

La presentación social de las emociones en las marchas feministas¹

The social presentation of emotions in feminist mobilizations

A apresentação social das emoções nas mobilizações feministas



Sandra Vera Gajardo

Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, Chile.

sandraveragajardo@gmail.com



Cecilia Loaiza Cárdenas

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

ceciliaoaizac@gmail.com

Resumen: Los movimientos sociales a nivel global actúan influidos por el marco contemporáneo de una cultura visual. En las manifestaciones feministas esto se ha traducido en una escenificación callejera con expresión de emociones. La conciencia de una audiencia constante forma parte de los ingredientes a considerar en el actuar activista en la medida que en su atención e implicación afectiva se juegan las posibilidades de escucha del movimiento. En este artículo se presenta el análisis fotográfico cualitativo de dos marchas feministas chilenas (25 de noviembre y 8 de marzo) observadas durante tres años, en las cuales destacan cuatro emociones (dolor, rabia, desafío, orgullo) desplegadas diferencialmente en función de la atención social esperada. Los elementos que las hicieron distintivas se basaron en los repertorios de protesta, los colores predominantes, las consignas utilizadas y la forma de nombrar los agravios, permitiendo comprender una presentación social de las emociones.

Palabras claves: feminismo; metodologías visuales; emociones; movimientos sociales; audiencia.

¹ El presente artículo es producto del proyecto Fondecyt de Iniciación 11200987 "Politización del agravio en el movimiento feminista chileno. Habla (s) y escucha (s) desde la trama cultural de las emociones", financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

Abstract: Social movements on a global level act influenced by the contemporary framework of a visual culture. In feminist demonstrations this has been translated into a street staging characterized by emotional expression. The awareness of a constant audience is part of the ingredients to be considered in the activist action insofar as the movement's listening possibilities are intertwined with their attention and affective involvement. This article presents a qualitative photographic analysis of two Chilean feminist marches (November 25 and March 8) observed over three years, highlighting four emotions (pain, anger, defiance, pride) displayed differentially based on expected social attention. The elements that made them distinctive were based on the protest repertoires, the predominant colors, the slogans used and the way of naming the grievances, allowing to understand a social presentation of emotions.

Keywords: feminism; visual methodologies; emotions; social movements; audience.

Resumo: Os movimentos sociais em nível global atuam dentro da estrutura contemporânea de uma cultura visual. Nas manifestações feministas, isso se traduziu em uma performance de rua com uma expressão de emoções. A consciência de uma audiência constante é um dos ingredientes a serem considerados na ação ativista, na medida em que as possibilidades de escuta do movimento estão em jogo em sua atenção e envolvimento afetivo. Este artigo apresenta a análise fotográfica qualitativa de duas marchas feministas chilenas (25 de novembro e 8 de março) observadas durante três anos, nas quais se destacam quatro emoções (dor, raiva, desafio, orgulho) exibidas de forma diferenciada de acordo com a atenção social esperada. Os elementos que as tornaram distintas foram baseados nos repertórios de protesto, nas cores predominantes, nos slogans usados e na maneira de nomear as queixas, possibilitando a compreensão de uma apresentação social das emoções.

Palavras-chave: feminismo; metodologias visuais; emoções; movimentos sociais; público.

Submetido em: 10 de janeiro de 2024

Aceito em: 16 de maio de 2024

Introducción

La protesta feminista a nivel nacional en Chile ha tenido centralidad en la política mediatizada en los últimos diez años. Esto se condice con el panorama latinoamericano e internacional que incluso ha hecho nombrar el ciclo de protesta feminista en curso como una “cuarta ola” (Varela, 2019).

Las manifestaciones en días emblemáticos se hacen parte de un contexto de activismos contemporáneos cuyas estrategias de difusión, convocatoria y participación combinan elementos virtuales y presenciales. Las protestas callejeras de lo que Marcela Fuentes nombra como “activismos tecnopolíticos” se articulan en “performances de protesta corporales y la acción en redes digitales” (Fuentes, 2020, p. 21). Esta combinación de lo corporal y lo no corporal nos resulta esencial para una aproximación visual de las protestas callejeras. Por un lado, podemos observar que existe una aparición paralela en distintas plataformas virtuales, sin necesidad de ser sincrónica, a modo de “escenas de la protesta”, manifestada en la difusión de imágenes en redes sociales, mensajes directos, “poses” para fotografías sacadas en vivo, etc. Así entonces, las manifestaciones feministas se presentan como “acontecimientos visuales” cruzadas por aquella interacción “entre espectador y el objeto que mira” (Depetris Chauvin; Tacceta, 2019, p. 12) y que, al igual que la vida cotidiana y los grandes eventos sociales, políticos, artísticos y culturales, formarían parte de la cultura visual contemporánea. Una aproximación así permite comprender las manifestaciones activistas políticas como actos que se presentan para ser observados y difundidos de ciertos modos. Hablamos de puestas en escena callejeras, que se nos hace imperativo analizar dándole un lugar a la mirada espectadora como parte del análisis de la protesta contemporánea.

La perspectiva de Ervin Goffman (1997) respecto de “la presentación de la persona en la vida cotidiana” nos entrega elementos conceptuales para comprender y explicar desde una mirada microsociológica cómo las personas organizan sus acciones en distintos contextos sociales. Si bien nuestro interés

en este trabajo no se sitúa en lo microsociedad, sí nos parece que la relación que las activistas feministas establecen con la mirada del otro nos permitiría hablar de una “presentación social de la protesta” en que conceptos de Goffman como “performance”, “manejo de las impresiones” y “fachada” contribuyen al análisis de las imágenes y puesta en escena callejera de la protesta feminista. Cabe destacar que los postulados de Goffman han influido en la sociología política cuando se estudian los movimientos sociales construyendo “marcos” (*frames*) que significan la acción colectiva en el amplio marco de la cultura y generan procesos de significación que posibilitan comprensiones colectivas de una situación para actuar (Chihu Amparán, 2006).

Este enfoque sobre los movimientos sociales lo podemos ubicar dentro de una línea cultural y discursiva que se diferencia del interés en la disposición meramente racional de los actores implicados o de modelos que sólo consideran los objetivos explícitos de un movimiento social y sus efectos políticos. Tal como señalan Poma y Gravante (2017), en este “giro cultural” la dimensión emocional de los movimientos sociales comienza a instalarse a partir del análisis discursivo, donde las emociones van tomando preponderancia. Los autores señalan que las emociones en la protesta no serían solo respuestas innatas a situaciones, sino que forman parte de un “trabajo emocional en la acción colectiva” (Poma; Gravante, 2017, p. 37). Con esto último los autores se refieren al concepto desarrollado por Arlie Hochschild y que se refiere al acto de intentar cambiar una emoción en grado o en calidad (Hochschild, 1979).

Mariela Solana y Nayla Vacarezza (2020) plantean que el feminismo ha tenido un rol histórico en su propuesta política al tensionar las estructuras dicotómicas que sostienen el pensamiento racional, entre otras, el binomio racional-emocional. Esta ruptura se ha manifestado en los repertorios de protesta que han caracterizado a las movilizaciones feministas, observándose expresiones de ciertas emociones claves (como la rabia y dolor) que se han tornado reconocibles en las luchas feministas, así como otras emergentes que circulan y van creando lo que Ahmed (2015) denomina sentidos colectivos.

Por lo tanto, los elementos de una cultura visual actual, la creación de “escenas” en las movilizaciones y el trabajo emocional de los activismos nos permiten hablar de una “presentación social de la protesta”, donde también están involucradas audiencias reales o imaginarias. Flavia Costa (2021) señala que la “creación de audiencias” se torna algo central para el análisis de cualquier fenómeno en las formas de vida infotecnológicas en que nos encontramos. Costa (2021, p. 134) plantea que los procesos de individuación más introspectivos y silenciosos que caracterizaron la modernidad ilustrada se ven reemplazados por “la aparición en público y la creación de sentido orientado a los otros”. Así entonces, es “una nueva cultura del yo que se exhibe ante los demás” y que, por lo tanto, “se entrena como creador de su propia audiencia” (Costa, 2021, p. 134).

En el trabajo que desarrollamos a continuación nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cómo es la presentación social de las emociones en la protesta feminista chilena? Abordaremos esta pregunta analizando fotografías (de realización propia) de nueve marchas entre los años 2021 y 2023 en las ciudades de Santiago, Concepción, Valparaíso, Antofagasta e Iquique.

En primer lugar, presentaremos un debate conceptual que explica la pertinencia teórica de una pregunta como esta. En segundo lugar, desarrollaremos el método con que nos propusimos abordar la pregunta y sus variantes, para luego dar paso a la presentación de resultados. Finalmente entregamos las principales conclusiones del trabajo.

Debate conceptual

Lo conectivo-colectivo en los movimientos sociales contemporáneos

Las emociones como posibilidad de traducir la experiencia del agravio de manera colectiva en el espacio público nos permiten situar lo que hemos llamado “la presentación social de las emociones

en la protesta callejera feminista". Lo que desde algunos enfoques se ha denominado como "resonancia" social de un movimiento (Snow; Benford, 1988) es necesario hoy analizarlo en las extensas posibilidades de conexión veloz y global que tienen los movimientos sociales contemporáneos. Elisa Niño Vázquez (2023) enfatiza en la potencia que una imagen, una foto o una escena de la protesta tienen para la amplificación de los movimientos sociales. Para Niño (2023, p. 2019), en el caso del feminismo, las redes sociales permiten comunicar y conectar emociones: "los lenguajes de conexión de los feminismos no sólo evocan un acontecimiento para conectar, sino también emociones". Adicionalmente, archivos tecnológicos como la fotografía digital tienen la posibilidad de convertirse en recuerdos personales y colectivos, es decir, trascender en el tiempo y espacio de manera colectiva e histórica expandiéndose a través de mensajes movilizados, por ejemplo, por la utilización de hashtags que involucran "otras temporalidades, territorios y memorias" (Niño, 2023, p. 228).

Para Marcela Fuentes (2020, p. 2019), los "activismos tecnopolíticos" combinan antiguos repertorios de protesta con nuevas herramientas, incentivando "respuestas colectivas a acontecimientos en desarrollo". Según Prudence Chamberlain (2016) la característica de un feminismo "de la cuarta ola" es su "temporalidad afectiva", que se caracteriza por la rapidez y simultaneidad del activismo y su reacción, así como por la posibilidad de que una experiencia personal se convierta en viral y movilizadora.

Desde la teoría de los movimientos sociales, una perspectiva que enfatiza en los discursos, tal como es la del *framing process*, ha puesto atención en los factores que podrían explicar lograr un "eco" o resonancia social. Aquello se hace posible de explicar considerando en el "proceso de enmarcado" distintas tareas que realizan los movimientos sociales. La identificación de campos de identidad en este proceso señalaría que existen tanto "protagonistas", "antagonistas" como un tercer actor que es "la audiencia". La audiencia son personas o grupos que observan

las actividades del movimiento y que pueden reaccionar a sus acciones. Según Hunt, Benford y Snow (2006, p.177), este campo “está integrado por las organizaciones afines al movimiento, los medios de comunicación, las élites de poder, los seguidores marginales, los simpatizantes y la gente de la calle”. La identificación de audiencias es necesaria para los activismos ya que así es como determinan qué tipo de marcos pueden tener resonancias y qué evidencias o símbolos culturales estimularán más a las distintas posibilidades de audiencias. Es decir, la evaluación de audiencias determina las estrategias adoptadas por los movimientos sociales (Hunt; Benford; Snow, 2006). Es así como cobra relevancia la consciencia expandida que podríamos suponer en el quehacer activista respecto a la mirada de “un otro”.

La *pose* activista y la mirada externa

La presencia de una mirada constante, múltiple, conocida y desconocida a la vez es parte de la vivencia cotidiana en la temporalidad tecnológica contemporánea (Lasén, 2019). Aquello se hace extensible a la actividad política callejera, donde la mediación tecnológica también se instala como participante constante e inevitable. Es por eso que conceptos cuyo origen se ubican mayormente en la microsociología y la vida cotidiana cobran sentido para acciones vinculadas al activismo político. Goffman (1997, p. 27), cuando desarrolla la idea de la “presentación de la persona en la vida cotidiana”, plantea que “la actuación” (*performance*) es una relación con los demás que se da por la “actividad total de un participante en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes”. Esto se relaciona también con el “manejo de impresiones”, acción que se refiere a las múltiples motivaciones que tiene un individuo para “tratar de controlar la impresión que las otras personas reciben de la situación” (Goffman, 1997, p. 27) En las escenas donde la acción se realiza también existe una “fachada”, que Goffman la define como “la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” y que

incorporará distintos elementos que constituyen la escena donde la acción se realiza (Goffman, 1997, p. 33-34).

Coincidiendo y utilizando los conceptos dados por Goffman (1997) en un contexto actual marcado por las intervenciones sociodigitales, podemos observar y nombrar como “pose” todas aquellas distintas formas gestuales en que- bajo las condiciones de existencia y visibilización de las manifestaciones políticas- posibilitan cierto stock cultural de repertorios que emanan para presentar socialmente sus reclamos y propuestas de cambio social.

Amparo Lasén (2019) señala que en nuestras vidas cotidianas actuales es generalizada la estilización de un yo creado frente a una audiencia. Lasén (2019, p. 324) señala que en esta creación estilizada se ve implicado el control de las variaciones emocionales, donde la tendencia sería convertirse en “personajes identificables”, manejando las variaciones emocionales propias de la subjetividad. Es decir, habría una “gestión afectiva” de la mirada del otro. Lasén se basa en el concepto de Goffman de gestión o manejo de impresiones para trasladarlo a lo que lo infotecnológico genera con los afectos, es decir, las formas de

expresar, controlar y gestionar sentimientos y emociones, así como modos en que nos movilizamos, experimentamos intensidades, nos activamos y enervamos, e intentamos afectar a los demás y somos afectados por la coreografía de la interacción en que participamos (Lasén, 2019, p. 324).

Este *querer afectar, querer no afectar* o querer seleccionar *cómo se afecta* nos otorga claves para una aproximación comprensiva del despliegue emocional de la protesta y sus posibilidades de observación más allá del análisis explícito de demandas y consignas. Las “demandas de reconocimiento” en el contexto de lo que Lasén (2019, p. 323) nombra como “economías digitales de la atención” convocan a informar sobre cómo somos vistos por los demás.

Cuando nos (re)presentamos, estamos haciendo una petición moral a los demás para que nos reconozcan,

reclamando su atención, lo que adquiere un nuevo sentido y valor, además de necesitar de más esfuerzo y trabajo, dentro de las economías digitales de la atención. Y por lo tanto es una demanda para que nos traten adecuadamente (Lasén, 2019, p. 323).

En ese sentido, para Lasén (2019) hay decisiones acerca de gestos, poses, filtros, colores, entre otros elementos, que se movilizan para esta presentación y esta captura de la atención manejada en las impresiones afectivas que pueden generar.

Sin embargo, aquello que estamos señalando centrado en la intermediación digital, también ha sido detectado por otras corrientes de pensamiento que preceden lo digital como algo preponderante e incluso determinante. Silvie Molloy (2017) usa el concepto de “pose política” para realizar un análisis cultural de distintas obras más vinculadas al campo artístico. Sin embargo, a pesar de que Molloy (2017, p. 2) no se refiere a la protesta social, podemos rescatar los elementos relacionados con la figura del “poseur”.

La autora señala que en el siglo XIX la exhibición es la forma cultural preferida, “todo apela a la vista y todo se espectaculariza: se exhiben nacionalidades en las exposiciones universales, se exhiben nacionalismos en los grandes desfiles militares (...) se exhiben enfermedades en los grandes hospitales, se exhibe el arte en los museos (...)” (Molloy, 2017, p. 2). Desde esta perspectiva, la escenificación callejera de la protesta comparte objetivos políticos de este tipo de exhibiciones del siglo XIX, donde el colorear, maquillar, ocultar, mostrar exageradamente cosas puede ser parte de las expresiones de visibilización equivalente a la demanda de reconocimiento. En la exhibición, señala Molloy (2017, p. 3), hay un esfuerzo por obligar la mirada y el discurso del otro, un ánimo decidido a no pasar desatendido.

Agregando complejidad a la figura del “poseur” que describe la autora, nos parecen pertinentes las advertencias realizadas por Depetris Chauvin y Taccetta (2019) respecto a la preponderancia

actual de las imágenes y lo visual en todas las interacciones sociales (*pictorial turn*). Estas características “obligan a pensar un nuevo tipo de espectador como agente responsable, de quién se exige una nueva decodificación y desciframiento” (Chauvin; Tacceta, 2019, p. 11). Así entonces, pensamos una audiencia-espectadora en una relación con el activismo que requiere-y exige cierto entrenamiento avanzado en la comprensión de mensajes y estímulos afectivos. Flavia Costa (2021, p.134) señala que en las formas de vida infotecnológicas la “aparición en público” mediante las plataformas existentes ha obligado a que las personas nos entrevemos como creadores de nuestra propia audiencia. Este entrenamiento se aprende, y tal como señala Costa (2021, p. 137), la participación en redes sociales ha formado “prosumidores” que participan “de un régimen mixto de producción y consumo” en la medida en que “los participantes aprenden a atraer a los otros para que los sigan, aprueben con ‘me gusta’ sus publicaciones, celebren sus ocurrencias (...) evalúen sus fotografías”.

Los supuestos contemporáneos de exhibición y pose nos conducen a una comprensión de la escenificación política en donde en central la pregunta sobre la preponderancia de la implicación y afectación recíproca (activistas y audiencia).

Emociones y protesta feminista

La protesta feminista en Chile, agudizada en el 2018, genera preguntas respecto a cuáles serían las causas de tal resonancia social, pero también, respecto a qué es lo que se escucha y ve de este ciclo. Pareciera ser que la incorporación de la noción de “violencias” de género había logrado penetrar de tal forma a la sociedad, con una semántica más profunda y compleja que por lo tanto conmueve de manera más sentida y, además, creciente hasta el punto de llegar a lo masivo (Vera, 2022). Si así fuera, hay una inquietud respecto a las dimensiones que determinan la posibilidad de afectar, así como también frente al movimiento emocional intrínseco en la dinámica de la politización. Aquello

motiva a identificar los distintos afectos que circulan y, al mismo tiempo, a diferenciar los significados y efectos que estos generan tanto para la detonación de la acción feminista como para su escucha social e histórica.

En los estudios sobre protesta y movimientos sociales, Helena Flam (1990) y James Jasper (1998) alertan sobre la necesidad de enfatizar en su dimensión emocional en tanto potencial explicativo de los orígenes de la acción, mantenimiento, e incluso declive de un movimiento. En los estudios tradicionales de esta área habría una escasa atención a las emociones y más bien el foco se ha puesto en cualidades racionales y de búsqueda de objetivos y oportunidades. Jasper (2012) señala que las emociones están presentes en todas las fases de la protesta, ya sea en sus objetivos, sus repertorios, las motivaciones individuales y las estrategias, todo lo cual se presenta como un desafío analítico urgente para los estudios sobre de los fenómenos asociados a la protesta contemporánea.

El autor señala que estos debates se ven dificultados por confusiones conceptuales en las ciencias sociales; por un lado, en los contrastes establecidos entre emoción y racionalidad, y por otro, en las distinciones hechas entre “afectos” y “emociones”. En relación con esto último, se han elaborado diferentes posiciones, siendo una de las más citadas la de Brian Massumi (1995) por su defensa de la autonomía de los afectos respecto a las emociones. Para Massumi, una emoción es la codificación cultural que se hace a posteriori de una sensación pre-consciente o no consciente y que implicaría entonces un acercamiento investigativo distinto (Solana, 2020). Como respuesta a esta teoría, se han sumado distintas posturas al debate, de las cuales destacaremos tres para argumentar el uso de “emociones” y “afectos” de manera indiferenciada para observar la protesta en esta investigación. El primer argumento coincide con el énfasis puesto por Mariela Solana (2020, p. 35) en comprender simultáneamente que “ideas y cuerpos, discursos y resonancias afectivas son parte de la vida política”. Esto, para la misma Solana (2020, p. 36), implica comprender las emociones como sensaciones

“ambivalentes, sorprendentes y contingentes a pesar de estar codificadas por el lenguaje”; es decir, un acercamiento de este tipo no implicaría excluir, fijar o simplificar las expresiones corporales sino que permitiría comprenderlas de modo profundo y complejo.

En segundo lugar, la visión de Sara Ahmed (2015) nos permite rescatar el énfasis en la “socialidad de las emociones” especialmente en relación con que lo afectivo y sensorial puede estar mediado por experiencias pasadas y recuerdos corporales combinando siempre lo emocional, corporal y el pensamiento. Aquello nos resulta especialmente relevante en el caso de nuestro abordaje de la protesta callejera, donde los ecos sociales, culturales y corporales que genera la misma son parte del llamado a la acción y a la afectación externa. En tercer lugar, atendemos al llamado de Solana (2020) a que el análisis de prácticas afectivo-emocionales mediante la investigación es lo que nos podrá entregar más elementos para seguir complejizando este debate. En ese sentido, Solana destaca la noción de “práctica afectiva” de Margaret Wetherell (2012) como un concepto que entiende las prácticas como una forma de integrar comprensivamente las ideas y los movimientos corporales, la repetición y la improvisación, “los sentimientos y pensamientos, patrones de interacción y relación, narrativas y repertorios interpretativos, relaciones sociales, historias personales y formas de vida” (Wetherell citada en Solana, 2020, p. 38).

Jasper (1998) se guía de las perspectivas que identifican los grados de construccionismo en las definiciones de las emociones. Para ello se basa en la distinción que hace Thoits (1989, en Jasper, 1998) entre emociones primarias (enojo, sorpresa) y secundarias (compasión, vergüenza), siendo las primeras más básicas y corporales, mientras las segundas se guiarían más del contexto cultural.

La propuesta de Jasper (1998) se basa en categorizar a las emociones dentro de un continuo que sitúa en un extremo a las emociones reactivas (respuestas emocionales transitorias, como el enojo); en un espacio medio a los estados de ánimo (los cuales

comparten características con las emociones de ambos extremos); y al otro extremo, las emociones afectivas (o sentimientos más establecidos con cimientos morales, como el amor, o el odio). Así entonces una emoción transitará este continuo dependiendo de cómo es la emoción, en qué contexto está y a quién/qué va dirigida.

Flam (1990) sostiene que las emociones se presentan siempre de manera mezclada e incluso contradictoria entre sí ya sea dentro de una persona o en colectividades. A esto se le llama “constelación emocional” y permite comprender cómo funcionan las emociones compartidas para un grupo a través de un contagio emocional, así como la inconstancia y separación de sus miembros por emociones contradictorias con sus intereses. A la vez, considera que existen tiempos distintos para estas emociones, siendo éstas en determinadas ocasiones motivo de fusión, y en otras, causa de alejamiento. Según la autora, las emociones son resultado de procesos de construcción. Tanto Flam como Jasper se guían de Hochschild (1979) para dar cuenta del trabajo emocional que realizan los movimientos sociales sobre las reglas del sentir establecidas (Poma; Gravante, 2018). Para Hochschild (1979) “trabajar” una emoción es actuar intentando cambiar en grado o calidad una emoción o sentimiento y se puede hacer de manera cognitiva, corporal o expresiva. En esta línea, Flam (2005) plantea que los movimientos sociales construyen una “cultura emocional antihegemónica” basada en las emociones que manejan dirigidas hacia sus oponentes (contra-emociones subversivas) o hacia sus participantes para mantener la unión del grupo. Para Jasper (1998), en las respuestas emocionales de la protesta se destaca el rol de los sentimientos negativos frente a situaciones que generan agravio en la persona (por ejemplo, la rabia o el odio frente a injusticias). Siguiendo a Hochschild (1975), los movimientos sociales los transforman dándole utilidad para sus objetivos y para su visibilización, como por ejemplo fue el caso del movimiento de mujeres de los 70’, en donde sentimientos como rabia o enojo se convirtieron en el motor y requisito de los grupos de conciencia.

En concordancia con Flam, Jasper (1997) reconoce que las emociones colectivas que crean y refuerzan los vínculos entre miembros de la acción colectiva permiten el sentimiento de ser parte de algo y gestar una cultura del movimiento. Esta cultura permite comprender cómo las emociones impulsan a la acción frente a injusticias (por ejemplo, la rabia) y también se comparten creando y sosteniendo vínculos que estimulan la participación y el poder de convocatoria e incluso influyen en la deserción o alejamiento del movimiento.

Solana y Vacarezza (2020) muestran que el dolor ha sido una emoción colectiva relevante para el desarrollo de la política feminista. Así también, para Ahmed (2015, p. 261), la “transformación del dolor en colectividad y resistencia” es una “ética de desagravio y compensación”. Ahmed (2015, p. 263) señala que “la tarea sería no solo leer e interpretar el dolor” sino que “también hacer el trabajo de traducción, mediante el cual el dolor se lleva hacia al ámbito público y, al moverse, se transforma”.

En este sentido, el feminismo se ha destacado por realizar históricamente un trabajo emocional del dolor, por un lado, para construir identidad colectiva a partir de él y, por otro, para convertirlo en otras emociones movilizadoras de la acción política tales como rabia e indignación (Lamas, 2021; Poma y Gravante, 2017; Jasper, 1997; Taylor y Whittier, 1992).

La rabia, y sus expresiones políticas, también se ha debatido teóricamente desde distintas entradas que destacan su potencialidad movilizadora. Por ejemplo, se ha interpretado como un llamado a desobedecer el mandato de la feminidad, como parte de una subversión cognitiva y como un desafío frente a las emociones hegemónicas, (Lamas, 2021, Srinivasan, 2018, Flam, 2005, Holmes, 2004, Lorde, 1997, Hochschild, 1975). Lorde (1997, p. 283) también busca darle una nueva perspectiva a la ira entre las mujeres, siendo una oportunidad de poder toda vez que “la ira compartida entre iguales engendra cambios, no destrucción, y la incomodidad y el daño que a menudo causa no son señales mortíferas sino de crecimiento”.

Ahora bien, en la recepción social de las expresiones emocionales en el terreno político también hay límites y efectos diferenciales según sus interlocuciones. Amia Srinivasan (2018) dice que hay una “injusticia afectiva” al ser sólo algunas personas las que pueden expresar la rabia sin sufrir consecuencias. La designación de una “rabia apropiada” condena a las víctimas de opresión a cuidarse de la expresión desmedida como “una suerte de impuesto psíquico que se aplica a las víctimas de opresión” (Srinivasan, 2018, citada en Lamas, 2021, p. 135). Aquello también genera la interrogante sobre qué es lo que se puede escuchar, desde quiénes, y -al contrario- cuándo se bloquea la escucha (Lorde, 1997, p. 278).

También en el análisis de la protesta feminista, Elisa Niño (2023) plantea que “las feministas han utilizado repertorios afectivos para la transformación social al enfrentar múltiples formas de violencia” (Niño, 2023, p. 143). Para ello agrega que, en el contexto actual, el escenario de protesta se encuentra vinculado a las tecnologías virtuales. Para su investigación utiliza el concepto de *onlife* (Floridi, 2015 en Niño, 2023) que establece una continuidad de las distintas plataformas del activismo con la acción callejera, proponiendo que éstas “pueden ser exploradas en su dimensión emocional a partir de las imágenes en torno a la protesta feminista” (Niño, 2023, p. 143). Como ejemplo de ello, Niño (2023) analiza las imágenes publicadas en las redes virtuales bajo el hashtag #NoNosCuidanNosMatan siendo parte de una “economía emocional” (Ahmed, 2015), es decir, como un modo en que circulan los objetos de las emociones en las superficies de las relaciones entre feministas.

Al incorporar las emociones en este análisis, la autora argumenta la potencialidad de observar e interpretar en las imágenes de la protesta feminista aspectos emocionales que tienen sentido en un contexto social y cultural. Para aquello integra el análisis tipológico de las emociones reactivas y afectivas de Jasper en un intento de explicar cómo el feminismo realiza esfuerzos de transformación de éstas para sus fines. La premisa de Elisa Niño

(2023) se basa en caracterizar al feminismo como un espacio de importante potencialidad transformadora y sensibilizadora de emociones como el enojo o la rabia, permitiendo incluso explicar fenómenos como la masividad de la protesta feminista. Desde el ejercicio de la etnografía digital, la autora propone que “en las distintas materialidades visuales, las prácticas y procesos que las envuelven como repertorio y archivo circulan emociones y contra-emociones subversivas que forman lazos” y que contribuirán a la definición de la protesta y sus acciones (Niño, 2023, p. 152).

Coincidimos con la autora en destacar la potencialidad de indagar en la dimensión emocional de la protesta feminista a través de las imágenes. Para el caso de la presente investigación nos centraremos en lo que hemos nombrado como “la presentación social de las emociones” a partir de fotografías de manifestaciones feministas presenciales.

Metodología

Para abordar la pregunta sobre “cómo es la presentación social de las emociones en la protesta feminista chilena” se desarrolló una investigación cualitativa caracterizada por “procurar captar el sentido que las personas dan a sus actos, sus ideas y al mundo que les rodea” (Delgado, 2010, p. 199). En esta se aplicó una técnica de observación presencial de marchas feministas de ciudades de Chile entre los años 2021 y 2023. El trabajo de campo se basó principalmente en la captura de fotografías como fuente primaria a partir de focos de atención delineados por el interés de la investigación. A su vez, a través del trabajo organizativo e interpretativo en el software Atlas.ti se llevó a cabo un análisis de contenido basado en las metodologías visuales de la información (Rose, 2016) que concentró las reflexiones en torno a la presentación social de la protesta feminista, poniendo atención en el rol de las emociones y su presentación en el movimiento.

Siguiendo a Gillian Rose (2016), el desarrollo de los trabajos sobre metodologías visuales a través del giro cultural fue

incorporando nuevos enfoques en donde destaca el énfasis de lo afectivo en la interpretación cultural de lo visual. Se integra la relevancia de los contextos y de la relación intrínseca entre quien observa y lo observado. La autora profundiza en el debate en torno a la ética de la investigación asociada a la visualidad, tomando en cuenta las preguntas de Donna Haraway (1995) “que indagan sobre las imágenes como parte de las relaciones de poder entre el investigador y el investigado” (Rose, 2016, p. 59).

Coincidiendo con la autora, la posibilidad de reproducir relaciones de poder en la captura e interpretación de las imágenes está latente, para lo cual consideramos atingente plantear los objetivos desde la teoría de los conocimientos situados (Haraway, 1995), exponiendo nuestras posibilidades y limitantes investigativas.

Nuestro posicionamiento epistemológico acepta la parcialidad de la realidad que pueden representar las imágenes, implicando conscientemente una voluntariedad en la intención de fotografiar determinados elementos y personas, dejando fuera otras. Estas decisiones se guiaron por nuestros objetivos de investigación para analizar nuestros puntos de interés científico, abandonando las pretensiones clásicas de objetividad, neutralidad y generalidad. En concordancia con Haraway (1995), explicitamos la mirada situada, limitada materialmente y posicionada de la técnica de investigación lo cual nos hace mantener una ética científica respecto de la relación existente entre investigadora-investigada, y entre investigadora-fotografías.

Para la construcción de la metodología, seguimos los tres criterios propuestos por Rose (2016) para trabajar con imágenes, las cuales se basan en 1) tratar con seriedad las imágenes, considerando su contexto, 2) reflexionar en torno a sus condiciones sociales, sus efectos y su distribución, y 3) tener presente la propia forma de mirar las imágenes, de nuestra intención y nuestro contexto, en la línea de Haraway (1995), manteniendo vigilancia y cuidado con nuestras interpretaciones.

Para el análisis de fotografías realizamos un análisis de contenido, siguiendo la perspectiva propuesta por Gillian Rose (2016). Para la autora, el análisis de contenido

se basa en un número de reglas y procedimientos que deben seguirse rigurosamente en el análisis de imágenes o textos para ser fiable (en sus modalidades); estas reglas incluyen la selección, la codificación y el análisis cuantitativo de un gran número de imágenes (Rose, 2016, p. 157).

Destaca la capacidad de poder organizar cantidades grandes de datos, algo que coincide con la amplia producción de fotografías que obtuvimos en el trabajo de campo (872 fotos). Por otro lado, Lucz y Collins (citados en Rose, 2016) enfatizan en las posibilidades de este modelo para realizar interpretaciones tanto cuantitativas como cualitativas, generando un marco metodológico que contribuye a quitar algunos sesgos y prenociones a través de la precisión del método con las fotografías.

Procedimiento

En primer lugar, se seleccionaron los tipos de marchas a observar para lo cual consideramos las “manifestaciones en días históricos” para el feminismo donde, para el caso de Chile y el mundo, son determinantes la marcha del 8 de marzo (8M-Día internacional de la mujer trabajadora), y la marcha del 25 de noviembre (25N-Día internacional contra la violencia hacia las mujeres). Si bien la investigación fue realizada mayoritariamente en Santiago, se incluyeron ciudades del norte, centro y sur del país para evitar caer en un sesgo centralista de comprensión de las movilizaciones feministas. Las ciudades fueron elegidas considerando los recursos disponibles y la alta convocatoria que tienen a nivel de marchas. Estas son: Santiago, Valparaíso, Concepción, Antofagasta e Iquique. Se realizaron fotografías siguiendo una pauta basada en los focos de atención de la investigación y notas de campo de cada marcha entre los años 2021 y 2023.

La codificación de las fotografías se realizó en el software Atlas.ti y consideró como marco orientador el *framing* de la “pose” o escenificación emocional activista, buscando construir un marco de entendimiento de las marchas feministas de los últimos años. Los cuatro grupos de códigos que se presentan a continuación fueron creados a partir de las características denotativas que entregaron las imágenes, siendo éstos los que presentaron mayor enraizamiento en el software:

Tabla 1: Grupos de códigos seleccionados

Grupos de códigos	Descripción	Códigos	Enraizamiento
Repertorio o forma de la protesta	Elementos utilizados para la protesta o formas de acción para protestar	Cartel autoportado	199
		Lienzo	151
		Pañoletas	106
		Rayado	69
		Capucha	59
Colores	Presencia denotativa de colores en elementos o vestimenta de las participantes de las marchas	Morado	177
		Negro	150
		Rojo	118
		Verde	107
Consignas	Tipos de mensajes y consignas escritos	Contra el abuso/ violencia machista/ violencias	59
		Confianza-sororidad- -unidad	31
		Sobre seguir la lucha/ resiliencia/resistencia	29
Nominación de agravios	Conceptos y palabras utilizadas desde el feminismo para expresar los agravios	Femicidio	55
		Muerte	33
		Violencia hacia las mujeres	20

Fuente: Elaboración propia

La codificación de emociones utilizadas para el análisis se hizo basándose en la tipología hecha por Jasper (1998) de emociones potencialmente relevantes para la protesta. Dentro de estas, se seleccionaron las que tuvieron mayor enraizamiento, es decir, “dolor”, “rabia”, “desafío” y “orgullo”, siendo estos dos últimos “estados de ánimo” o “moods”, según su tabla de clasificación (Jasper, 1998, p. 405). Si bien para el autor las emociones analizadas son de distinto tipo, todas ellas influyen para participar en la protesta y, desde nuestra perspectiva, todas ellas son visibles a partir de una presentación social y “pose política” que permitió codificarlas.

Siguiendo el modelo de Rodríguez y Dimitrova (2011) y de Gillian Rose (2016) la codificación la desarrollamos de la siguiente manera:

- Para la emoción “dolor” seguimos tres criterios de codificación:
 1. El dolor de manera denotativa, utilizando el lenguaje escrito en carteles, lienzos u otros. Por ejemplo, los lienzos de agrupaciones que marchan por el dolor de la pérdida de víctimas de femicidio.
 2. Las expresiones observadas, signos físicos y visuales que se atribuyen a la emoción dolor. Un ejemplo serían las performances que buscan expresar el dolor, intentan demostrarlo a una audiencia.
 3. Las imágenes que se asocian culturalmente a algo doloroso. Corresponde a una presentación social de la protesta que instantáneamente se entiende como una manifestación de dolor, con elementos que funcionan como signos universales e históricos que representan la emoción del dolor (carteles de desaparecidos, bordados con nombres de femicidios, de familiares asesinados, vestir de negro).
- La “rabia” se asocia con las reacciones de enojo e indignación que movilizan a manifestantes (Jasper, 1998), principalmente a partir de un trabajo realizado por el feminismo para aceptarla y

canalizarla (Niño, 2023). Codificamos esta emoción en función de dos criterios centrados en lo visual:

1. La rabia de manera explícita utilizando el lenguaje escrito en carteles, lienzos u otros. Son imágenes en donde se puede leer la palabra rabia o frases que la denotan.

2. La rabia demostrada en frases “explosivas” o confrontativas, a su vez, acompañadas de imágenes “explosivas”, de una “pose” en la marcha que denota culturalmente la rabia.

- El “desafío” es para Jasper un estado de ánimo entendido como una “instancia que alienta la resistencia” (Jasper, 1998, p. 406). En las imágenes analizadas lo asociamos a una presencia transgresora o insolente que desobedece la feminidad tradicional y que marca el impulso y actitud con la que se presentan en público las protagonistas de la marcha.

Para codificar el desafío, seguimos los siguientes criterios:

1. Las expresiones explícitamente desafiantes, donde se denota de manera escrita (en un cartel o lienzo) un mensaje con carácter desafiante. Como complemento, se agregaron los signos lingüísticos que buscan intensificar la frase (por ejemplo, signos de exclamación), e imágenes agregadas, dibujadas, pintadas de elementos que se asocian con lo desafiante (por ejemplo, fuego o armas blancas).

2. La pose o escena de las feministas que representan el desafío. Este criterio integra las expresiones corporales, gestuales y de utilización del espacio público, signos y simbología que son asociados culturalmente al desafío, la fuerza y la irreverencia.

- El “orgullo” para Jasper se relaciona con el entusiasmo por el movimiento que los manifestantes intentan estimular (Jasper, 1998, p. 405). La codificación estuvo basada en la pose que se observa en las imágenes, pero esta vez interpretada en función de una escena

orgullosa de triunfo, la expresión y representación de un logro o del acto de vencer. El criterio de codificación estuvo concentrado en reconocer los signos que se entienden cultural y contextualmente como manifestación de orgullo y que se encuentran directamente relacionadas a la contingencia política y social chilena reciente, por ejemplo, pararse sobre el monumento de “Plaza Dignidad” (en referencia a la “revuelta social chilena”).

Análisis de contenido de fotografías

El análisis se basó en observar emociones en imágenes visuales (fotografías), un desafío empírico que estuvo guiado por la presentación social de éstas, o sea, los elementos observables y analizables desde el sentido social y cultural que tuviesen. Para ello, nos guiamos por los cuatro modelos de análisis de marcos visuales de Rodríguez y Dimitrova (2011): denotativo, semiótico, connotativo e ideológico, tomando en cuenta sólo los tres primeros sistemas, ya que no buscamos abordar lo entredicho y los motivos detrás de las imágenes. El primer nivel observa los elementos presentes en las fotografías sin realizar interpretaciones sobre sus significados; el segundo considera aspectos de estilo y de sentido de los objetos visuales; y el tercero responde a lo que representan los elementos y los valores que contienen.

Para complementar este modelo analítico, también hemos integrado el análisis semiológico desarrollado por Rose (2016). La semiología es el estudio de los signos, los cuales se encuentran desenvueltos en todos los aspectos de la vida, y para el caso de la acción colectiva, nos entregan información relevante sobre un movimiento social. Para el estudio de fotografías “la semiología se enfrenta directamente a la cuestión de cómo las imágenes crean los significados” (Rose, 2016, p. 189), por lo tanto, nos ofrece la posibilidad de indagar en la audiencia como parte del fenómeno de la presentación social de las emociones, y en las expresiones u objetos entendidos histórica y culturalmente, ya que “ofrece una caja de herramientas analíticas muy completa para desarticular una imagen y esbozar cómo funciona en relación con un sistema de significados más amplio” (Rose, 2016, p. 189), es decir, lo que connotan en su significación cultural.

Posterior a la codificación de las fotografías, seleccionamos las categorías que presentaron mayor número de enraizamiento (frecuencia de citas codificadas) en Atlas.ti, y generamos cruces de códigos a través de la Tabla de Co-ocurrencias. El análisis de co-ocurrencias en el software Atlas.ti busca la coincidencia de códigos que se hayan aplicado a la misma cita o, en este caso, imagen fotográfica. De esta forma podemos saber qué temáticas o códigos son mencionados juntos en una misma fotografía. Este análisis nos permitió observar los códigos que tenían mayores coincidencias y relaciones con otros, para ir identificando elementos claves de la presentación social de la protesta feminista.

Presentación de resultados

Los resultados obtenidos a partir del análisis de co-ocurrencias los ordenamos en base a las cuatro emociones centrales de esta investigación². La “rabia”, el “dolor”, el “desafío” y el “orgullo”.

Para este desarrollo analítico ha sido determinante el rol del contexto social, cultural y político en que se enmarcan las características de estas emociones, así como la forma en que se presentan en público. Como propone Gillian Rose (2016, p. 63-64), las metodologías visuales deben considerar lo que se denomina las “culturas visuales”, es decir, ser entendidas en el contexto que se producen, pero también en la relación con la “audiencia”, inmersa en una cultura determinada. De este modo, “la visión de una imagen siempre tiene lugar en un contexto social particular que mediatiza su impacto. Siempre tiene lugar también en una localización específica con sus propias prácticas concretas” (Rose, 2016, p. 65). Esta mirada nos ha permitido reconocer elementos de la presentación social de las emociones que configuran un entramado de significados de la protesta.

Rabia:

En la observación de la rabia de acuerdo con los criterios establecidos, los resultados de la codificación indican que prima el “cartel autoportado” como repertorio o forma de protesta. El

² En la presentación de resultados se muestran solo algunas fotografías que pretenden ejemplificar el tipo de análisis desarrollado. El archivo total de fotografías tiene una extensión inviable de mostrar en un artículo de este tipo.

color predominante es el negro, seguido del rojo y verde. Los tipos de consignas que son dominantes en esta emoción son las relacionadas “contra el abuso y las violencias” y la nominación de agravios que marcó cierta tendencia es “violación”. Sin embargo, cabe destacar que en el caso de esta emoción las co-ocurrencias fueron menos significativas que en otras emociones como “desafío”, donde las coincidencias de códigos fueron más frecuentes.

Fotografía 1: Marcha 8M Antofagasta, año 2023



Fuente: autoría propia

En la imagen (fotografía 1) podemos identificar elementos de una “pose política” (Molloy, 2017) alrededor de la rabia, donde vemos que predominan los colores negro, morado y verde, la incorporación en las muñecas y manos de dos pañoletas: una verde y una morada, y un cartel autoportado con la consigna “donde existió miedo hoy grita rabia”. Esto configura una imagen proyectada hacia la audiencia que busca ser identificable del feminismo, y que permita generar efectos emocionales en ella, una “gestión afectiva” (Lasén, 2019).

La consigna relata el reemplazo de una emoción por otra (“miedo” por “rabia”), dando cuenta de lo que en términos de Arlie Hochschild (1979) sería el resultado de un proceso de trabajo emocional que valida y legitima la rabia. Esta emoción, para el feminismo, sería la apropiada para enfrentar las injusticias y

agravios, y para expresarla en la protesta frente a la audiencia, en función de su utilidad y potencialidad como herramienta política, expresando las nuevas “reglas del sentir” propias del movimiento feminista (Hochschild, 1979; Flam, 1990; Poma; Gravante, 2018; Niño, 2023). Como plantea Elisa Niño (2023), el feminismo ha sido un movimiento clave en la transformación del miedo por la rabia en su historia, otorgándole fuerza movilizadora.

Además, podemos señalar que se sugiere que la rabia tendría mayor potencial transformador (Lorde, 1997) o sería más productiva (Srinivasan, 2018).

A la vez, se explicita el gesto del “grito” como la elocución pertinente que transgrede los “guiones” de feminidad (Ahmed, 2019; Lamas, 2021) asociados más bien al silencio y al control. Desde la mirada de Srinivasan, la rabia sería una emoción que se puede apropiar en reemplazo del miedo, que sería la emoción supuestamente adecuada para víctimas de la opresión (Srinivasan, 2018). La misma autora establece que la rabia esclarece, moviliza e interpela colectivamente y-desde lo señalado en el mensaje del cartel autoportado- podríamos suponer que lo hace de manera más efectiva que “el miedo”. He ahí la explicitación de una comparación que da ventaja a una emoción por sobre otra en la puesta en escena callejera.

Fotografía 2: Marcha 25N Santiago, año 2022



Fuente: autoría propia

Por otro lado, en la fotografía 2 observamos una pose política de la rabia que expresa el mensaje “nos están matando” junto a distintos elementos que otorgan fuerza a la escena. Por un lado, es una bandera-lienzo levantada por una mujer vestida de negro y con el rostro encapuchado (al igual que las otras personas que rodean la escena). A su vez, este lienzo tiene pintura roja que puede simular o sugerir sangre o fuego. Es decir, hablamos de una imagen con tintes más explosivos que no hacen una petición, sino que constatan un hecho trágico. De aquello podemos interpretar una motivación a gestionar afectivamente a la audiencia. Srinivasan (2018, p. 138) señala como un valor en sí mismo en la retórica de la rabia el comunicar “la maldad de la injusticia” plasmado aquí en la constatación del hecho “nos están matando”. Por otro lado, el “nos” expresa la voluntad de una interpelación colectiva que convoca a una apreciación negativa compartida (Srinivasan, 2018, p. 132) y también a una noción de grupo que colectiviza emociones identificando a un colectivo que protesta con significados también compartidos que vinculan (Poma; Gravante, 2017).

26

Dolor:

Para la emoción del dolor, vemos en las fotografías que el repertorio de protesta se basó principalmente en carteles “autoportados” y lienzos que contenían mensajes y significantes sobre el dolor, apuntando mayoritariamente a nominar los agravios de femicidio, muerte, violencias y consignas asociadas al #Niunamenos. De los colores predominantes en estas imágenes destacan el rojo y el morado, configurando una estética de la presentación social de esta emoción, y del movimiento feminista en la protesta social.

El conjunto de estos elementos observados contiene signos lingüísticos y simbólicos cargados de significados sociales y culturales con los que se ha ido entendiendo el dolor de manera pública en las últimas décadas, y en contexto de distintos movimientos sociales. Nos referimos a los carteles con imágenes de familiares desaparecidos/as o muertos/as en la dictadura chilena, con escritos de preguntas icónicas conocidas mayormente

por la audiencia como “¿Dónde están?” y portados por mujeres vestidas de negro y en caminata silenciosa (fotografía 3). También en esa línea vemos bordados realizados por las manifestantes con dibujos y nombres de mujeres víctimas de femicidio (fotografía 4).

Fotografía 3: Marcha 25N Santiago, año 2022



Fuente: autoría propia

Fotografía 4: Marcha 25N Santiago, año 2021



Fuente: autoría propia

Estos repertorios están llenos de simbolismos que son atribuidos por nuestra cultura a la emoción del dolor y a ciertas luchas que nos remiten a una fidelidad narrativa (Snow; Benford, 1988) con movimientos sociales, hechos históricos o fechas de conmemoraciones. Por ejemplo, los carteles con nombres

de víctimas evocan a la expresión de dolor manifestados por movimientos antidictatoriales en Chile y otros países, existiendo imaginario conocido respecto a estas imágenes como códigos “universales” culturales que manifiestan la emoción colectiva. De manera similar, la presencia del color morado consigue que el feminismo en estas dos fechas observadas configure un complejo entramado de características que identifican su propia presentación social como movimiento de la mano del repertorio tradicional del dolor.

Otro elemento observado es la performance, que interpretamos como una forma innovadora y teatral de presentar a una audiencia la emoción del dolor ante los agravios que nombra el movimiento feminista chileno de estos años. Coincidiendo con Srinivasan (2018), esta presentación performática del dolor se manifiesta como forma de comunicación, abandonando la idea de pensar las emociones como sensaciones personales, proyectando el dolor por las muertes por femicidio o violencia patriarcal hacia una audiencia con el fin de transmitir lo sentido de manera colectiva. En palabras de Lasén (2019) se presenta a modo de “gestión afectiva” para influir en las emociones de la audiencia, generando una transmisión emocional que implique la politización de la emoción a través de lo que Poma y Gravante (2017) denominan las emociones compartidas.

Fotografía 5: Marcha 8M Santiago, 2022



Fuente: autoría propia

La “hermandad en el dolor” que podemos ver establecida en la fotografía 5, sugiere que esta emoción sitúa una fraternidad en base a una tragedia (el femicidio). Si bien se han desarrollado contundentes críticas a la rigidización del dolor como emoción identitaria del feminismo, así como a la centralidad de la figura de la “víctima” (Ahmed, 2015; Solana; Vacarezza, 2020; Vera, 2020) podemos destacar la permanencia del poder colectivizador de la emoción del dolor en las marchas feministas y su fuerza comunicativa frente a las audiencias.

Al respecto, Clare Hemmings (2012, citada en Solana; Vacarezza, 2020) incorpora el concepto de “solidaridad afectiva” como resultado de la colectivización de las emociones que, al igual que Ahmed (2015), se distancia del marco de la política identitaria, concibiéndola a nivel relacional.

Es posible construir, entonces, un relato interpretativo de la protesta en base al dolor a partir de elementos simbólicos y semánticos de las fotografías, reconociendo que las emociones circulan en el colectivo a modo de comunicación, por lo que estos relatos visuales están constituidos de características, como los colores o los escritos, que van representando la solidaridad afectiva en la protesta feminista en determinado contexto.

Desafío:

Observamos el estado de ánimo desafiante a través de su “pose” política en la presentación de la protesta feminista, como una imagen proyectable ante una audiencia, cargada de dimensiones emocionales de energía impetuosa y vehemencia que la llena de sentido. A partir de los criterios de codificación, vemos que este repertorio de protesta se basa principalmente en carteles “autoportados”, lienzos, capuchas, pañoletas, con fuego (sea real o en imagen), donde los colores predominantes son el morado (en más cantidad), negro, verde y rojo.

Interpretamos estas fotografías como pose desafiante, por sus expresiones reconocibles universalmente, y porque caracterizan una actitud y sello propio de la protesta feminista de estos años,

que se mantiene como *mood* observable de las marchas. Esta presentación en la protesta se destaca por determinadas acciones y actitudes de las mujeres que no son esperadas, y más bien son indeseadas para el orden social y para ciertas audiencias conservadoras, por ejemplo, subirse arriba de un paradero (fotografía 6) o un monumento, una posición corporal de desafío, sacando pecho, puño en alto, cabeza alta, utilización libre del espacio público, hablar fuerte o gritar. A su vez, en estas imágenes vemos la predominancia de consignas que se posicionan en contra del abuso y las violencias patriarcales, y mensajes asociados a la “sororidad” o unidad entre mujeres.

Fotografía 6: Marcha 25N Santiago, año 2022



Fuente: autoría propia

Podríamos preguntarnos si estas acciones forman parte de un trabajo emocional para generar esta reacción en determinada audiencia. Solana y Vacarezza (2020) profundizan esto, trayendo el concepto de “disonancias afectivas” desarrollado por Ahmed (2019) y Clare Hemmings (2012), el cual se refiere a la incomodidad generada para el orden establecido por las emociones sentidas y expresadas por las feministas versus el repertorio afectivo que se espera de ellas, generando una serie de juicios y valoraciones negativas.

En las imágenes de desafío (fotografía 6, 7, 8 y 9) vemos signos culturalmente entendidos como atrevimiento, fuerza, valentía y poder (empoderamiento) en las mujeres, lo cual nos habla sobre la capacidad comunicadora y movilizadora del desafío en la política feminista.

Las poses desafiantes se muestran en las imágenes como una manera manifiesta de las emociones que buscan circular, a modo de invitación hacia otras mujeres a ser irreverentes de lo que se espera de ellas. Por otro lado, siguiendo a Srinivasan (2018), se expresa en su rol de “esclarecedor”, como representación visual que demuestra las injusticias y violencias existentes, frente a la cual se debe tener una actitud desafiante. Justamente la autora habla de “injusticias afectivas” para referirse al dilema contradictorio del enojo contraproducente que tendrían las víctimas de opresión, para lo cual interpretamos el desafío como respuesta insubordinada gestualmente frente a estas injusticias.

Es interesante pensar en los efectos que genera la expresión del ánimo desafiante en la audiencia, considerando el análisis de Srinivasan, lo cual nos invita a pensar en el rol comunicador y de “productividad epistémica” (2018, p. 126) que podría tener en la protesta feminista, entendiéndolo en su sentido relacional y no como una actitud performativa personal, independiente del tipo de relación.

En este sentido, el desafío se presenta como una puesta en escena creada por las feministas, entendiéndose desde la presentación social de la protesta como una búsqueda intencional de comunicar y tener resonancia en determinadas audiencias. Así también se acompaña de ciertos símbolos culturales (Hunt; Benford; Snow, 2006), como las capuchas que, a su vez, movilizan emocionalmente.

La imagen del desafío, además de ser una pose feminista, se plasma como estrategia de circulación de un repertorio afectivo-emocional potenciado por el rol de las redes sociales y el mundo virtual amplificando las fronteras de espacio-tiempo (Niño, 2023).

Se puede conjeturar sobre cómo ello se transforma en una motivación también para posar desafiadamente en las redes sociales como un trabajo de “gestión afectiva” (Lasén, 2019) o de pretensión voluntaria por conseguir una impresión en la audiencia, un esfuerzo puesto en la pose desafiante para exigir la mirada y la atención (Molloy, 2017).

Fotografía 7: Marcha 8M Valparaíso, año 2022



Fuente: autoría propia

Fotografía 8: Marcha 8M Iquique, año 2021



Fuente: autoría propia

Fotografía 9: Marcha 25N Santiago, año 2022



Fuente: autoría propia

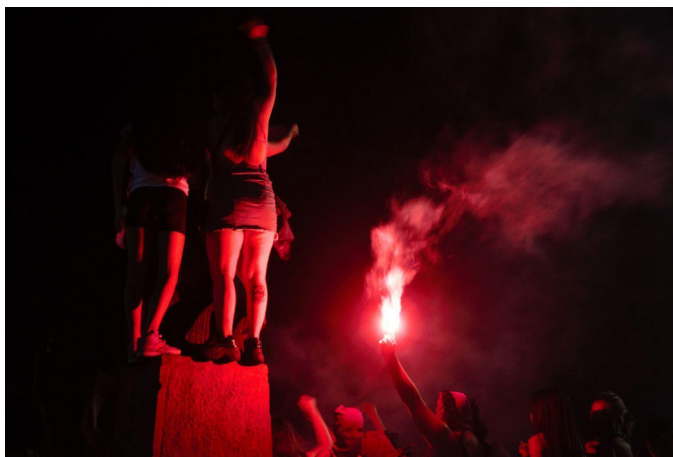
Orgullo:

Las fotografías vinculadas al estado anímico del orgullo presentaron principalmente como repertorio de protesta el cartel “autoportado”, el fuego y/o barricada o bengalas, con los colores morado (en mayor presencia) y verde. Al ser un código donde predominan los gestos corporales, no existen vinculaciones con denominación de agravios o temas específicos de protesta, aunque sí se pueden identificar consignas relacionadas con la “sororidad” y la libertad o liberación de las mujeres.

Estas características expresan una presentación de unidad y de triunfo por parte de las participantes plasmada de manera explícita en las imágenes, en donde la actitud tomada en el contexto de protesta feminista es de logro positivo y de conseguir lo propuesto. De igual manera que con las poses desafiantes, la emoción/actitud de orgullo representa lo planteado por Ahmed (2013), donde las participantes utilizan el espacio público de manera irreverente y rebelde, tal como no es esperado socialmente para las mujeres. El fuego se usa como elemento de protesta y a través de expresiones de soltura y comodidad, representando una actitud de propiedad frente a las bengalas o las barricadas, como signo propio del movimiento. Con la emoción de orgullo observamos un trabajo emocional realizado por el feminismo donde se busca generar

un impacto positivo en la audiencia, gestionando emociones que invitan a la participación, donde el logro es transmitido como potencialidad emancipatoria del feminismo, como imagen de lo posible o incluso de triunfo inminente. Esta proyección emitida en las fotografías es entendida semióticamente por signos asociados culturalmente al mismo con elementos simbólicos y conexiones contextuales que permiten una mayor capacidad de emitir dicho mensaje. Para Didi-Huberman (2017) las sublevaciones a lo largo de la historia surgen como gestos o formas corporales que son vías expresivas que sobreviven en las culturas humanas. En la fotografía 10 podemos ver asociaciones con los “gestos intensos” (Didi-Huberman, 2017, p. 32) que Didi-Huberman muestra en su revisión histórica de imágenes de sublevaciones. La toma de un monumento con presencias ensalzadas en altura vitoreando frente a una multitud fogosa se condice con huellas arquetípicas del derrocamiento de la sumisión que se padecía.

Fotografía 10: Marcha 8M Iquique, año 2021



Fuente: autoría propia

Para el caso de la fotografía 11, se observa el vínculo con un lugar físico icónico para el contexto de protestas, principalmente por ser el centro de convocatorias en Santiago de la Revuelta Social ocurrida en los años 2019 y 2020, y que luego fue reuniendo a distintos movimientos y manifestaciones colectivas heterogéneas (nos referimos a la plaza Baquedano renombrada como “Plaza

Dignidad” en el contexto de las revueltas chilenas). A su vez, existe un imaginario creado en este espacio a partir de la circulación masiva en redes sociales de fotografías de las protestas, lo que ha contribuido a la fácil identificación social y cultural que existe entre este lugar y una actitud de orgullo y desafío de quienes lo habitan.

Fotografía 11: Marcha 8M Santiago, año 2021



Fuente: autoría propia

Conclusiones

A través del análisis de contenido y semiológico de las fotografías pudimos esbozar detalles de lo que denominamos la presentación social de las emociones en el contexto de marchas feministas chilenas de los últimos años. La observación de colores utilizados por las participantes, los elementos y repertorios de protesta, las consignas y nominación de agravios nos permitieron ir caracterizando la forma en la que se presentan determinadas emociones frente a la audiencia del movimiento feminista chileno, en distintas ciudades de Chile.

Para la protesta feminista, vimos que ciertos elementos tienen una identificación propia con lo feminista, construido con los años y traspasando fronteras, por ejemplo, las pañoletas verdes

o moradas. Estos signos forman parte de la presentación social de las emociones en la protesta feminista, porque configuran un entendimiento general de determinadas imágenes, asociando emociones con las luchas del movimiento. Este aspecto simbólico permitiría la comprensión del mensaje por parte de las audiencias, es decir, contribuiría a generar la relación entre la emoción (la rabia, por ejemplo) y lo político feminista (rabia por los femicidios). Siguiendo a Ahmed (2018), las emociones circulan a modo de medio de comunicación, y para el caso del feminismo, estas son manifestadas, entendidas y utilizadas para hacer política (Solana; Vacarezza, 2020).

Como indicamos en la metodología, elementos manifiestos como posturas y objetos de protesta nos llevaron a poner atención en la “pose” feminista entendida como la “puesta en escena” de las participantes de las marchas. Esto nos permitió analizar la forma en la que las emociones se presentan frente a una audiencia (entre las que pueden estar otras manifestantes de la misma marcha) teniendo presente el contexto actual de preponderancia de las redes sociales y la presentación visual en las vidas cotidianas. En este sentido, las imágenes nos posibilitaron caracterizar las poses políticas de diferentes tipos de emociones predominantes en la observación de las marchas para comprender el trabajo emocional que da forma a la protesta feminista.

Las metodologías visuales, a partir del análisis de fotografías, nos afirman que existe una diferencia entre el análisis de las emociones y el análisis de la presentación social de las emociones. Consideramos que el énfasis en la forma en que se presentan -e interpretan- determinadas emociones nos facilitó visualizar relaciones que probablemente no habríamos visto de manera tan clara mediante otras técnicas. Las imágenes también permitieron reforzar y comprobar la potencia colectivizada del dolor y la rabia como presencia clara en la acción colectiva feminista, así como también contribuyeron a identificar otras emociones que se presentan como estados de ánimo o actitudes que le entregan un sello característico y propio a actual ciclo de protestas.

Cabe destacar que fue una decisión metodológica de este trabajo considerar solo las fotografías de marchas para interpretar la presentación social de las emociones. Esto se basa en la apuesta de entender el acontecimiento visual como hecho en sí mismo, con un lenguaje propio que puede ser analizado. Sin esa motivación, probablemente habría sido necesario utilizar otras técnicas auxiliares (como las entrevistas a manifestantes) para comprobar si la emoción que estábamos nombrando como tal era “la correcta”.

Este ejercicio solo fue posible incorporando como agente protagonista la mirada externa o audiencia como figura difusa pero omnipresente. La complejidad que implica esta incorporación la justificamos extensamente por la relevancia de elementos digitales y tecnológicos que cruzan las distintas dimensiones de nuestras vidas determinando una disposición permanente a la exigencia de atención. La consideración de este elemento es lo que permite establecer distinciones entre emociones en base a cómo se juega la exigencia de atención diferencialmente en la presentación del dolor, de la rabia, de desafío y de orgullo.

Las manifestaciones en los días elegidos (8 de marzo y 25 de noviembre) se confirman como una interpelación social con muchos elementos pedagógicos del activismo en que la presentación social de emociones facilita la escucha y la comprensión de mensajes y consignas.

37

Referencias

AHMED, Sara. Affective Economies. **Social Text**, v. 22, n. 2 (79), p. 117-139, 1 jun. 2004.

AHMED, Sara. **Vivir una vida feminista**. Barcelona: Bellaterra, 2013.

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Segunda edición ed. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2015.

AHMED, Sara. **La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría.** Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos.** Madrid: Akal, 2008.

CHAMBERLAIN, Prudence. Affective temporality: towards a fourth wave. **Gender and Education**, v. 28, n. 3, p. 458–464, 15 abr. 2016.

CHIHU AMPARÁN, Aquiles. Introducción. Em: CHIHU AMPARÁN, A. (Ed.). **El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales.** México: Miguel Ángel Porrúa, 2006. p. 9–30.

COSTA, Flavia. **Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida.** Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2021.

DEPETRIS CHAUVIN, Irene.; TACCETTA, Natalia. Apertura. Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada. Em: DEPETRIS CHAUVIN, Irene; TACCETTA, Natalia (Eds.). **Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada.** Colección Imagen e historia. [s.l.] Prometeo Libros, 2019. p. 9–20.

DELGADO, Gabriela. Conocerte en la acción y el intercambio. La investigación: acción participativa. Em: BLÁZQUEZ, Norma. et al. (Ed.). **Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales.** [s.l.] UNAM, 2010. p. 197–216.

DIDI-HUBERMAN, George. **Sublevaciones.** 2a. edición. ed. Buenos Aires: Editorial EDUNTREF, 2017.

DORLIN, Elsa. **Autodefensa: una filosofía de la violencia.** Primera edición de Txalaparta ed. Tafalla, Nafarroa: Editorial Txalaparta SLL, 2019.

FLAM, Helena. Emotional 'Man': I. The Emotional 'Man' and the Problem of Collective Action. **International Sociology**, V. 5, n. 1, p. 39-56, 1990.

FLAM, Helena. Emotion's map: a research agenda. En Flam, H. y King, D. (eds.) **Emotions and Social Movement**. London: Routledge, 2005.

FUENTES, Marcela. **Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020.

GOFFMAN, Ervin. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores, 1997.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1995.

HOCHSCHILD, Arlie. The sociology of feeling and emotion: selected possibilities. En: M. Millman & K. Moss (Eds.), **Another voice**. Nueva York, NY: Anchor, p. 280-307, 1975.

HOCHSCHILD, Arlie. Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. **American Journal of Sociology**, V. 85, n. 3, p. 551-575, 1979.

HOLMES, Mary. Feeling Beyond Rules. Politicizing the Sociology of Emotion and Anger in Feminist Politics. **European Journal of Social Theory**, v. 7, n. 2, p. 209-227, 2004.

HUNT, Scott.; BENFORD, Robert.; SNOW, David. Marcos de acción colectiva y campos de identidad en la construcción social de los movimientos. Em: CHIHU AMPARÁN, A. (Ed.). **El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales**. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 155-188.

JASPER, James. **The Art Moral of Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements**. Chicago: University Chicago Press, 1997.

JASPER, James. The Emotions of Protest: Affective and Reactive Emotions in and Around Social Movements. **Sociological Forum**, v. 13, n. 3, p. 397-421, 1998.

JASPER, James. Las emociones y los movimientos sociales: veinte años de teoría e investigación. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, v. 4, n. 10, p. 46-66, 2012.

LAMAS, Marta. **Dolor y política: Sentir, pensar y hablar desde el feminismo**. 1st edition ed. [s.l.] Océano, 2021.

LASÉN DÍAZ, Amparo. Lo ordinario digital: digitalización de la vida cotidiana como forma de trabajo. **Cuadernos de relaciones laborales**, v. 37, n. 2, p. 313-330, 2019.

LORDE, Audre. The Uses of Anger. **Women's Studies Quarterly**, v. 25, n. 1/2, p. 278-285, 1997.

MASSUMI, Brian. The Autonomy of Affect. **Cultural Critique**, n. 31, p. 83-109, 1995.

MOLLOY, Sylvia. La política de la pose. **Cuadernos LIRICO.**, n. 16, p. 1-8, 10 jun. 2017.

NIÑO VÁZQUEZ, Elisa. Memorias ensambladas e imágenes afectivas: Protesta en redes sociodigitales con #NoNosCuidanNosViolan. **Revista Temas Sociológicos**, n. 32, p. 213-237, 31 jul. 2023.

POMA, Alice; GRAVANTE, Tomasso. Emociones, protesta y acción colectiva: estado del arte y avances. **Aposta. Revista de Ciencias Sociales**, n. 74, p. 32-62, 2017.

POMA, Alice; GRAVANTE, Tomasso. Manejo emocional y acción colectiva: las emociones en la arena de la lucha política. **Estudios Sociológicos**, De El Colegio De México, v. 36, n. 108, p. 595-618, 2018.

RODRIGUEZ, Lulu.; DIMITROVA, Daniela. The levels of visual framing. **Journal of Visual Literacy**, v. 30, n. 1, p. 48-65, 2011.

ROSE, Gillian. **Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales**. Londres: SAGE Publications, 2016.

SNOW, David; BENFORD, Robert. Ideology, frame resonance, and participant mobilization. **International social movement research**, v. 1, n. 1, p. 197-217, 1988.

SOLANA, Mariela. Afectos y emociones: ¿Una distinción útil? **Revista Diferencia(s)**, n. 10, p. 29-40, 2020.

SOLANA, Mariela; VACAREZZA, Nayla. Sentimientos feministas. **Revista Estudios Feministas**, v. 28, 7 ago. 2020.

SRINIVASAN, Amia. The Aptness of Anger. **Journal of Political Philosophy**, v. 26, n. 2, p. 123-144, 2018.

TAYLOR, Verta. y WHITTIER, Nancy. Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization. En: Morris, A. y McClurg Mueller, C. (eds.) **Frontiers in Social Movement Theory**. New Haven, CT, Yale University Press, 1992.

VARELA, Nuria. **Feminismo 4.0 la cuarta ola**. Primera edición ed. Barcelona: Ediciones B, 2019.

VERA, Sandra. 2020. Las víctimas y la política. Debates en torno al activismo feminista reciente. **Revista de Sociología**, v. 35, n. 2, p. 78-88, 2020.

VERA, Sandra. 2022. Herida rebelde y activación de la víctima. El marco contra la violencia en las movilizaciones feministas chilenas del 2018. **Revista de Estudios de Género, La Ventana**, v. 6, n. 55, p. 156-187, 2022.

WETHERELL, Margaret. **Affect and emotion: a new social science understanding / Margaret Wetherell**. Los Angeles; SAGE, 2012.