

Research Paper

Performatividad y Disputa digitalmente aumentada en el Espacio Público de Santiago de Chile: Fotoetnografía y análisis de la Marcha del Orgullo Gay.

Performativity and Digitally Enhanced Dispute in the Public Space of Santiago de Chile: Photoethnography and analysis of the Gay Pride March.

Pablo Hermansen*

Roberto Fernández**

RESUMEN

A pesar de que en nuestra vida cotidiana constantemente producimos y publicamos imágenes como lenguaje, medio de interacción y dispositivo de visibilización, y que en las ciencias sociales los datos visuales tienen un innegable *valor de uso* -con casi dos siglos de presencia en el trabajo de campo- en las redes de publicación e intercambio de conocimiento no se le ha asignado un *valor de cambio* acorde a su utilización. El texto mantiene un monopolio práctico en la categorización y el análisis de datos, moneda de cambio obligada para participar en el debate académico. Sin embargo, al investigar y describir marchas conmemorativas en el espacio público, como la Marcha del Orgullo Gay en Santiago, se hace imposible dar cuenta textualmente de las complejas connotaciones de su performatividad. Con el objetivo de relevar sus características constitutivas, desarrollamos un análisis fotoetnográfico para aproximarnos a un evento predominantemente performático, como la Marcha del Orgullo Gay. Este tipo de eventos reclaman procedimientos de investigación y publicación que evidencien su riqueza visual como modo de manifestación política.

Palabras clave: Manifestación Conmemorativa, Espacio Público, Fotoetnografía, Performatividad, Visibilización.

* Universidad Católica de Chile, Chile. E-Mail: phermans@uc.cl

** Universidad de Chile, Chile. E-Mail: rfd2003@gmail.com

ABSTRACT

Although in our daily lives we constantly produce and publish images as language, means of interaction and device of visualization, and that in the social sciences the visual data have an undeniable value of use - with almost two centuries of presence in the work of Field - in the networks of publication and exchange of knowledge has not been assigned a value of change according to its use. The text maintains a practical monopoly in the categorization and analysis of data, a currency of exchange required to participate in the academic debate. However, in investigating and describing commemorative marches in public space, such as the Gay Pride March in Santiago, it is impossible to account verbatim for the complex connotations of its performativity. With the aim of releasing its constitutive characteristics, we developed a photoethnographic analysis to approach a predominantly performance event, such as the Gay Pride March. These events call for research and publication procedures that demonstrate their visual richness as a mode of political expression.

Keywords: Commemorative Demonstration, Public Space, Photoethnography, Performativity, Visibility.

Received on: 2016.09.20

Approved on: 2016.12.16

Evaluated by a double blind review system

1. INTRODUCCIÓN: REVITALIZACIÓN INFORMACIONAL DEL USO POLÍTICO DEL ESPACIO PÚBLICO

Hace ya más de una década los estudiantes secundarios en Chile -descritos por políticos e investigadores de la época como políticamente anómicos- marcaron, con su *Revolución Pingüina*, el mito de origen de una nueva forma de acción política. Desafiaron la hegemonía y desbancaron el monopolio que, históricamente, tuvieron los partidos políticos para representar las demandas ciudadanas y articular movilizaciones a escala nacional (Salazar, 2006). Una de las cualidades distintivas de la acción política de los *Pingüinos* es que se visibilizaron utilizando un Espacio Público “digitalmente aumentado” (Hermansen & Chilet, 2010).

Se apropiaron y subvirtieron la red Enlaces -red nacional implementada por el estado con el objetivo de apoyar digitalmente la educación pública. En lugar de usar el software y el hardware institucional para potenciar los objetivos del programa del

Ministerio de Educación, usaron internet para reunirse y criticar la calidad de la educación que ellos mismos recibían. Más aún, resignificaron plataformas orientadas al ocio -como los *photolog*- para coordinar operaciones a escala nacional y hacer visible globalmente sus postulados y acciones. La escala, coordinación y visibilidad lograda informacionalmente se tradujo en una eficaz apropiación de calles, veredas, plazas y sus propios establecimientos educacionales. Consecuentemente, su acción política fundió el espacio público material y el digital, rebalsando su espacio digitalmente aumentado y saturando los medios de comunicación masiva -constitutivos de la esfera pública contemporánea. Modificaron las agendas del espectro completo de los partidos políticos, instalándose como tema forzado (hasta el día de hoy) en los discursos de la burocracia estatal -Gobierno y Congreso- y de los actores privados de educación.

Esta forma de acción ciudadana no ha dejado de propagarse e intensificarse en el mundo. No es casual que la revista Times haya nombrado a *El Manifestante* como *La Persona* del 2011 (Castells, 2011; Fillieule & Tartakowsky, 2015). El intensivo uso político del espacio público ha exigido un re-conocimiento de la manifestación callejera como acción política relevante (Fillieule & Tartakowsky, 2015), amplificada por la masificación del registro y publicación en la web de textos, fotografías, videos y audios producidos por los mismos protagonistas. En este sentido, la producción y circulación de imágenes le da un nuevo carácter a la noción de “espacio de aparición” que Arendt (2004, 2005) le atribuye al espacio público, ya que el ser visto ya no se limita a los usuarios momentáneos del espacio público sino a todos lo que puedan acceder al registro de dicha aparición.

2. PERFORMATIVIDAD DE LAS MANIFESTACIONES POLÍTICAS: LA LUCHA POR LA VISIBILIDAD

Si bien la manifestación política en el espacio público es un fenómeno multidimensional, su dimensión visual tiene particular relevancia. Una de las cualidades originales de los movimientos ciudadanos de la última década es que no buscan establecer un diálogo habermasiano con el poder político o económico mediante consignas escritas y/o vociferadas, sino que lograr la atención y empatía del resto de la ciudadanía y de los medios de comunicación e información, mientras establecen una relación “agonística” con el poder (Mouffe, 2000). Es en ese contexto que la dimensión performática de la

manifestación ciudadana desplaza a la retórica política clásica, no solo por su potencia para ser mediatizada y difundida visualmente, sino también porque los mismos manifestantes tienden a inscribir el discurso político tradicional como un recurso distintivo de sus antagonistas. Consecuentemente, en la medida que, en principio, toda manifestación política en el espacio público opera desde la voluntad de hacerse visible, los actores sociales que se manifiestan buscan ser vistos como constitutivos de su práctica. En este sentido, la manifestación política implica no solo una “lucha por la visibilidad” (Patruno, 2011; Peterson & Thrön, 1999), *sino que una que busca distinguirse performativamente*.

3. MÉTODOS VISUALES PARA LA COMPRENSIÓN DE FENÓMENOS PERFORMÁTICOS

La calidad performática de las manifestaciones en el Espacio Público confiere un rol medular a su dimensión visual, y no solo en cuanto despliegue escénico: sería una reducción impertinente entender las estrategias de despliegue de quienes se manifiestan como un modo espacialmente invasivo para llamar la atención de otros grupos sociales y comunicarles un mensaje acotado: las manifestaciones performativas son “eventos” (Wilkie, 2014) constitutivos de la identidad individual y colectiva de quienes se manifiestan, “eventos de resistencia lejos del alcance de los poderes de subjetivación” (Savransky, 2014, p. 101).

Entonces, si consideramos que los modos, tácticas y estrategias de manifestación de quienes se revelan políticamente en el espacio público los constituye como sujetos políticos, creemos que su indagación requiere de instrumentos metodológicos que reconozcan las claves epistemológicas que los mismos sujetos despliegan, evitando así malos entendidos, reduccionismos y esencialismos. Sin embargo, a pesar de la creciente relevancia de las metodologías cualitativas de investigación, las ciencias sociales han seguido desarrollándose bajo el imperio hegemónico del verbo, relegando a la imagen en general y a la fotografía en particular -como dato y discurso- a un lugar secundario respecto de dispositivos de producción y análisis de datos textuales (Fernández & Hermansen, 2009). Consecuentemente, hemos realizado un esfuerzo analítico para que, en el presente trabajo, los datos fotoetnográficos no solo cuenten con el *valor de uso* que, desde hace más de un siglo, se les reconoce. Modesta y seminalmente, nos

proponemos explorar en la creación de *valor de transacción* para el dato visual en la investigación social, usándolo como parte estructural de nuestro análisis y modo de publicación de conocimiento *acerca de la cultura* (Ruby, 1986). Los “retratos compuestos” de Francis Galton (1878), las fotografías de Jacob Riis (1890), el trabajo visual exhaustivo de Bateson and Mead (1942) en Bali, las vívidas fotoetnografías que John Collier desarrolla durante sus más de cuatro décadas de terreno, o los cincuenta años de registro fotográfico con el cual Camilo José Vergara (1995, 1999, 2002, 2005) ha mostrado cómo las ciudades mutan sin cesar, son ejemplos de investigaciones que, mediante estrategias analíticas y retóricas, se han propuesto “traducir” (Callon, 1986) el “valor de uso” del dato fotográfico en “valor de transacción” (Marx, 1904 (1859); Smith, 2005 (1776)). Sin embargo, y a pesar del rigor metodológico y la potencia estética desplegada en estas obras, sus reverberaciones han sido verbales: los científicos sociales, cuando son interpelados por una fotografía, contestan con palabras. Entonces, si bien la fotografía forma parte estructural de sus estrategias de traducción de conocimientos (Callon, 1986), el dato fotográfico carece de valor de transacción, ya que a fin de cuentas la red de conocimiento que une las publicaciones (como los nodos de una red) estaría constituida por el intercambio de texto.

Usando como caso de estudio nuestra fotoetnografía de la Marcha del Orgullo Gay en Santiago de Chile, proponemos algunos lineamientos de investigación visual que aporten a la producción y análisis de imágenes fotográficas de manifestaciones políticas en el espacio público.

4. PROPUESTA METODOLÓGICA DE PRODUCCIÓN FOTOETNOGRÁFICA Y ANÁLISIS DE DATOS VISUALES EN MANIFESTACIONES POLÍTICAS

Proponer un método para producir y analizar fotografías implica adentrarse en “una especie de bruma metodológica” y epistemológica (Hernández, 2006) que vela el paisaje de la investigación social con fotografías. A pesar de los casi dos siglos de uso de fotos en el trabajo de campo, en los cuales los científicos sociales han incorporado como dato obvio las imágenes encontradas y propias, la literatura dedicada a la investigación visual no ofrece tradiciones consolidadas con precisiones metodológicas y distinciones que permitan clarificar los distintos tipos de fotografía (Hermansen, 2013). Sin embargo, algunos autores se han entregado reflexiones que son hitos ineludibles.

Por ejemplo, Roland Barthes (1981), plantea que la comprensión de la imagen fotográfica debe emerger de la experiencia del sujeto que la contempla; por su parte, el sociólogo Howard Becker (1974), las clasifica según la perspectiva y el conocimiento que el autor imprime en ellas. Para Samantha Warren (2005) las fotografías deben analizarse por su rol en el vínculo investigador-investigado, mientras que John Collier (1986) las agrupa por el papel que juegan en los proyectos de investigación que las utilizan. Desde la mirada de Douglas Harper (1998), para comprender las fotografías debemos priorizar su inscripción teórica, a diferencia de Vilem Flusser (1986) que las clasifica, considerando la influencia del *script* del dispositivo fotográfico sobre las variables de producción de la imagen, en “tres tipos de fotografías: las hechas por cámaras completamente automáticas (por ejemplo, una foto hecha desde un satélite de la NASA), las fotos amateurs (por ejemplo, un retrato del perro del fotógrafo en frente del Domo de la Catedral de Florencia) y las fotografías profesionales (por ejemplo. una fotografía experimental)” (Flusser, 1986, p. 330).

Para el presente trabajo, la categorización de Becker (1974) es especialmente pertinente y nos permite hacer foco respecto a nuestra propia producción, dado que acota su reflexión a las fotografías usadas como dato de indagación. Establece cuatro conjuntos según el tipo de investigación que las inscribe y sus condiciones de producción. Primero, encontramos fotografías cuyo objetivo es conservar, para su futuro análisis, información no verbal; luego, las capturadas por los mismos sujetos de estudio con el propósito de recabar o “elicitar” (Collier, 1957) conocimiento sobre los contextos sociales en que se trabaja; por otra parte, están las fotografías que son “documentos históricos, sean estas tomadas por aficionados sin oficio y conservadas en álbumes familiares o por fotógrafos profesionales” (Becker, 1974, p. 5); finalmente tenemos las fotografías producidas por un investigador, con oficio fotográfico y conocimiento teórico, durante su trabajo de campo y mientras la vida social transcurre. Este último tipo de fotografía, que llamaremos fotoetnografía, es la que nos convoca en el presente trabajo.

Enfrentados al corpus fotoetnográfico, comenzar un análisis de este tipo de datos exige articular lógicas de trabajo en dos dimensiones, una respecto del carácter narrativo general del conjunto de imágenes, y otra relativa a cada una de las fotografías que sea identificada como relevante para el análisis. El primer desafío del abordaje narrativo proviene del hecho que el conjunto de fotografías presenta una simultaneidad de

información no jerarquizada. Consecuentemente, el conjunto debe ser dispuesto para hacer disponible la totalidad de la experiencia en terreno, vivida diacrónicamente, con el objetivo de recrear dicha experiencia sincrónicamente conservando su riqueza. Dicho por John Berger, el conjunto de “fotografías así dispuestas son reintegradas a un contexto vivo: por supuesto no al contexto temporal original del que fueran tomadas - eso es imposible-, sino a un contexto de experiencia. Y ahí, *su ambigüedad por fin deviene verdadera*. Permite que el pensamiento se adueñe de lo que muestran. El mundo que revelan, congelado, se vuelve manejable. La información que contienen se deja penetrar por el sentimiento. Las apariencias devienen lenguaje de una vida vivida” (Berger & Mohr, 2009).

Los fotoetnógrafos, en su calidad de sujetos participantes, precipitan la reconstrucción de lo vivido, dando pie a una narración visual de los hechos observados que permite reconocer secuencias de fotografías dentro de la gran constelación de datos, donde cada foto modifica al mismo tiempo que condensa el sentido del conjunto. Recordando las lecciones de Howard Becker, Jon Rieger comenta sobre esta idea:

“Una sola fotografía, por sí misma, puede tener muchos significados diferentes. Cuando otra foto es puesta a su lado, el significado de la primera es desafiado y precisado. Mientras más fotos, mayor es el grado de precisión en la interpretación a hacer respecto de cualquiera del grupo” (Rieger, 1986, p. 7).

La recomposición de un horizonte de sentido que emerge desde los datos fotográficos favorece una reorganización narrativa. La agrupación de sub conjuntos de fotografías alrededor de las distintas escenas vividas da pie al análisis específico, en donde cada imagen se presenta cargada de la riqueza y complejidad del total del *corpus*.

Proponemos que el análisis de cada fotografía se desarrolle en función de las siguientes etapas. En primer lugar, elaborar una lectura global de la imagen, acompañando su descripción con datos obtenidos durante el trabajo de campo, de modo de dar cuenta de los contenidos de la imagen en contexto. Luego, se pasa a un análisis detallado de los componentes específicos de la imagen a través de lo que hemos llamado *citas visuales*.

Finalmente, se propone una interpretación que integre los distintos elementos desarrollados en torno a cada visual, de modo de elaborar una comprensión de la fotografía, a partir de la cual se pueda discutir teóricamente sus alcances en torno a la problemática de investigación, por ejemplo, a través de la elaboración de categorías analíticas que posteriormente pueden profundizarse, y contrastarse en función del resto del material fotográfico.

A continuación, para aplicar nuestro modelo analítico, trabajaremos sobre una de las fotografías obtenidas durante la Marcha del Orgullo Gay de septiembre de 2009 en Santiago de Chile. Mediante las descripciones que desplegaremos a continuación, nos proponemos traducir fotográficamente las estrategias performativas de visibilización con las que estos grupos se apropian del centro cívico de Santiago de Chile e interpelan la institucionalidad republicana y patriarcal. Al mismo tiempo, compartimos este ejercicio metodológico con la voluntad de disipar -aunque sea un poco- la bruma que dificulta un uso más robusto de los datos fotoetnográficos.

5. CASO DE ESTUDIO: PERFORMATIVIDAD Y POLÍTICA EN LA MARCHA DEL ORGULLO GAY

5.1 Antecedentes sobre la Marcha del Orgullo Gay en Chile.

La marcha conmemorativa del Orgullo Gay se desarrolla desde el año 1998 en Santiago de Chile. Múltiples colectivos de gays, lesbianas, sadomasoquistas, bisexuales, transexuales y otros avanzan por más de 10 cuadras de la principal avenida de del centro cívico para cerrar frente al palacio presidencial de La Moneda. En Chile esta marcha ocurre la última semana de septiembre en conmemoración del mortal ataque incendiario a una disco gay de la ciudad de Valparaíso en la década de 1990 (Robles, 2008). Con el paso de los años, ha ido aumentando su convocatoria, siendo una manifestación emblemática que además ha ampliado su asistencia a otros sectores sociales y políticos que se identifican con las demandas que ahí se expresan.

En el presente ejercicio analítico, haremos foco en dos aspectos de esta manifestación político-conmemorativa: primero, el uso intensivo del espacio público que se desarrolla, en el que los marchantes se caracterizan por performar modos no tradicionales de

visibilización política, como es el uso de indumentaria propiamente transformista. Segundo, que este modo de acción política coexiste con formas más tradicionales de manifestación, como podemos ver claramente en la **Fig. 01**, donde colectivos feministas y lésbicos -conocidos como la “Otra Marcha”, utiliza formas tradicionales de visibilización de sus reivindicaciones, como son marchar en columna, con lienzos y pancartas. La Otra Marcha adopta una retórica política más combativa que contrasta con la performance más festiva y carnavalesca de los otros grupos. El contraste entre ambas formas de escenificación de reivindicaciones presenta especiales atractivos como antesala al análisis visual de las estrategias menos convencionales de acción política en el espacio público, ya que sirve como elemento de contraste para resaltar las motivaciones y los efectos en el paisaje urbano de estas últimas. Además, las tensiones retóricas y escénicas entre estas formas de manifestación y visibilización en contraste con los significados propios del centro cívico -espacio republicano por antonomasia- aporta claves de interpretación esenciales para la comprensión de esta escena. Para efectos del presente trabajo, nos centraremos en la modalidad performativa de manifestación expresada en la imagen del transformista posando frente al palacio presidencial.



Figura 1 - Coexistencia de modos de visibilización en la Marcha del Orgullo Gay

5.2 Análisis

De un corpus de más de mil fotos registradas por las 10 cuadras de marcha durante más de cuatro horas, seleccionamos la escena en que los transformistas llegan y se instalan frente al palacio de gobierno. Como describimos anteriormente, la selección de esta fotografía se basa en su capacidad de prismar una rica complejidad de relaciones, representativa del total del corpus. Procederemos según los siguientes procedimientos: primero, codificaremos la imagen; segundo, elaboraremos categorías emergentes; tercero, asociaremos las distintas partes decritas; cuarto, reinterpretaremos la fotografía como conjunto; y finalmente desarrollaremos una discusión de los resultados.

Codificar supone la identificación y caracterización de sus partes clave. Durante este trabajo, nos propusimos evidenciar visualmente cada componente de la escena con el objetivo de profundizar en cada uno. En concreto, este proceso desarrolla *citas visuales*, logradas mediante el recorte, separación y destaque de los distintos componentes, sin que ninguno pierda vínculo con el contexto de la escena original. Haciendo foco en asuntos específicos de la escena, es posible leer exhaustivamente el conjunto, explicitando y destacando sus cualidades constitutivas. De este modo, cada cita visual supone un código o concepto que da cuenta de la cita y un texto analítico que presenta las interpretaciones de los investigadores.





Figuras 2 y 3 - Performance política transformista al final de la Marcha del Orgullo Gay y primera cita visual

5.3 Performance política transformista

a) Sujeto posando transgresoramente frente a La Moneda.

El “*punctum*” (Barthes, 1981) de la **Fig. 2** -o, al menos, el elemento más llamativo- es el sujeto que se encuentra posando prácticamente desnudo. Para hacer foco en éste, trabajaremos haciendo una cita visual del sujeto y de su pose (**Fig. 3**). Como primer código, referente a la cita visual del sujeto, destacamos como concepto la idea de *pose transgresora*, no solamente porque se encuentra efectivamente posando para que le saquen fotografías y/o lo filmen, sino porque esa pose supone una transgresión, al estar este sujeto casi desnudo, pero también porque esa cuasi desnudez muestra al sujeto como ambiguo en términos sexuales, lo cual sin duda supone una imagen que tensiona el imaginario tradicional del palacio presidencial.

La indumentaria del sujeto, difícil de encontrar en el comercio o en la vida cotidiana, es de buena factura. Está compuesta no solo por las escasas telas que cubren sus brazos y sus genitales, sino que además por un sombrero, un par de botas, collares y accesorios, los que conversan con el maquillaje y los tatuajes impresos tanto en el tronco como en sus brazos. El conjunto no solo está bien confeccionado, sino que se ajusta

perfectamente a su cuerpo, al tiempo que los materiales y las partes hacen juego entre sí. A su vez, tanto el sombrero como las botas exigen para su uso una destreza difícil de improvisar. Lo anterior nos permite afirmar que el sujeto no lleva un disfraz, sino que un traje que le es propio. Por el traje que utiliza, podemos relacionarlo con la práctica del transformismo.

Esta práctica, en la que hombres se visten y actúan de manera ambigua o francamente transgresora de los códigos y las normas socialmente vinculadas al género masculino, suele desarrollarse en espacios privados o colectivos cerrados con un fin artístico o de espectáculo. Estos sujetos, que cada año salen de sus lugares habituales, a pesar de no ser muy numerosos, se han hecho característicos de la Marcha Gay ya que llaman poderosamente la atención a la vez que corresponden a un arquetipo de la cultura Gay. Una de sus actividades principales y rol más esperado durante la Marcha es justamente posar para ser fotografiados o filmados desplegando todo su desafiante glamur, tanto frente a lugares emblemáticos del recorrido de la marcha, como en este caso, como también junto a personas que se ponen al lado de ellos para quedar retratados. La consecuencia es la producción espontánea de piezas visuales de souvenir y *merchandising* que refuerzan viralmente la memorabilidad de la ocasión.



Figura 4 - El punto de observación y registro de los espectadores de la escena confirma la voluntad de quien posa de construir una tensión visual entre su performance y el Palacio de Gobierno.

La pose del sujeto cobra sentido en el contexto en el cual se desarrolla esta acción y por

el registro y publicación de la escena por parte de quienes son sus espectadores (**Fig. 4**). El carácter transgresor de dicha pose se encuentra justamente en su contraposición con los símbolos nacionales propios del espacio público, y en el dialogo que se establece con el limite policial.

b) Pose y entorno urbano

Es interesante que en esta imagen la pose no es cualquier pose, es una pose sugerente, cargada de erotismo no heterosexual, la que se ejecuta frente al palacio presidencial (**Fig. 5**), en un acto performativo de apropiación simbólica que tensiona y subvierte el significado de los símbolos nacionales, orientados de por sí a la construcción de una identidad nacional que excluye las sexualidades no heterosexuales. De hecho en este entorno urbano, no existe ninguna marca o señal que haga referencias a sujetos que no sea masculinos y heterosexuales. La simbología de carácter nacional puede apreciarse en la estatua de un antiguo presidente de la república y la bandera nacional sobre La Moneda, tal como se aprecia en la **Fig. 6**, así como en la arquitectura de este edificio y de los edificios gubernamentales que lo rodean. Como podemos ver en la imagen, estamos frente a un entorno urbano uniforme y carente de colores, donde se busca destacar los valores de una república que ha sido concebida tradicionalmente como ordenada, limpia y segura.



Figura 5 - Tensión simbólica entre la pose y la institución



Figura 6 - Las barreras que protegen al poder

c) Límites, orden y contención policial

La **Fig. 6** nos muestra que la posibilidad de manifestarse en la marcha está acotada en el tiempo y el espacio. La marcha se rige por ciertos horarios y ciertos límites espaciales que no pueden ser sobrepasados. Las rejas y la presencia de efectivos policiales se constituyen en el límite que define el espacio que puede ocuparse y el que no. Este límite además tiene distintas capas: la primera reja, que separa a los manifestantes de los carabineros, los propios carabineros, pero luego también las rejas que se ubican entre los carabineros y La Moneda. Es importante destacar que en los años que lleva realizándose esta marcha, nunca ha habido desordenes ni enfrentamientos con las fuerzas policiales, lo cual habla de un despliegue de fuerzas que no se justifica en las características de la manifestación sino más bien por la lógica normativa de control del espacio público. En este sentido, resulta interesante que este tipo de pose por parte de los transformistas sea una práctica habitual durante todas las marchas del Orgullo Gay, ya que pone en tensión estos límites. En este caso, la forma en que el sujeto se apoya en

las rejas y posa frente a las cámaras supone que, si bien hay una aceptación del límite que supone la reja, ese límite es apropiado por el sujeto para sus propios fines, es decir posar para ser retratado.

6. CONCLUSIÓN: POSAR TRANSGRESORAMENTE FRENTE AL PALACIO PRESIDENCIAL DE LA MONEDA

A modo de síntesis de los componentes de la imagen analizada, podemos ver que aparecen con fuerza ciertos elementos que definen las acciones sociales que ocurren en la marcha. Por una parte, la especialización en las formas de manifestarse, en este caso dada por la indumentaria y actitud del transformista, y por otra parte el establecimiento de límites en el uso del espacio público y cómo los manifestantes se relacionan con esos límites. Sin embargo, es justamente en relación a esos límites (rejas, fuerzas policiales, etc.) que cobra su sentido contestatario el conjunto de acciones de los manifestantes. La pose del sujeto frente a La Moneda adquiere dirección política en el contexto en el cual se desarrolla esta acción. El carácter transgresor de dicha pose se encuentra justamente en su contraposición con los símbolos nacionales propios del espacio público del centro de Santiago, y en el diálogo que se establece con el límite policial. Esta forma forma de manifestarse a través de la presentación del cuerpo dialoga con el entorno urbano y el despliegue policial y produce significaciones que pueden ser identificadas y conceptualizadas en el análisis de su visualidad.

Sin embargo, es importante destacar que, como cualquier análisis, los datos y sus interpretaciones deben ser triangulados y contrastados con información de otro tipo, como entrevistas y notas de campo. En caso de este trabajo, intentamos proveer la información obtenida en el trabajo de campo de modo de favorecer la contextualización y comprensión de la fotografía analizada. Como planteamos en un trabajo anterior (Fernández & Hermansen 2009), el uso de la fotografía en la investigación cualitativa no busca desplazar a la escritura sino complementarla en el caso de fenómenos donde la dimensión visual debe ser relevada, como en el caso de las manifestaciones políticas y otro tipo de formas de ocupación del espacio público. Como señala Arendt (2008), el espacio público es un espacio de aparición donde los ciudadanos se encuentran para hablar y actuar juntos, y ese encuentro supone una dinámica visual de ver y ser visto que resulta particularmente relevante en manifestaciones política y fundamental como

desafío para unas ciencias sociales comprensivas inscritas en no reducir los fenómenos a meras palabras sino mantener todas las dimensiones que componen su complejidad.

REFERENCIAS

- Arendt, H. (2004). *Sobre la Revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arendt, H. (2005). *La Condición Humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Science.
- Becker, H. (1974). Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*(1), 3-26.
- Berger, J., & Mohr, J. (2009). *Otra manera de contar*. Mexico: Gustavo Gili.
- Callon, M. (1986). Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* (pp. 196-223). Londres: Routledge.
- Castells, M. (2011). Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age *The City Reader* (pp. 572-582). New York: Routledge.
- Collier, J. (1957). Photography in Anthropology: A Report on Two Experiments. *American Anthropologist*, 59(5), 843-859.
- Collier, J., & Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Fernández, R., & Hermansen, P. (2009). Aproximaciones metodológicas para una sociología visual a partir del estudio de prácticas de memoria colectiva en el espacio público de la ciudad de Santiago de Chile. *Espacio Abierto*, 18, 445-460.
- Fillieule, O., & Tartakowsky, D. (2015). *La manifestación. Cuando la acción colectiva toma las calles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Flusser, V. (1986). The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs. *Leonardo*, 19(4), 329-332.
- Galton, F. (1878). Composite portraits, made by combining those of many different persons into a single figure. *Nature*(18), 97-100.
- Harper, D. (1998). An argument for visual sociology. In J. Prosser (Ed.), *Image-Base Research*. London: Falmer Press.

- Hermansen, P. (2013). *FOTOETNOGRAFÍA: EMERGENCIA, USO SILENCIOSO Y TRES IRRUPCIONES EN LA TRADICIÓN ESTADOUNIDENSE*. (PhD), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, RM, Chile.
- Hermansen, P., & Chilet, M. (2010). Ciudad Virtual, Ciudad Real: conflicto y emergencia de un nuevo entorno urbano. *Diseña*, 40-49.
- Hernández, R. (2006). Argumentos para una Epistemología del Dato Visual. *Cinta Moebio*, 26, 196-206.
- Marx, K. (1904 (1859)). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Chicago: Charles H. Kerr & Company.
- Mouffe, C. (2000). Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism. *Reihe Politikwissenschaft / Political Science Series*.
- Patrino, L. (2011). Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad. *Letral*, 6, 111-130.
- Peterson, A., & Thrön, H. (1999). Movimientos Sociales y medios de comunicación. *Comunicación y Sociedad*, 35, 11-43.
- Rieger, J. (1986). Howard Becker's summer workshop in visual sociology: A personal view. *Visual Sociology*, 1(1), 5-8. doi:10.1080/14725868608583562
- Riis, J. (1890). *How the other half lives: Studies Among the Tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Robles, V. H. (2008). *Bandera hueca. Historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Ruby, J. (1986). The future of anthropological cinema—A modest polemic. *Visual Sociology*, 1(2), 9-13. doi:10.1080/14725868608583578
- Salazar, G. (2006). Los de abajo entran en la Historia. In A. Pérez Guerra, L. Pulgar Ibarra, & A. J. Salgado (Eds.). Santiago: Punto Final.
- Savransky, M. (2014). Of Recalcitrant Subjects. *Culture, Theory and Critique*, 55(1), 96-113. doi:10.1080/14735784.2013.821767
- Smith, A. (2005 (1776)). *The Wealth of Nations*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Vergara, C. J. (1995). *The New American Ghetto*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Vergara, C. J. (1999). *American Ruins*. New York: The Monacelli Press.
- Vergara, C. J. (2002). *Unexpected Chicagoland*. New York: New Press.
- Vergara, C. J. (2005). *How the Other Half Worships*. New Jersey: Rutgers University Press.

Performatividad y Disputa digitalmente aumentada en el Espacio Público de Santiago de Chile:

Fotoetnografía y análisis de la Marcha del Orgullo Gay.

Warren, S. (2005). Photography and voice in critical qualitative management research 2005 18(6).pdf>. *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, 18(6), 861-882.

Wilkie, A. (2014). Prototyping as Event: Designing the Future of Obesity. *Journal of Cultural Economy*, 7(4), 476-492. doi:10.1080/17530350.2013.859631

How to cite this article:

Hermansen, P. & Fernández, R. (2016). Performatividad y Disputa digitalmente aumentada en el Espacio Público de Santiago de Chile: Fotoetnografía y análisis de la Marcha del Orgullo Gay. *International Journal of Marketing, Communication and New Media*. Special Number 1 – QRMCNM, 79-96. Available at <http://u3isjournal.isvouga.pt/index.php/ijmcm>

