sobre la sexualidad. Si bien existe una literatura creciente sobre metodologías creativas, estas aún enfrentan escepticismo. Frente a ello, sostengo que la combinación de distintos estilos de investigación puede ampliar la capacidad de las autoras para comunicar la complejidad de los mundos que analizan, no solo a sus colegas, sino también a públicos más amplios.

En última instancia, la fotoficción constituye un ejercicio de autonomía imaginativa que señala la urgencia de construir arquitecturas digitales feministas: espacios, plataformas y comunidades que no reproduzcan dinámicas de objetivación, vigilancia y censura que históricamente han regulado los cuerpos feminizados. Se trata, en definitiva, de habitar lo digital desde una ética del cuidado y del respeto radical por la agencia erótica de las mujeres, para que la exploración de la sexualidad pueda desarrollarse de manera auténtica, libre de coerciones y abierta a la diversidad de formas en que el deseo se encarna, se narra y se comparte. Solo así lo digital podrá convertirse en un territorio de libertad y no en un espacio más de opresión.

Para cerrar, este enfoque no está exento de tensiones. Resulta necesario formular preguntas como las siguientes: ¿cómo validar, en el ámbito académico, un conocimiento

que se construye desde la ambigüedad? ¿Dónde trazar la línea entre la interpretación y la fabulación? La fotoficción no ofrece respuestas definitivas; quizá ahí radique su potencia. Recuerda que, en las ciencias sociales —como en el arte—, a veces es preciso romper el marco para advertir lo que verdaderamente se encuentra ante nosotros.

## Referencias

- Albury, K. (2015). Selfies, Sexts, and Sneaky Hats: Young People's Understandings of Gendered Practices of Self-Representation. *International Journal of Communication*, 9(1), 1734-1745. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3139>
- Attwood, F. (2007). Mujeres gamberras y riot girls: identidad femenina y agencia sexual. *Revista de Estudios de Género*, 16(3), 233-247. <https://doi.org/10.1080/09589230701562921>
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Berger, J. (2000 [1972]). *Los usos de la imagen*. DeBolsillo.
- Berger, J. y Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Gustavo Gili.
- Burns, J. y Zitz, C. (2015). *Clinical Psychology, Sexuality and Gender*. Palgrave Macmillan.
- Burrows, R. (2003). Virtual Culture, Urban Social Polarisation and Social Science Fiction. En B. Loader (ed.), *The Governance of Cyberspace* (pp. 47-54). Routledge.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Dick, Ph. (1969). The Electric Ant. *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 37(4), 100-116. [https://archive.org/details/Fantasy\\_Science\\_Fiction\\_v037n04\\_1969-10\\_PDF/page/n115/mode/2up](https://archive.org/details/Fantasy_Science_Fiction_v037n04_1969-10_PDF/page/n115/mode/2up)
- Gerlach, N. y Hamilton, S. N. (2003). Introduction: A History of Social Thought: The Future in the Present. En N. Gerlach y S. N. Hamilton (eds.), *The Social Shaping of Technology: The Future in the Present* (pp. 1-12). University of Toronto Press.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Jenna-Osseck, J., Hartman, A. y Cox, C. C. (2010). Photovoice: Addressing Youths' Concerns in a Juvenile Detention Facility. *Children, Youth and Environments*, 20(2), 200-218. <http://www.jstor.org/stable/10.7721/chilyoutenvi.20.2.0200>
- Knochel, A. D. (2013). Assembling Visuality: Social Media, Everyday Imaging, and Critical Thinking in Digital Visual Culture. *Visual Arts Research*, 39(2), 13-27. <https://doi.org/10.5406/visuartsrese.39.2.0013>
- Laruelle, F. (2012). *Photo-Fiction: A Non-Standard Aesthetics*. University of Minnesota Press.
- Lisón, J. C. (2005). Investigando con fotografía en antropología social. En J. C. Lisón (ed.), *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía* (pp. 15-30). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mengozzi, C. (2023). On the Uses of Science Fiction in Environmental Humanities and Social Sciences: Meaning and Reading Effects. *Science Fiction Studies*, 50(2), 145-174. <https://doi.org/10.1353/sfs.2023.a900278>
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
- Naezer, M. (2018). Sexy Selves: Girls, Selfies and the Performance of Intersectional Identities. *European Journal of Women's Studies*, 27(1), 41-56. <https://doi.org/10.1177/1350506818804845>
- Nickel, D. R. (2001). History of Photography: The State of Research. *The Art Bulletin*, 83(3), 548-558. <https://doi.org/10.2307/3177242>
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Séneca.
- Rumayor, L. R., Iruela, M. J. R., Heras-Cuenca, A. M. de las., González, A. T. y García-Vera, A. B. (2021). Foto-elicitación e indagación narrativa visual en estudio de casos y grupos de discusión. *New Trends in Qualitative Research*, 5, 41-56. <https://doi.org/10.36367/ntqr.5.2021.41-56>
- Skeggs, B. (2004). *Class, Self, Culture* (1.ª ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315016177>
- Sontag, S. (2006 [1977]). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Stephens, T. (2019). I Am What Is a Photograph: Photofiction as Performative Autoethnography. *Cultural Studies – Critical Methodologies*, 19(2), 79-83. <https://doi.org/10.1177/1532708618807244>
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola.