

Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico

Emotional Resistances: Spaces and Presences of Intimacy in the Historic Archive

María Rosón
Rosa Medina Domenech

Universidad de Valencia
mariarosonv@gmail.com

Universidad de Granada
rosam@ugr.es

Recibido el 29 de diciembre de 2015
Aceptado el 19 de diciembre de 2016
BIBLID [1134-6396(2017)24:2; 407-439]

RESUMEN

En este artículo proponemos incorporar el concepto “resistencias emocionales” al lenguaje historiográfico, no como meras expresiones afectivas de los grupos subalternos en el pasado, sino como saberes culturales con capital político para el presente, pues limitan el alcance normativo de los “régimenes emocionales” y producen innovaciones vitales que no son sólo un resultado reactivo frente al poder. Planteamos ampliar el significado del término resistencias para un desarrollo del campo de la historia de las emociones y utilizando como base la propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick de desarrollar epistemologías reparativas, especialmente útiles para el feminismo.

Desarrollar el estudio histórico de las resistencias emocionales requiere, para no seguir ancladas al estudio del poder, un replanteamiento del archivo en dos sentidos: “hacer hablar” al archivo hegemónico de otra manera al “desorientarlo” y generar “otros” archivos que permitan acercarnos al mundo de las emociones desde las experiencias de grupos subalternos. Desde este “otro” archivo, profundizamos en el análisis de los rastros y prácticas de la fotografía personal que tuvieron lugar sobre todo durante la dictadura franquista, como un ejemplo de práctica cultural que permite recuperar las resistencias emocionales, especialmente de las mujeres en quienes el régimen emocional del franquismo se cebó particularmente.

Palabras clave: Resistencia. Emociones. Intimidad. Archivo. Fotografía personal. Feminismo.

ABSTRACT

In this paper, we argue for incorporating the term “emotional resistances” to historiographical vocabulary. We understand “Emotional resistances” not only as subaltern affective expressions created by women to curb the “emotional regimes”, but also as cultural innovative knowledge with embedded political capital. This approach can help people to live more emancipated lives in our

present time, as they are not only reactive practices to power useful simply in the past. We argue for expanding the historical meaning of “resistances”, relying on Eve Kosofsky Sedgwick’s appeal to build reparative epistemologies that can be particularly beneficial for feminism.

From this perspective, to study the history of emotional resistances require a drawing upon the hegemonic archive, detuning of its organization and the generating of “other” archival spaces where resisting experiences be can studied. To exemplify the historiographical argument from the “other” archive, different photographic historical practices will be used. There will be a particular focus on recovering traces of women’s emotional resistances with which the Francoist emotional regime fattened its oppression.

Key words: Resistance. Emotions. Intimacy. Archive. Vernacular Photography. Feminism.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—El “giro reparativo” en la historia de las emociones. 3.—La historiografía del franquismo diversifica las resistencias. 4.—La cuestión de la “orientación” en el análisis del pasado. 5.—El archivo de lo difuso. 6.—La tarea de encontrar creativamente al pasado: las resistencias emocionales en las prácticas fotográficas. 7.—Conclusiones. 8.—Referencias bibliográficas.

Y ya que *ningún* individuo puede ser reducido a su opresión, nos vemos confrontados con la necesidad histórica de constituirnos como sujetos individuales de nuestra historia (Wittig, 2006: 39)

[...] how what has been represented as lived experience in archive-based historical narratives has correlated with what memory and other kinds of nonarchival evidence suggested might have occurred (Blouin y Rosenberg, 2013: 83)

1.—Introducción

En este artículo planteamos incorporar al lenguaje historiográfico el término “resistencias emocionales”¹. Tratamos de responder a lo que los Stearns (1985: 821) calificaban de insatisfacción inicial con la historia de las emociones, y proponían afrontar mediante el desarrollo innovador de una terminología adecuada para este campo de trabajo histórico. Además de contribuir a desarrollar un lenguaje propio que nos permita enriquecer las agendas, nuestra propuesta afronta la pregunta —más comprometida políticamente—, que ya planteamos en el 2012 “¿Qué aspectos de la historia de las emociones pueden desarrollarse para contribuir activamente desde una posición feminista al laboratorio mundial de ideas sobre las emociones?” (Medina Domenech, 2012: 162).

1. Este trabajo se ha desarrollado en el marco de los proyectos de investigación EU-ESF HERA.15.099-CRUSEV (María Rosón) y HAR2012-37959-C02-02 (Rosa Medina Doménech) del Plan Nacional de I+D+I.

En gran medida este artículo responde a preocupaciones que surgieron de nuestras respectivas investigaciones sobre el franquismo, pues, en ocasiones, echábamos en falta un vocabulario con el que expresar situaciones que no encajan en el léxico historiográfico tradicional, marcado por una comprensión dicotómica de las relaciones entre poder/resistencia. En este sentido, en la caja de herramientas de nuestro oficio contamos con un desarrollo más exhaustivo, teórico y analítico, del término poder que el de resistencias. Sin embargo, también es cierto que el concepto resistencia es posible que, en las últimas décadas, se haya teorizado con un lenguaje más diversificado —procedente de los estudios feministas y postcoloniales—, mediante conceptos como subversión, agencia, imitación o *performance*².

En este artículo proponemos incorporar la idea de “resistencias emocionales” para sobrepasar algunos techos interpretativos. Es decir, para “abrir los posibles” y “hacer posible otra experiencia del nosotros” en nuestras interpretaciones de la cultura (Garcés, 2009: 1). Pero, sobre todo, como diríamos quienes hacemos historia del saber (Medina Domenech, 2013a), para convertir la cultura en “yacimientos” de sabiduría procedente del mundo subjetivo y afectivo del pasado que, con frecuencia, ha sido territorio para el despliegue de resistencias. De esta manera, la historia y las humanidades en su conjunto pueden contribuir a intensificar nuestra conciencia en el presente para desarrollar prácticas transformadoras.

Con este objetivo, mostraremos, en primer lugar, las bases teóricas que nos ayudarán a sostener nuestra propuesta de ampliar el lenguaje historiográfico con el término “resistencias emocionales”. También, examinaremos cómo la historiografía reciente del franquismo proporciona una visión cada vez menos homogénea sobre el poder del régimen y cómo la historia de las mujeres ha ampliado la noción tradicional de resistencia. Proponemos, en primer lugar, ampliar nuestros asientos teóricos con un necesario “giro reparativo” en nuestros trabajos y, en segundo lugar, una nueva orientación hacia “otro archivo” que ejemplificamos en la última sección del artículo a través de las prácticas culturales relativas a la fotografía personal. La posibilidad de localizar otros archivos vivos y difusos permite mostrar cómo las materialidades cotidianas, efímeras, subjetivas e íntimas, problematizan el estatuto privilegiado del documento escrito, supuestamente objetivo, al tiempo que nos ayudan a acercarnos y rescatar las prácticas de resistencia emocional de quienes, en el mapa que traza el poder, ocupan el lugar de la subalternidad.

2.—El “giro reparativo” en la historia de las emociones

Aún no comprendemos plenamente por qué el relato sobre el poder ha ocupado tanto espacio en nuestras narraciones contemporáneas y no sólo nos referimos a

2. Agradecemos a Mary Louise Pratt y Carolyn Dinshaw (Dep. Social and Cultural Analysis, New York University) sus reflexiones en este sentido.

los discursos producidos en el seno del mundo académico. Merece la pena rescatar, en este sentido, las reflexiones que hacía Luís García Montero (2013) en su columna del diario *El País* que fue publicada en papel bajo el título “Rencor”, donde comentaba la última novela de Rafael Chirbes *En la orilla*, un desgarrado y misógino fresco novelístico del franquismo:

Es el momento de preguntarse si esta radicalidad de la mirada negativa mantiene su lealtad a la lucidez o paga la factura del rencor. ¿Es que no hay nada bueno en la vida? ¿Todo ser humano es sospechoso? ¿El amor resulta siempre una estafa? El buenismo, desde luego, falsea cualquier meditación. Pero, en el otro extremo, conviene también preguntarse por el nihilismo totalitario y su voluntad absoluta de descrédito. ¿Sirven para entender la realidad? ¿No son una forma más de acomodarse a los dictados de un poder que pretende cegar cualquier alternativa?

Quizá, extendiendo la preocupación del poeta, podríamos preguntarnos si mirar sólo el poder, insistir en la mirada negativa o en la sospecha, no supone una posición emocionalmente “rencorosa” en nuestros análisis históricos, que además no contribuye a rescatar nuevas tácticas para afrontarlo. Como plantea García Montero, con este tipo de relatos, quizá, realizamos actos acomodaticios al poder que impiden conocer y mostrar las formas de vida alternativa o indócil que existieron en el pasado.

Si García Montero hubiera leído a Eve Kosofsky Sedgwick, tal vez percibiría que sus preguntas cuestionan lo que esta autora denominó una “lectura paranoide” (*paranoid reading*), una forma de entender la crítica, la interpretación, a la que se le ha otorgado mucho prestigio. En su emocionante y sensible ensayo *Paranoid Reading/ Reparative Reading. You Are So Paranoid You'd Probably Think This Text Is About You* de la obra *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Sedgwick nos advierte de los riesgos de instalarnos en la “epistemología paranoica” que marca nuestra forma de conocer el mundo. Esta forma paranoica es una teoría fuerte que afecta nuestras vidas y nuestras disciplinas con su insistencia en revelar los efectos negativos. Es, en definitiva, una epistemología de la sospecha. La autora indica algunas de las raíces freudianas de ese pensamiento y sugiere un desplazamiento hacia posiciones que denomina “reparativas” y que en lugar de explicar nuestras acciones en función del “deseo” individual, lo hagan en términos de afecto e intersubjetividad. Esta posición busca extraer sostenimiento de los objetos de la cultura —podemos aplicarlo a la cultura del pasado— e “incluso de una cultura cuyo reconocido deseo ha sido con frecuencia el de no sostener” (Sedgwick, 2003: 151). Como señala Sedgwick, la paranoia es prestigiosa, porque lleva el signo de lo inteligente, aunque las nociones que suministra se plantean como inevitables por sus vínculos con una visión “edípica” de la realidad. Esa inevitabilidad, sin embargo, no la hace demasiado inteligente, especialmente cuando

pretendemos ofrecer relatos sobre el pasado que buscan el cambio y, como ella plantea, la esperanza.

Lo que proponía Eve Kosofsky Sedgwick y sigue desarrollando la crítica feminista que inspira nuestra propuesta (Wiegman, 2014), es realizar un giro “reparativo”, orientarnos en otra dirección epistémica y heurística, para acabar con la relación más paranoica. Para una autora reparativamente posicionada, la esperanza es la energía que la pone en movimiento y con la que intenta ordenar su escritura. Desde esta posición, no es difícil creer que si el futuro puede ser diferente a nuestro presente, es posible que “el pasado, también, pueda haber sucedido de otra manera diferente a la que ocurrió” (Sedgwick, 2003: 148). Puede, como señala la autora, que estas motivaciones reparadoras le parezcan a algunas personas simples reformismos, pero no olvidemos que la reparación no niega la “realidad y gravedad” de la opresión (Sedgwick, 2003: 128). Quizá aún más relevante para lo que nos proponemos plantear como “resistencias emocionales” y el desplazamiento consiguiente que requiere en nuestros proyectos historiográficos, es que esta epistemología reparativa se instala en una ecología del saber que mezcla constructos teóricos “duros” y “débiles” (Code, 2006). Esta posición reparativa cumple bien con la exigencia de una epistemología feminista que no quiere distinguir demasiado nítidamente entre teoría académica y vida cotidiana, entre lo que una hace y las razones por las que las hace (Sedgwick, 2003: 145). En nuestras investigaciones hemos afrontado este reto feminista.

Este giro reparativo, además, facilita las relaciones de intimidad con nuestras fuentes del pasado para producir historias que ayuden a sostener nuestro presente. Nos puede permitir recuperar del pasado maneras emancipadoras de resistir a las hegemonías desde el afecto, y no “usar” los archivos para atribuirnos un conocimiento sobre el “significado verdadero” que supuestamente contienen.

Disponernos en nuestro trabajo hacia esa “posición reparativa” nos abre no sólo a recuperar “tácticas” o “artes del débil” que, como mencionaremos más adelante, menoscaban las hegemonías. También, permite comprender que en el pasado existen saberes emancipadores procedentes de lo que hemos denominado “yacimientos de saber” (Medina Doménech, 2013a) localizados en las vidas y acciones de las personas que estuvieron allí, en el pasado. Una posición reparativa puede permitirnos que, al viajar en el tiempo, el pasado toque nuestras consciencias y tenga efectos en nuestras prácticas presentes, en lugar de intentar imponerle al pasado nuestras explicaciones. Es una posición más humilde y, a la vez, más delicada y vulnerable pues tampoco se trata de aplicar la ingenua ideología de que todo lo que procede de las personas subalternas es emancipador. Toda vida vivida conlleva un grado de “negociación” (*compromise*) bidireccional entre la gente y el poder, o incluso la posibilidad de “transigir” (Reddy, 2009: 311), pero también, las vidas contienen una serie de procederes que pueden ofrecernos un conocimiento vital. Estas artes resistentes, entre las que situamos las “resistencias emocionales” que podemos encontrar en el pasado, no tienen que ser completamente innovadoras, pero nos

muestran una consciencia humana creativa que merece la pena rescatar para el presente, pues pueden leerse como un “yacimiento de saber”, un “repositorio” del buen vivir. En la cultura emocional, esta cuestión nos parece especialmente importante, pues, al fin y al cabo, y aunque no dispongamos en el presente de un paradigma emocional común, no parece descabellado suponerle un profundo conocimiento afectivo a la humanidad. Así, esta propuesta se alinea con esa “filosofía de la proximidad” que describe Esquirol (2015: 16 y 17) para elaborar su concepto de “resistencia íntima”; la que centra su atención en el otro, lo cotidiano y en las “articulaciones del sí mismo (memoria, sentimiento, esperanza...)”.

3.—*La historiografía del franquismo diversifica las resistencias*

La historiografía reciente sobre el franquismo ya viene iniciando este giro reparativo al diversificar la noción de resistencia. Entre las ideas innovadoras con utilidad para nuestro planteamiento desde la afectividad, destacamos la noción que propone Jordi Gracia (2004) de “resistencia silenciosa”. Gracia trata de erosionar la idea del franquismo como un conjunto coherente y monolítico, y ayuda a hacer patente, como señala Monique Wittig (2006, 39), que todas las personas no pueden ser reducidas a un sistema de opresión, aunque a veces la historiografía haya dado esa impresión. Desde las entrañas culturales del régimen, Gracia muestra que todo proyecto de dominación lleva, en sí, la semilla de la derrota, pues dentro del franquismo pervivió una tradición liberal facilitadora de la transición. Una tarea historiográfica residiría en descubrir esas erosiones y las trazas de un cierto liberalismo o modernidad aunque fuera como “gestualidad cultural”, “doble lenguaje de textos y sentidos” o “adelgazamiento” de la retórica falangista (Gracia, 2004: 125). La contribución a esta resistencia silenciosa fue desigual y no puede pensarse con una agencia organizada o localizada, sino como contribuciones, intelectuales y culturales, de diverso signo y compromiso variado. En este sentido, fue clave la novelística de muchas autoras, que como Carmen Martín Gaité o Carmen Laforet, desplegaron y sostuvieron en su ficción un imaginario de identidades para las mujeres, indócil a la “infección mental” del nacional-catolicismo.

Desde una perspectiva feminista o de género, los estudios recientes sobre las resistencias no sólo han aportado claves fundamentales para comprender cómo la dictadura se edificó con componentes específicos de género como subrayó, entre otras, Helen Graham (1999). También han producido ciertas innovaciones en el significado mismo de resistencias que revisamos a continuación.

La formulación general del concepto de resistencias durante el franquismo se había centrado en el estudio de la lucha antifranquista, es decir, las acciones resistentes se entendían ligadas a un ejercicio organizado que, generalmente, pasó por la militancia política oficial y la lucha armada. En éste ámbito, tal y como afirmó Molinero (2004: 9), el estudio de la presencia de las mujeres resultaba muy

complejo pues, generalmente, se habían reservado para ellas tareas logísticas o de solidaridad “esenciales pero que no suponen inscribir el nombre propio en la historia, ni siquiera con minúscula”. Por ello, para reformular las resistencias se requería atender a otro tipo de fuentes, como los testimonios y la historia oral, una cuestión que ya planteó di Febo en 1979 en su trabajo pionero *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, así como, años más tarde, Romeu Alfaro (1994) y Mangini (1997).

Las tres historiadoras subrayaron la especificidad de la represión franquista contra las mujeres, y el carácter estructurante de las redes familiares en unas formas de resistir que, para la historia tradicional, se han considerado insignificantes. Además de llevar a cabo tareas auxiliares, de soporte, enlace, información, ocultación y transporte de documentación o avituallamiento (Yusta, 2005: 27), las mujeres optaron por estrategias relacionadas con la supervivencia cotidiana en un ambiente de enorme penuria material y moral. En definitiva, sus actos, inscritos en la vida cotidiana y lo privado, hicieron posible otras acciones que han sido las más visualizadas por la historiografía tradicional.

Por eso, Mercedes Yusta (1999), tras sus investigaciones sobre la guerrilla antifranquista y la importancia del espacio feminizado del “llano”, viene mostrando la necesidad de repensar el concepto de resistencia más allá de grupos armados y organizaciones políticas. Yusta (2005: 21) demuestra cómo la frontera entre privado y público es siempre ambigua y problemática, especialmente en un régimen totalitario cuya pretensión fue controlar todos los aspectos de la vida, incluida la intimidad familiar y la sexualidad. Esta autora (Yusta, 2004: 66 y 67) argumenta que la resistencia a la dictadura no sólo consistió en actividades relacionadas con la acción armada o la resistencia pasiva, cotidiana o civil (Sémelin, 1993), sino que va aún más lejos al incluir lo que en palabras de Scott (2003: 21 y 46) conforma la “infrapolítica de los desvalidos”, una serie de estrategias, actitudes, posicionamientos que adoptan los débiles ante el poder y que pasan por formas culturales calificadas como “insignificantes” como el uso de canciones, chistes, rumores, maldiciones, denuncias, insultos o manifestaciones de ira individual o colectiva, propias de la “subcultura de los dominados”. Durante la dictadura estos “ardiles de los parias” fueron, con frecuencia, acciones de resistencia feminizadas que el propio régimen percibió como acciones subversivas, pues castigó a las mujeres por ello (Yusta, 2004: 76). Estas acciones podemos entenderlas con De Certeau (2000: XLII, XLIX y L), como “artes y tácticas del débil” contra el orden construido por el fuerte. Frente a la “estrategia” de los poderosos, la “táctica” sería el modo de operar de quienes carecen de poder y están en constante movilidad pues “juegan” en territorio ajeno, ya que la táctica “no tiene más lugar que el del otro”.

Yusta, ampliando el concepto tradicional de resistencia, destaca la dificultad de las mujeres para llevar a cabo acciones colectivas, aunque esto no implicaba una falta de agencia pues las resistencias surgían con un sentido de “conciencia femenina”. Tal y como sugirió Kaplan (1991: 267), esta conciencia hace referencia

al “impulso colectivo” para garantizar derechos que, aunque asociados a papeles tradicionales, pueden tener consecuencias revolucionarias pues “politizan las redes de relaciones de la vida cotidiana”. Es decir, que el parentesco y la vinculación afectiva solían ser un motor de conciencia femenina para la implicación en acciones de resistencia. Desde esta perspectiva, se recuperan espacios de rebeldía y desobediencia cotidianas, aunque fueran individuales y desestructurados (exterior de las cárceles, mercados, colas o plazas del barrio). Este es el punto de arranque del estudio de Cabrero (2006), quien también parte del concepto de “conciencia femenina” y recupera resistencias de mujeres asturianas —al inicio de la dictadura— en defensa de los derechos necesarios para cumplir su rol de esposas o madres. Así, pone en cuestión la división entre público y privado o doméstico y político, pues sus experiencias alteran estas fronteras simbólicas ya que las mujeres aprovecharon la división de género imperante para disfrazar su resistencia e introducirla en el “discurso público”. Con este concepto, James C. Scott (2003: 27) describe la conducta del subordinado en presencia del dominador, frente al de “discurso oculto”, con el que se define la conducta “fuera de escena”, más allá de la observación directa de los detentadores del poder. Así, por ejemplo, las mujeres organizaron en sus casas reuniones, utilizaron calumnias e injurias —no en vano para la división tradicional de los géneros las mujeres son locuaces, no contienen sus sentimientos y “se van de la lengua”—. Incluso, participaron en saqueos o robos, motines de subsistencia en nombre de la supervivencia colectiva. Sus formas de resistir se inscribieron, en aquellos años, en el papel de esposas y madres, pues en ellas recaía el peso de la subsistencia diaria, la “responsabilidad de lo cotidiano” (Cabrero, 2006: 465 y 474)³.

La historiografía reciente insiste, por tanto, en que si queremos acercarnos de manera compleja a la cuestión de la agencia, no podemos entender siempre la conciencia como algo estructurado en términos de ideología. A este acercamiento más complejo ayuda el legado del pensamiento feminista en relación a que lo personal es político, y nos permite situar las “resistencias emocionales” en el terreno de lo político. De este punto parte Nash (2013: 141), cuando analiza los movimientos feministas que estuvieron activos durante el tardofranquismo, y que según la autora desarrollaron una “política de resistencia”, que incorporaba una serie de prácticas sociales y colectivas y otras de carácter personal que, hasta entonces, no habían sido incluidas dentro de la política.

Si Gracia plantea la gestualidad textual como una resistencia sin amparo en una estructura política, la historiografía feminista ayuda, específicamente, a am-

3. Sin embargo, como muestra el trabajo de Ortega López (2013), durante el desarrollo e implantación de la democracia en España, en muchas ocasiones las mujeres agricultoras no sólo fueron reproductoras de la sociedad tradicional en sus reivindicaciones, sino “subversoras” de la misma y “motores de cambio” en los espacios rurales.

pliar el concepto tradicional de resistencia al hacer más porosa la distinción entre público y privado y, aún quizá más importante, al ampliar la noción de agencia y conciencia sobre las acciones resistentes. Estas aportaciones, a la vez, nos ayudan a percibir con más sensibilidad los techos explicativos que aún nos impiden valorar como resistencias algunas acciones del pasado, especialmente las desarrolladas por mujeres. Para allanar nuestro camino argumentativo hacia la definición de “resistencias emocionales” nos parecen especialmente útiles los trabajos de Scott y De Certeau a los que ya nos hemos referido.

Ambos autores proporcionan una base sólida para pensar las resistencias emocionales como “tácticas” o “artes”. Es decir que, mediante ciertas tácticas que requieren artes sutiles, tejemos procesos vitales afectivos que no se acomodan a los mandatos del poder. Un poder que, incluyendo al que ejerce el estado, se ejecuta también mediante el uso de emociones (Stoler, 2004). Las artes para De Certeau no son siquiera producciones vitales completamente innovadoras, pueden ser apropiaciones, re-utilizaciones que cambian el sentido a aquello para lo que inicialmente fueron creadas. Es importante subrayar, como nos recuerda Burke (2004: 123-4), que frente a la idea de *habitus* de Bourdieu, De Certeau sí creía que la gente corriente era consciente de estas rebeldías sutiles que llevaba a cabo. Además, estas artes pueden transmitirse entre generaciones como formas de actuar o ser, incluso de auto-percibirse. Aunque esta plasticidad de la cultura tenga sus límites, aún nos queda mucho por conocer sobre la manera en la que se producen bricolajes de experiencias afectivas que quiebran las normas, y cómo se transmiten de forma inter-generacional formando parte de las innovaciones y sabidurías culturales de una época para afrontar los regímenes emocionales normativos.

Si seguimos las orientaciones de De Certeau (2000) para leer las resistencias en el pasado, la tarea consistirá en recuperar “modus operandi” de resistir, actos indisciplinados, no discursos, por lo que la huella en el archivo será más leve. También se trata de localizar operaciones que infectan el funcionamiento del sistema normativo impidiendo su flujo, prácticas clandestinas que frenan el afán omnívoro del poder y que aprovechan oportunidades para insinuarse de manera fragmentaria en el espacio del otro. Conocer lo que desborda la trama del disciplinamiento, los “procedimientos populares (minúsculos y cotidianos)” que “manipulan los mecanismos de disciplinamiento y se ajustan a ellos sólo para evadirlos” (De Certeau: 2000, XLIV). Lo que resulta realmente inspirador en De Certeau es que en lugar de proponer un trabajo histórico centrado en el poder, estimula a ver las formas en que éste es desviado por la gente, es decir, abre la perspectiva y nos invita a poder entender más prácticas humanas como resistencias, aceptando la conciencia (o agencia) sobre estos actos.

Su idea de “táctica” nos parece especialmente útil para hablar de resistencias emocionales pues, a diferencia de la “estrategia”, no requiere un sujeto aislado en un medio (propietario, institución, etc.), ni un lugar circunscrito con una base física propia. Las tácticas nos sirven para pensar en las resistencias emocionales

porque incluyen acciones no sólo discursivas, también actos que pueden no ser opositivos abiertamente, sino imitaciones del modelo normativo que distorsionan algo el original y le restan autoridad y poder. Igualmente podríamos pensar las resistencias emocionales con las claves que describe James C. Scott (2003) en *Los dominados y el arte de la resistencia* que ya hemos mencionado. Es decir, las resistencias pueden actuar como un discurso oculto y cargado de conciencia, si las entendemos como conspiraciones creadas por la gente para no reforzar las apariencias hegemónicas, a partir de materiales culturales diversos, desde rumores a chistes, canciones, cuentos populares, teatro, indumentaria u objetos. En esta clave puede leerse el papel de las canciones que muestra Vázquez Montalbán (1971), en su texto clásico *Crónica Sentimental de España*, el documental *Canciones para después de una guerra* de Martín Patino, realizado de forma clandestina en 1971, o el reciente estudio académico de Sieburth (2014), pues ayudaron a sobrevivir. Estos autores coinciden en que fueron formas de procesar emocionalmente, aún de forma inconsciente, traumas y miedos, de elaborar duelos. Son excelentes ejemplos de formas de resistir que por otros medios, más emocionales y musicales, permitieron conspirar desde dentro, desde la vida cotidiana, al evitar la dominación subjetiva por el régimen franquista y construir comunidades y alianzas emocionales.

Para el estudio de la cultura de la España del primer franquismo, Jo Labanyi (2002) ha analizado con detenimiento el “arte del disimulo” siguiendo los planteamientos de De Certeau. El disimulo, como la Real Academia de la Lengua indica, es “un arte con que se oculta lo que se siente, se sospecha, se sabe o se hace”. Por tanto, emocionalmente, el no mostrar puede ser una forma de subversión al régimen emocional. Como hemos analizado en otro lugar al estudiar la cultura amorosa de posguerra (Medina Doménech, 2013b), el disimulo podía resultar tanto en una práctica de obediencia como de insumisión al régimen emocional del franquismo. Disimular los afectos era un acto pertinente en determinadas situaciones para adecuarse al papel “moral” adjudicado al ideal femenino. Sin embargo, a la vez, como nos ha mostrado Labanyi (2002) puede ser un “arte del débil”. En su análisis de las novelas románticas que circularon en el primer franquismo esta autora muestra cómo disimular permitía, a la vez, ejercer agencia y cierta rebeldía, aparentar obediencia al modelo convirtiendo así el disimulo en dramaturgias posibles de los sentimientos con las que, en realidad, resistir al modelo normativo de feminidad y de afectividad “femenina”. En un sentido subjetivo, quizá la ocultación o el disimulo pueda ser una táctica para innovar en las formas del sentir. Resistir, innovar y alejarse de normas afectivas subjetivadas, puede requerir de ocultación como forma de obtener el espacio psíquico y vital necesario para elaborar nuevas formas del sentir y resistir al régimen emocional para no subjetivarlo. También Dolores Juliano (1992), en su estudio sobre las resistencias de las mujeres al régimen patriarcal en la Argentina contemporánea, muestra el carácter ambivalente de algunas acciones de resistencia. Como Labanyi sugiere, las resistencias cotidianas con frecuencia se disfrazan de sumisión. Para Juliano estas prácticas (bailes, canciones,

cuentos) —fragmentarios y sin objetivos aparentes—, en lugar de constituirse en una conciencia enfrentada u opuesta, adoptan la forma de códigos no verbales que matizan constantemente los códigos hegemónicos y requieren elaboraciones tan astutas que es imposible no concederles consciencia.

4.—*La cuestión de la “orientación” en el análisis del pasado.*

Como hemos tratado de mostrar, la concepción de la resistencia se ha diversificado en la historiografía reciente. Incluso protagonistas del franquismo, como Vázquez Montalbán o Martín Patino, ya usaron, en cierta forma, lo que denominamos con Sedgwick “giro reparativo” cuando plantearon la importancia de las canciones de la época para sostener la propia vida cotidiana de la gente en el interior del régimen y no sentirse completamente dominados. Estas aportaciones que hemos revisado dan aún más sentido a nuestro objetivo de profundizar en las “resistencias emocionales”.

En el terreno específico de la historia de las emociones, algunas autoras y autores ya han apostado por producir un lenguaje emocional propio desde la historia, en ocasiones en conversación con otras disciplinas. La importancia de esta apuesta trasciende su uso para analizar el pasado pues hace posible tomar conciencia de procesos presentes y tratar de subvertir lo que Han (2014) denomina la “psicopolítica”, es decir, el control social ejercido a través de procesos subjetivos. Para analizar cómo el poder puede actuar a través de las emociones, algunos conceptos útiles son las propuestas que plantea Reddy (2001: 129) sobre los “regímenes emocionales”, o las “lógicas emocionales” de los Stearns (1985). Estos términos son útiles también para el conocimiento de la trama del franquismo. Por ejemplo, nos permiten conocer cómo la dictadura consolidó un régimen de “racionamiento” emocional (Martin Gaité, 1994: 13-14) peculiarmente dirigido a las mujeres y configurado mediante dispositivos psiquiátricos o culturales que pretendían encerrar a las mujeres en “taxonomías normativas” inmiscuyéndose en la subjetividad (Medina Doménech, 2013a). En un periodo similar pero en un sistema menos represivo, como el norteamericano, la cultura *cool* que va tomando fuerza a partir de los años sesenta, puede entenderse como una “lógica emocional” no sólo configurada a través de manuales interiorizados de buen comportamiento o de autoayuda sino, también, con medidas como los reglamentos laborales asociados a la nueva cultura gerencial del trabajo que fue codificando las normas de trato y moderó la expresión de la rabia (Stearns, 1994). En países como España o Portugal, también la publicidad o los psicofármacos han sido herramientas al servicio de la instauración de los regímenes emocionales asociados a los cambios en la organización del trabajo en la segunda mitad del siglo XX (Medina y Cleminson, 2016). Por tanto, los regímenes emocionales tampoco operan siempre desde un lugar definido, muchas veces son ubicuos, actúan tanto a través de textos como de

actos, y su menoscabo, mediante resistencias emocionales, no se puede orquestar operando en un sólo lugar o contra algo muy definido.

Aunque el nuevo lenguaje emocional, desarrollado por las humanidades, se muestra aún algo deslumbrado por el poder, también hay muestras del interés por analizar, con menos “rencor”, las prácticas culturales que no encajan en los regímenes emocionales, y cuestionar la hegemonía. Así podemos leer la propuesta de “refugio emocional” que plantea Reddy (2001: 129) o la de “comunidades emocionales” que defiende la medievalista Rosenwein (2006). También nuestra propuesta para ampliar el lenguaje historiográfico emocional trata de ir más allá de “una narrativa victimista” que gira alrededor del poder (Medina Domenech, 2012: 163). Aunque entendemos que, resistencia y poder, como las hebras de una cuerda, están muy entretreídos, ya hemos señalado nuestro interés en rescatar los saberes subalternos que contienen las tácticas de resistencia emocional que proceden del pasado y que produjeron experiencias y fueron la base de prácticas humanas que no sólo eran el resultado de una reacción frente al poder, es decir, fueron “reparativas”.

Para reorientarnos en esta dirección reparativa, hemos de reflexionar sobre las razones de nuestra afición (sino adicción) al poder, que quizá sea resultado del deslumbramiento que produce el archivo tradicional, usualmente un exhaustivo repositorio de su *modus operandi*, fabricado con una conceptualización que apenas deja entrever qué hicieron quienes trataron de resistirle (Bloudin y Rosenberg, 2013). “Orientarnos” hacia las resistencias nos enfrenta a una auténtica revolución en nuestras relaciones con el archivo. Si, como indicábamos, para desarrollar una comprensión de las resistencias emocionales, necesitamos un giro epistemológico reparativo, no menos importante es el desplazamiento, la nueva orientación, que necesitamos en relación al archivo. En este nuevo movimiento nos centraremos en este apartado.

En ese viraje, Sarah Ahmed (2006) nos aclara el significado de esa “orientación”. Ahmed parte de una posición desde la fenomenología y arranca su reflexión con la pregunta sobre la orientación sexual y las consecuencias de vivir “orientado/a” hacia uno u otro sexo. Argumenta que la manera de encontrar nuestro camino estriba en hacia dónde nos orientemos, porque de eso dependerá el tipo de cosas que nos encontremos. Aplicado al archivo, podríamos decir que las acciones que de forma repetitiva nos hacen encontrarnos con ciertos objetos, orientan nuestra manera de entender y concebir el mundo. Una actitud *queer* frente al archivo nos obligaría a desorientarnos, una experiencia que, como señala Ahmed, puede producirnos “disfrute y estímulo”, por la novedad del proyecto, incluso aunque se acompañe también de cierto *discomfort* por la desorientación. Aplicado a la conversación que sostenemos en este artículo podemos decir que trabajar bajo el impulso del “rencor” —al fin y al cabo un afecto— nos hace preocuparnos por / orientarnos hacia un archivo que relega todo aquello que no encarna al poder. Si aplicamos lo que indica Ahmed en ese marco fenomenológico —*what we do with the table*,

or what the table allows us to do, is essential to the table (Ahmed, 2006: 551)— a nuestro archivo, queda evidente que “lo que hacemos con el archivo o lo que el archivo nos permite hacer, es esencial para el archivo”. Si ni el objeto (archivos) ni las personas (autoras) disponemos de una integridad completa puesto que no seríamos lo mismo unos sin las otras, es nuestra orientación lo que interpreta al archivo de una determinada manera y nos hace encontrarnos con ciertos aspectos de lo que ofrece y no otros. Según la “orientación” que adoptemos, ciertas cosas quedan a nuestro alcance y otras, sin embargo, quedarán excluidas. Nuestros cuerpos, orientados en una determinada dirección hacia el archivo, harían sedimentar determinadas formas de historia (y no otras). La materialidad del archivo mismo, como conjunto de objetos, estructura la mirada sobre la realidad. Su organización en carpetas, con frecuencia procedentes de archivos localizados en oficinas del gobierno y dispuestas para los intereses y deseos del poder, nos orientan al mundo específico del que tratan; generan, como argumenta Ahmed, nuestras “straight tendencies”, en este caso hacia el estudio del poder.

Desde la historiografía hay coincidencia a esta crítica al archivo que hemos sugerido utilizando los planteamientos de Ahmed sobre la orientación. El archivo se ha entendido como estructura de pensamiento o “forma de hacer” (Blasco Gallardo, 2010: 17) que materializa lo que los individuos y sociedades consideran pertinente guardar y mostrar. En consecuencia, con frecuencia el archivo es el índice y ordenador de la memoria hegemónica, pues remite a lo que los poderes de las distintas sociedades consideran archivable. Es el resultado de su propio mecanismo de diseño en la configuración y organización de contenidos siguiendo unas taxonomías que disciplinan los saberes y sólo permiten un acceso restringido.

En relación a nuestra pertinaz orientación hacia el archivo del poder, es pertinente la pregunta que nos hace Ahmed (2006: 560) *What happens if we consider the queer potential of the oblique?* (“¿Qué ocurre si consideramos el potencial *queer* de lo oblicuo?”). Aquí lo *queer* va más allá de la orientación sexual e incita a prestar atención a lo que sobrepasa la organización *straight* (“recta”), porque ésta produce la ceguera de no dejarnos ver más que el orden fijado por el poder y materializado en el archivo. No podemos esperar que sea indeleble todo lo que rebosa la “recta” orientación del archivo, por eso, precisamente, habrá que emprender la tarea de escuchar a lo que suena fugazmente (*listen to the sound of the ‘what’ that fleets*) (Ahmed, 2006: 565) a lo que se desliza y se cuele.

Como trataremos de argumentar, analizar históricamente las resistencias emocionales exige “desorientarnos” en nuestra aproximación al archivo usando diversos procedimientos. Pero antes de adentrarnos en estos procedimientos queremos adelantar una definición tentativa sobre cómo entendemos las “resistencias emocionales”.

5.—*El archivo de lo difuso*

Las “resistencias emocionales” que planteamos aquí tendrían un sentido distinto de su definición por las psicologías expertas. En el sentido que planteamos, no se trata de formas de oposición, más o menos conscientes, a las psicoterapias que promueven un cambio terapéutico del sujeto dentro de ciertos paradigmas como el psicoanálisis u otras terapias. Tampoco las planteamos idénticamente a las “resiliencias”, concepto muy debatido desde la psicología actual y que se aproxima al vocablo español de “entereza” es decir de capacidad de superación del dolor. Con resistencias emocionales nos referimos a procedimientos delicados que elabora la gente tales como comportamientos, ideas, acciones, gestos, rumores, materiales, fotografías, canciones, olores, performances o palabras y que, provistas de afectividad, desafían potencialmente las diferentes formas de poder, estructural o normativo, y los regímenes emocionales que los sustentan. Lo que queremos destacar de nuestra propuesta es que no sólo nos interesan las acciones sino atender, también, a ciertos marcos mentales, intenciones, imaginaciones, deseos o marcos culturales claves en la configuración de las políticas emocionales cotidianas de las personas. Estos procesos de construcción subjetiva son difíciles de adscribir, en ocasiones, a acciones opositivas concretas, es decir, no son reacciones, aunque sean respuestas. La pertinencia de “dotarse de herramientas conceptuales” (Cabreró, 2013: 136) para poder incluir estas formas más difusas de resistir, no ha pasado desapercibida para la crítica historiográfica como argumentábamos en el apartado anterior, aunque quizá no hayamos aún trabajado lo suficiente en la dirección de encontrar ese archivo de lo difuso. Un archivo que transmita esperanza, que sea reparativo, en el sentido de ayudarnos a sostener nuestras prácticas vitales cotidianas de forma más emancipadora.

En este apartado planteamos que, a pesar de su apariencia “difusa”, las resistencias emocionales sí se pueden historiar, que hay ciertas materialidades, gestos o memorias que podemos rastrear a modo de “yacimientos de saber” (Medina Domenech, 2013a). Es decir, es posible recuperar un conocimiento procedente del pasado sobre la manera de “cuidar del sí” (Foucault, 1990) o de organizar las vidas por fuera de los “regímenes emocionales”. Pero esta orientación requiere, como decíamos, iniciar otra trayectoria distinta hacia el archivo.

Uno de los procedimientos para “desorientar” nuestro acercamiento al archivo, puede ser el de prestar atención a esos deslices o fracturas a los que hacía referencia Sara Ahmed. Tal y como subraya Arlette Farge (1991: 29) en *La atracción del archivo*, las fracturas pueden desvelar la singularidad de una experiencia o de un accidente y, en ese desvelamiento, dejar al descubierto el habla de “los otros”, quienes inmiscuidos en la relaciones de poder pueden hacerse visibles a pesar que el archivo es un sistema pensado para reproducir las estructuras de vigilancia. En esto mismo insiste, desde la teoría *queer*, José Muñoz, al plantear la necesidad de un “archivo de lo efímero” que problematiza la forma tradicional de la evidencia y

sugiere: *To think of ephemera as trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor* (“pensar en lo efímero como un trazo, lo que queda, las cosas que se van dejando, flotando en el aire como un rumor”) (Muñoz, 2009: 65).

Desorientarnos, posicionarnos de manera indócil ante el archivo, también puede consistir en reorientarnos y buscar el registro de las resistencias atendiendo al reverso del archivo, es decir, comprender y valorar aquello que no se archiva. Esto último compondría los “documentos subalternos”, noción que utiliza Piedras Monroy (2012: 121) en *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Se trataría de materiales del pasado que no se han destruido pero que tampoco se han archivado, por no alcanzar el estatus necesario para ser “archivables” o, bien, por otras circunstancias que no han facilitado su inclusión en la red de clasificaciones que hacen cristalizar ciertos objetos en “documentos”. Estos materiales “subalternos” nos interesan pues contienen historias diferentes y permiten acceder a una cultura visual, material o emocional distinta de la hegemónica. Por tanto, la pregunta ¿cuáles son las fuentes subalternas de la historia de las emociones que no encontraremos en los archivos?, es crucial si pretendemos acercarnos a lo íntimo y cotidiano, a las emociones que tejen redes que van de lo individual a lo colectivo, de la obediencia a la resistencia (Kuhn, 2002).

Por tanto, para re-orientarnos en relación al archivo, disponemos de la posibilidad de “hacer hablar” al archivo hegemónico de otra manera y así poder mostrar relatos subalternos, que se “colaron” subrepticamente, atendiendo al desliz y a lo fugaz. Pero, también, otro procedimiento fundamental es abrirnos a la posibilidad de generar nuevos archivos que nos permitan acercarnos a lo que no ha sido encarpetado dentro del archivo tradicional.

6.—*La tarea de encontrar creativamente al pasado: las resistencias emocionales en las prácticas fotográficas*

El archivo que buscamos para excavar silenciosas resistencias emocionales —igual que la memoria—, no es estático ni estable, sino móvil y complejo. Para salir de ese archivo que privilegia el documento escrito —entendiendo habitualmente que el texto da objetividad a la historia—, planteamos el desplazamiento a la casa como lugar para la indagación histórica. La casa contiene materialidades cotidianas de enorme valor emocional, cosas domésticas, efímeras, repletas de deslices, íntimas y subjetivas que, como veremos, nos ayudarán a comprender su valor para desarrollar resistencias emocionales. La casa, asociada a la domesticidad, se ha entendido como un espacio de reclusión para las mujeres pues sustraía la posibilidad de construir una historia propia. Lo que ocurría en ese interior pertenecía al mundo de lo privado que demandaba del régimen emocional patriarcal la entrega abnegada y la gestión de lo doméstico. Sin embargo, como explora Remedios Zafra (2010: 53), a partir de su particular concepto de el “cuarto propio conectado”, la casa

puede ser también un espacio de autonomía, concentración y creación, algo que ya subrayó Virginia Woolf (2003) al reivindicar un “cuarto propio” como espacio indispensable para el desarrollo de la escritura femenina que no sólo cultivaba la propia subjetividad, también, hacía posible el sustento económico.

El cuarto propio es algo más que un espacio físico, también puede entenderse como el espacio en el que desarrollar autonomía, creación y dar rienda suelta a la imaginación. Un lugar de intimidad empoderadora, aunque siempre esté atravesado por lo social. Durante las dictaduras estos “cuartos propios” tienen enorme valor, pues los poderes buscan inmiscuirse en los ámbitos más íntimos y pudieron ser espacios muy creativos para las resistencias, atalayas frente a la vigilancia del poder. En el sentido de Scott, lugares donde son posibles conspiraciones que no refuerzan las hegemonías. Este cuarto propio que habita la casa y toma forma en la imaginación, puede activarse o desarrollarse a través de la lectura, la escritura, la ensoñación, la cocina, la conversación, el sexo, la intimidad solitaria o compartida, el visionado de una película o con el uso de las fotografías. Precisamente en las fotografías nos detendremos en esta sección. Dispuestas en diferentes lugares de nuestro hogar, tienen la capacidad de activar memorias y ayudarnos en nuestro trabajo de reflexionar políticamente sobre el tiempo (Enguita, 2010: 48). También nos ayudarán a orientarnos en otra dirección, para poder plasmar nuestra propuesta de “resistencias emocionales”.

La fotografía es un objeto profundamente emocional con una presencia central y cotidiana en la casa y en la vida afectiva. Su capacidad de producir memoria reside en su fuerza de evocación, un proceso siempre afectivo, subjetivo, parcial y dependiente de las emociones que produce. El poder cultural que le otorgamos a las fotos, para construir relatos (históricos) o afirmar identidades, refrenda su valor en la construcción y sostén de la memoria. Las fotografías organizan esa “reflexión política sobre el tiempo” que compromete a lo textual y lo visual. Las imágenes, en su fisicidad, forman parte de la cultura material que nos ancla en el pasado, despiertan nuestros afectos y emociones, y conforman los imaginarios, lo que hemos denominado “memoria visual” (Rosón, 2008: 120). Estas materialidades que construyen la memoria visual y emocional, presentes en la casa, son esenciales para el archivo de resistencias emocionales hacia el que queremos reorientarnos.

La especial capacidad evocadora de la fotografía analógica procede de su propia naturaleza como índice o huella⁴. Es decir, a diferencia de otras formas de representación, la cámara no sólo “ve” el mundo, sino que, a través de la luz, “es tocada por el mundo” (Batchen, 2004: 31). Esa particular relación con el referente,

4. El índice o la huella es uno de los tres tipos de signos dentro de la distinción que hizo Charles S. Peirce en la segunda mitad del siglo XIX. Estos son los iconos (representación por semejanza con el referente), los símbolos (representación por convención) y finalmente los índices (contigüidad física con el referente)

constituido en huella, convierte a la fotografía en un material ideal para nuestra búsqueda del rastro emocional en el pasado. Esta característica inspiró a Roland Barthes (1999: 136) a escribir *La cámara lúcida* —poco después de la pérdida de su madre—, y a destacar que la esencia misma (noema) de la fotografía es el “esto ha sido”. Las fotografías, a pesar de ser huellas que históricamente han generado emociones, no han sido generalmente estudiadas por sus usos sentimentales, sino como “pruebas” en instituciones administrativas, médicas y científicas (Tagg, 2005). Sin embargo, en la cultura reconocemos las fotografías como “nuestros signos privilegiados de desarrollo afectivo” (Di Bello, 2007: 8). Ese resto de “realidad precaria” (quizá granulada, quizá a contraluz) aún presente en la fotografía (el “esto ha sido” barthesiano), potencia el vínculo afectivo con el pasado. La materialidad del recuerdo, atrapada entre la luz y el papel, hace de doble vínculo material entre ayer y hoy, entre yo y nosotros. La fotografía producida por la huella de luz, nos emociona.

Entender la fotografía en términos materiales y sensuales, como experiencia y encarnación corporal y emocional, tanto del fotógrafo como de sus receptores (Di Bello, 2008: 148), la convierte en un material fundamental de los nuevos archivos que buscamos para nuestras historias emocionales. Esta comprensión de la fotografía le devuelve materialidad y dimensión vital al objeto, enriqueciendo su valoración más allá de una simple lectura “desmaterializada”. Al apreciar las fotografías como objetos con una “biografía social” (Kopytoff, 1988), resultado de procesos de producción, circulación y posesión (Edwards, 2001: 15), el estudio de la fotografía resulta una empresa apasionante ya que juega un papel relevante en la vida de las personas, especialmente en momentos históricos de gran violencia social, como fue la España de posguerra (Rosón, 2016). El estudio de la materialidad de los positivos evidencia su realidad como objetos que fueron usados, tocados, besados, cortados, enviados, enmarcados, que circularon de mano en mano o que han permanecido años cogiendo polvo en un álbum que quizá ya nadie quiere recordar o, contrariamente, que su activación a través de la práctica del recuerdo es emocionalmente necesaria para la persona que lo utiliza porque puede ayudar a sostener el presente al darle un sentido. Es precisamente esa objetualidad a través de la que se desvelan las prácticas afectivas con las que fue usada la fotografía. Por ejemplo, las dedicatorias de amor en un reverso, tan comunes en la cultura del amor romántico de los años cuarenta y cincuenta en España, o el tijeretazo que separa del positivo a una persona que no queremos ver más, son acciones de memoria preñadas de agencia, pues al fin y al cabo son las personas, en este caso a través del uso de sus fotografías, las que deciden cómo construir y transformar su propia historia visual.

La fotografía da cuerpo a la presencia, la encarna (Pattison, 2007: 174 y 175) hasta el punto de convertirse, en ocasiones, en fetiche del rostro amado, de la experiencia vivida o de un lugar (Metz, 1987: 133), funciona como un talismán de la realidad pasada (Sontag, 1996: 33). Las prácticas de uso más habituales son

enmarcar, esconder, cortar, raspar, quemar, escribir, regalar, intercambiar, mandar, besar, guardar, coleccionar y componer un álbum, todas son acciones que tienen que ver con la memoria y los afectos. Estas prácticas, como ocurre con los procesos de memoria, producen acciones subjetivas de inclusión y exclusión que pueden funcionar como reconstrucciones vitales, de un tiempo pasado, de personas o de situaciones. Pueden, por tanto, entenderse como “resistencias emocionales” frente a determinadas vivencias o regímenes emocionales. Frente a otras prácticas afectivas que son difíciles de manejar, las relativas a la fotografía personal evidencian cómo éste es un espacio contradictorio, atravesado por la norma y la agencia. Por un lado, son corpus que se pueden describir como repetitivos y estereotipados pero, por otro, provocan acciones que reflejan autodeterminación emocional: nos deshacemos de las fotografías que no nos gustan, directamente eliminándolas o arrumbándolas en altillos, maletas o cajones. Las que queremos recordar son compartidas, enmarcadas y colocadas en lugares preferentes de la casa; o tienen un lugar preferente en el álbum fotográfico o en el perfil de facebook.

Las fotografías personales forman parte del legado familiar pero, en ocasiones, en la medida en que generan memoria y conectan con la biografía, pueden resultar herencias pesadas, incómodas, pues nos enfrentan a partes de la vida que preferimos olvidar, una experiencia que identificamos a escala tanto individual como colectiva. Por ello, la materialidad del medio fotográfico también devuelve prácticas destructivas, que devienen en “cicatrices” físicas de los positivos. Hablamos de fotografías quemadas, cortadas, arañadas..., gestos de rechazo dirigidos contra alguna de las personas que aparecen retratadas. Los “evaporados” (De Miguel, 2004), esas personas que desaparecen del archivo de la fotografía personal, nos devuelven una realidad fundamental: el papel activo, la agencia de individuos y grupos a la hora de elaborar una memoria que olvida del mismo modo que recuerda, es decir, intencionalmente.

Por tanto, las fotografías son objetos complejos embebidos en prácticas que encarnan tramas afectivas diversas, no siempre obedientes. Las relaciones amorosas son potentes motores en la fabricación de rastros como los de la dedicatoria, una práctica especialmente emocional. El intercambio de fotografías, firmadas o dedicadas, entre amantes, amigos o familiares, fue muy común. El texto de la dedicatoria hace de la fotografía un objeto compartido y establece una comunicación afectiva que va más allá de esa función de memoria y presencia, y deja un rastro corporal que trasciende la concepción de la fotografía como huella. El rastro puede mostrar el deseo de dejar una inscripción eterna, de hacerse con el tiempo, de resistirle, y no sólo de dar testimonio de su paso (Tisseron, 2000: 42). Pero el rastro, la anotación, también pueden ser la huella del asco a una situación o persona, a una vivencia emocional evocada en la fotografía: una comida, una visita a una ciudad, etc. La anotación furtiva al margen, un corazón u otra indicación amorosa, puede, como arte fugaz del débil, ser incluso el testimonio de una resistencia a una prohibición afectiva.

La encarnación que propicia la fotografía puede ser en sí misma un acto de “resistencia emocional”, a la distancia, al vacío, a la ausencia, al simple paso del tiempo, a la testificación de la presencia en ciertos actos, a la reclusión o a la muerte. En su estudio sobre las prácticas fotográficas de los represaliados durante la dictadura franquista, Moreno Andrés (2014: 86) muestra que la mayor parte de las fotografías que se enviaron a las cárceles fueron de niños y niñas. Las presencia de esas fotos en la cárcel y los actos afectivos que propiciaban —tocarlas, besarlas, presentarlas, etc.— no sólo hacían de acompañamiento con el ser querido, de “alimento afectivo y esperanzador (...)”, también abrían la celda a la esperanza, a “la posibilidad de pensar una vida futura junto a los hijos”. Estas fotos actuaron, por tanto, como procedimientos minúsculos y cotidianos de resistir en la propia cárcel, de hacer frente incluso al castigo del poder. Eran materiales reparativos pues ayudaban a sostener la vida en la prisión.

La trascendencia de encarnar la presencia humana es evidente en algunos positivos, donde los vivos posan con el retrato de la persona ausente, una práctica en la que se resiste emocionalmente a la distancia o la muerte. Susan Sontag (1996: 25) considera la toma misma como *memento mori*, un acto melancólico que atestigua el “despiadado paso del tiempo”. También Tisseron (2000: 60) plantea las fotografías como objetos esenciales en el duelo, porque favorecen la aceptación y, a la vez, funcionan como reliquias, al sustituir a la persona ausente. En este sentido, las fotografías también significan vida, son intentos de conservar la presencia, encarnan a una persona fallecida o funcionan como su cenotafio (Barthes, 1999: 126). La dictadura franquista fue un momento en el que gran parte de la población, especialmente los perdedores de la guerra, tuvieron que llevar a cabo el duelo por la muerte de sus seres queridos y en otros muchos casos, enfrentarse a las emociones que supone la distancia impuesta por el exilio o la reclusión. La fotografía jugó un rol afectivo muy significativo, pues como también ocurrió con otros ámbitos culturales, fueron objetos a través de los cuales las personas pudieron elaborar emocionalmente la pérdida, de manera creativa y agenciada pero al tiempo sin significarse policamente o llamar la atención de las fuerzas represoras. Sin embargo, cuando pensamos sobre fotografía, es interesante comprobar que ausencia y presencia son materialmente dos caras de la misma moneda. El retrato familiar (fig. 1), fechado en 1946, puede ejemplificar lo expuesto: el padre falleció pero sigue siendo el centro a través de la composición fotográfica, prácticamente la misma que cuando estaba en vida: rodeado de su esposa, hijos y nietos, junto con sus animales —dos perros y un ave—, en el lugar privilegiado que le otorgaba ser el padre de familia. Las fotografías preservan intacto, detenido, un fragmento de tiempo y espacio, lo convocan mientras, a su alrededor, todo sigue cambiando, establecen, por tanto, un pacto entre la conservación y la muerte (Metz, 1987: 127) y reconstruyen, en ritos funerarios y duelos, un sentido de unidad y pertenencia con las personas queridas ausentes (Ortiz, 2013: 57).



Fig. 1.— Fotografía prestada por José González Revuelta al Archivo Fotográfico de la CAM; adjuntó la siguiente descripción: “Madre con sus hijos y nietos y el retrato de su marido fallecido”, fechada en 1946.

Las fotografías personales, conservadas generalmente en las casas, son, en muchos casos, tesoros afectivos. Sin aparente valor estético o de mercado, son materiales clave del archivo “otro” que venimos buscando. Su función podría equipararse a los “refugios emocionales” que propone Reddy (2001: 129), es decir, podrían actuar como alivios seguros a las normas emocionales de la época. En este sentido, las fotografías personales alivian, pues aflojarían la tensión entre la norma y la agencia. Reddy entiende el “refugio emocional” como una serie de dinámicas producidas en las relaciones, los rituales o las organizaciones aunque, sin embargo, su propuesta no incluye la función de los objetos materiales. Pero, a nuestro entender, la fotografía personal es un excelente archivo material de “refugios emocionales” pues, es un objeto vivo y material con capacidad de afectarnos (Labanyi, 2010) y, además, genera prácticas emocionales —tanto en su producción

como en su uso y recepción— que pueden facilitar la desobediencia al régimen emocional normativo. Es interesante constatar como los retratos fotográficos femeninos fueron, en ocasiones, utilizados durante el primer franquismo como una oportunidad para proyectar feminidades sensuales y poderosas, influidas por Hollywood y por tanto muy alejadas del modelo de mujer decente que imperó durante la dictadura (Rosón, 2016: 240-257). En este sentido, las fotografías personales tomadas y usadas durante el primer franquismo constituyen un “archivo otro” para el estudio y la comprensión de la innovación vital pues fueron utilizadas para fijar momentos fundamentados en el ocio y disfrute de la vida de las personas. Además de los clásicos y muy fotografiados rituales de paso como comuniones y bodas, encontramos



Fig. 2.— Fotografía prestada al Archivo Fotográfico de la CAM por Andrea Vanoly, fechada en 1942.

otras fotografías que recogen excursiones o viajes, fiestas de disfraces o retratos en las ferias, algunos con forillos o escenarios, otros no (fig. 2). Estas fotografías no solo son una fuente de primer orden para entender la sociabilidad de las gentes, y concretamente la practicada entre las mujeres, también pueden entenderse como “refugios emocionales” desde la perspectiva de Reedy pues recogen momentos de la vida de las personas que tienen que ver con las actividades lúdicas y las experiencias de diversión y bienestar. Por ello, nos muestran una visión más relajada de las implacables normas afectivas y morales que imperaron en el momento.

Pero también, muy frecuentemente, las fotografías pueden constituirse en corpus de la norma. No pretendemos obviar el peso convencional y normativo de la fotografía vernácula, así como el negocio millonario que constituye y su gran significación en la cultura de consumo. Los corpus fotográficos personales, el “arte medio” o mediano como lo denominó Bourdieu (2003) suele ser una práctica estereotipada con la que individuos y grupos sociales construyen relatos modé-

licos sobre sí mismos para proyectar bienestar, felicidad o cohesión. De hecho, las poses, las composiciones, los temas o las ocasiones de fotografiar se repiten pues existe una serie de “normas”, generalmente poco articuladas pero de gran trasfondo social que determinan qué es fotografiable y qué no, también el cuándo y el cómo. Estas normas son sustentadas por “régimenes emocionales”. En el caso de la fotografía personal, la familia sería el esquema afectivo que más impacto ha tenido a la hora de homogenizar la práctica, como también indicó Bourdieu. No olvidemos, en este sentido, los retratos familiares del franquismo, la imagen casi icónica de Franco, Carmen Polo y Carmencita, reproduciendo el ordenamiento del propio régimen que fusionaba el orden político y cultural. Pero, a pesar de las posibles “restricciones normativas”, y de los regímenes emocionales asociados, las personas utilizan sus corpus fotográficos vernáculos con agencia y capacidad de innovación emocional más allá de la norma. Es decir, procesan sus memorias visuales y materiales fotográficas desde el placer y, en ocasiones, se puede plasmar o disfrutar de una vivencia a contracorriente respecto a las expectativas normativas del “régimen emocional”. Por ejemplo, a pesar de las férreas normas de género franquistas sobre lo que en la época habrían de ser las mujeres decentes, en los retratos fotográficos de las décadas de los cuarenta y cincuenta encontramos múltiples feminidades atrevidas, que podemos calificar de empoderadoras: las mujeres querían verse bien en sus positivos, proyectar una identidad fuerte, en muchas ocasiones sensual, en otras ajustada a las modas hollywoodienses. Estas fotografías de nuestras madres o abuelas que hemos disfrutado en álbumes, además, han roto con nuestras ideas sobre la represión totalizadora del franquismo, es más, incluso nos han ayudado a establecer vínculos entre nuestros deseos de libertad y los de ellas. Son trazos de resistencias desobedientes con el régimen emocional y patriarcal del franquismo, que se deslizan en nuestra memoria y que ofrecen modelos que animan a desobedecer.

La fotografía vernácula puede, por tanto, alejarse de la norma y expresar o evocar resistencia emocional a la dominación. Las prácticas que genera pueden ser un lugar de agencia individual y colectiva, es decir, un espacio físico y mental a través del que pensarse, escribirse y representarse, a través del que construir historias de vida y genealogías propias, un lugar que permite observar al régimen, descodificarlo y ayudar a sortearlo. Podemos entenderlas como procesos de fabricación del “sí mismo” (Medina Doménech, en preparación), sostenido en la red de normas de la época y dentro de un régimen emocional concreto, pero que, también, con audacia se puede contestar. La fotografía vernácula cobra un sentido especial en la cultura como un proceso material de re-escritura del yo, entendiendo la subjetividad como compleja y móvil, inestable e internamente dividida y, a la vez, históricamente configurada. Si, especialmente para las mujeres (Bolufer, 2014: 104), el sentido del yo es relacional y toma forma “en un conjunto de redes y vínculos sociales”, la compilación fotográfica se transforma en un lugar que materializa esos procesos de construcción del yo, pues se hacen patentes las redes

afectivas con las que construimos nuestra subjetividad. La posición que requiere mirar una fotografía o enseñar un álbum, consiste en estar fuera y dentro del recuerdo y puede ser auto-reflexiva pues ayuda a decodificar las posibles obediencias y a contarnos, a veces, desde otros lugares, haciendo posible otras encarnaciones de la subjetividad y de la identidad. Además la fotografía permite materializar estos procesos subjetivos-identitarios, pues la memoria de ese yo contribuye a la construcción con agencia de futuras subjetividades.

Estas materializaciones fotográficas cumplen también una función colectiva, al dejar huella y a la vez cristalizar, dar presencia a la “historia de las historias” (Martín Gaité, 1994), la historia subalterna. De hecho, como muestra la historia de la fotografía, la extensión del uso cultural de la fotografía vernácula permitió a las mujeres crear su “versión doméstica de la historia” (Munir y Phillips, 2013: 36 y 37). En este sentido, podemos aplicar el concepto de “conciencia femenina” de Kaplan (1991), del que hablábamos más arriba, a la fotografía que las mujeres han venido realizando. En España, a partir de los años cincuenta, las mujeres, generalmente de clases acomodadas, pudieron acceder a las cámaras y convertirse en hacedoras de fotografías para retratar su mundo íntimo (fig. 3). Aunque esos retratos del hogar y del cuidado de sus hijos pudieran encajar con algunas expectativas normativas del régimen, también dejaban huella de una sentimentalidad fundamentada en el cariño y la ternura (Ortiz, 2005: 191-194). Este tipo de prácticas de fotografía de “aficionado” tuvieron (y tienen) un peso muy significativo en la vida pues documentan (y toman sentido) en rituales y *performances* de intimidad.



Fig. 3.—Retrato fotográfico de madre con bebé, La Hiruela, Madrid. Colección particular, 1952.

De ahí que el acto de fotografiar se pueda entender no sólo como la imposición de una “representación” dada, sino como un diálogo, un gesto de afecto mutuo entre fotógrafa y modelo, una afirmación de emociones compartidas y no una simple obediencia al régimen emocional de la maternidad (Zuromskis, 2013: 53).

Además de la acción de tomar fotografías, en la cultura fotográfica femenina han tenido enorme impacto las acciones de conservar, anotar, compilar, informar, enviar o regalar fotografías así como llevar a cabo los álbumes. Seguramente estas “gestiones” alrededor de las fotografías, que tradicionalmente han sido una práctica de mujeres, sean igual o más significativas que el hecho mismo de tomar los positivos, pues determinan cual es la memoria que queda o cómo se relata la vida a través de la secuencia fotografía en el álbum o en la elección de las fotografías para enmarcar o llevar próximas al cuerpo como escapulario de la memoria familiar. Las imágenes que ofreció TVE en el telediario del 1 de febrero del 2012 mostraron, por única vez, un juicio donde aparecieron familiares de víctimas del franquismo, aunque era el juicio a Baltasar Garzón. Una de las testigos, María Martín López, mostraba ante las cámaras una foto de su madre, fusilada cuando María tenía seis años, colgada de una cadena del cuello⁵.

Lo que ha sido una práctica histórica frecuente, la reelaboración del álbum familiar como resistencia emocional, ha sido re-utilizado como arte-terapia por la fotógrafa Jo Spence (1934-1992). Haciendo de la necesidad virtud Spence ha plasmado la capacidad de resistir emocionalmente a la dominación. Su pionero trabajo encarna con agencia feminista creativa lo que proponemos en este trabajo. Jo Spence usa las fotografías personales como forma de conciencia, como relato revisado que expone otras huellas de resistencias en nuestras vidas. En *Beyond the Family Album* (1978-1979), utilizó su propio álbum para evidenciar el limitado y embrutecedor contenido de su iconografía, mostrando lo que el álbum familiar no enseña (la enfermedad, la muerte, el abuso o el trauma...). El objetivo, en su propia práctica fotográfica, fue tomar las riendas y decidir sobre cómo quería ser fotografiada, representada, para ser sujeto activo que decide sobre su pose o las técnicas de sus retratos (Spence, 2005a: 172). Spence criticó cómo operan las idealizaciones sobre la familia, denunció ausencias y silencios, y deconstruyó su propia historia a través de su álbum. Pero, en su trabajo, también, reivindicó la fotografía popular por su capacidad de intervención y generación de una práctica política autorreflexiva sobre los sentimientos. Spence puso en práctica esta dimensión política colectiva en talleres de activismo y autoayuda, y desarrolló, mediante la “fototerapia”, su proyecto de usar la fotografía como táctica para recuperar la agencia y crear voz en sus narrativas dolientes o familiares (Evans, 2005: 37). Su trabajo supone, por tanto,

5. El fragmento puede descargarse en <https://goo.gl/zY7o9X> Consultado el 16 de diciembre de 2015.

un llamamiento a tomar en serio “los símbolos que la gente elige crear y conservar para representarse a sí misma y a su vida cotidiana” (Spence, 2005b: 216).

La “reelaboración del álbum familiar” se convirtió en manos de Spence en una técnica al construir un espacio curativo para comprender la identidad social, de género, clase o raza. Acompañada en muchas ocasiones por Rosy Martin (Martin y Spence, 1987) y desde el marco del feminismo y el psicoanálisis, transformó el álbum en repositorio de la “vida emocional” (Spence, 2005b: 216) y animó a bucear en ese espacio generado por las fotografías personales, que definía como la intersección entre “realidad” y “fantasía”. Su objetivo fue “entender de qué maneras construyo mi subjetividad, contradictoria y fragmentada” pues “a partir de la comprensión de mi misma he logrado generalizar y deducir que nada es fijo, natural o inmutable. A partir de estos comienzos tan simples surgen nuevas formas de creatividad y pensamiento” (Spence, 2005b: 219). Es difícil no leer en sus palabras un manifiesto a favor de recuperar la memoria de las resistencias emocionales en nuestro presente, como un legado para el cambio social y la resistencia a la dominación patriarcal y a la aceptación de un destino único y determinante.

Aunque Spence aplique esta propuesta desde el arte-terapia se trata, sin embargo, de una práctica de resistencia emocional usada históricamente: las personas han utilizado y utilizan sus fotografías tanto para proyectar sus deseos como para deshacerse recuerdos incómodos, algo que se recoge en la materialidad de los mismos positivos, como muestra este retrato (fig. 4) fotografía de boda de 1954 que mediante quemaduras hace desaparecer ciertas presencias del grupo familiar o de amigos.



Fig. 4.— Retrato fotográfico de boda con quemaduras, Madrid, 1954.

La posibilidad que abre la fotografía de auto-representarnos, construirnos o registrarnos a nosotras mismas y ser capaces de contar nuestras historias, tal y como queremos que sean recordadas, ha sido esencial no sólo para las mujeres o las vidas individuales, sino, de forma colectiva, para otras comunidades subalternas, como la afroamericana. Adentrándose en la intersección del género y la raza, la teórica feminista bell hooks (1994) ha argumentado que la fotografía doméstica tiene el poder de contrarrestar las construcciones sociales represivas y racistas en la medida en que es capaz de confrontar los estereotipos, al poder desplegar de forma agenciada una cultura visual empoderadora y compleja de las comunidades afroamericanas. Deborah Willis (2000) ha llevado a cabo la magna tarea de escribir la historia de la fotografía de las personas negras en los EE.UU. desde 1840 hasta la actualidad, una historia visual y cultural imprescindible pues, como la misma autora denuncia, la historia hegemónica de la fotografía ha sido la de la identidad blanca. Como artista, ha trabajado con sus propias fotografías familiares creando “diarios visuales” que conectan la materialidad de la fotografía con valores emocionales y colectivos esenciales para reparar la identidad y la memoria afroamericana (Willis, 2005: 27). El reciente documental de Thomas Allen Harris, basado en el trabajo de Willis, y titulado *Through a Lens Darkly. Black Photographers and the Emergence of a People* (2014) muestra, mejor que nuestras propias palabras, cómo las fotografías vernáculas, recuperadas una a una con afecto, reparan un archivo hasta entonces inexistente y construyen una memoria colectiva. En ese entretejido que conforman las historias personales de las personas afroamericanas con la historia de EE.UU, se hace eco el poder de reparación que tienen ciertos usos de las fotografías, trazos en soportes que pasan del papel al cuerpo y que nos hablan de presencias y ausencias espectrales que reclaman su lugar rompiendo los relatos hegemónicos y proporcionando una memoria colectiva más inclusiva.

En este mismo sentido, la fotografía tiene un papel histórico fundamental en la recuperación visual de la diversidad sexual en nuestra propia historia reciente. En la actualidad, la fotografía aún sigue siendo un testimonio que documenta las prohibiciones alrededor de la diversidad afectivo-sexual, tal y como denuncia el activista Robin Hammonds en su campaña *Where Love Is Illegal. Documenting and sharing LGBTI stories of discrimination and survival from around the world*⁶. Algunas iniciativas internacionales de producir archivos de la memoria cotidiana sobre las resistencias históricas a la hegemonía emocional heteronormativa y patriarcal, tienen ya un cierto bagaje en otras geografías con recorridos históricos diferentes sobre las políticas de identidad. Aunque resulta de interés recordar que estos archivos se han producido a partir de iniciativas subalternas, de abajo

6. Where Love Is Illegal. Documenting and sharing LGBTI stories of discrimination and survival from around the world <http://whereloveisillegal.com/about/our-story/>. Consultado el 16 de diciembre de 2015.

a arriba y sin respaldo institucional. Tal es el caso del *LGBT Community Center National History Archive* de Nueva York. Otras iniciativas, como *One, LGBTIQ National Archive*, fundado en 1952, ha tenido respaldo de la Universidad del Sur de California. En nuestro país, también están surgiendo otras iniciativas tratando de abrir los armarios del archivo oficial y produciendo una memoria cotidiana colectiva de la diversidad afectivo-sexual y de las luchas sociales que han permitido la visibilización de identidades afectivo-sexuales disidentes. Esta memoria visual, en sí misma, ya representa una resistencia emocional a la homogeneidad heteronormativa. En Barcelona, el Centro de Documentación Armand de Fluvià o El Fondo Gretel Amann Martínez, ambos procedentes de materiales recogidos de forma personal y conservados en la intimidad de la casa⁷, suponen un paso importante para sacar esas memorias emocionales y sexuales del silencioso *closet*.

Sin embargo, la tarea no es sólo visibilizar o dar, sino también problematizar estructuras sociales y culturales —también historiográficas—, que promueve la dominación. El proyecto que en este sentido ha defendido un posicionamiento metodológico pionero y más transgresor es el Archivo *Queer*⁸, del centro de Documentación del Museo Reina Sofía. En la compleja y siempre precaria tarea de archivar los restos del activismo *queer* del Madrid de los noventa, el museo se abre a conservar y difundir una serie de materialidades efímeras que hasta el momento no habían alcanzado el estatus de documento y menos de obra de arte; éstos son los remanentes del activismo marica, bollero y trans de los años noventa: pasquines, chapas, posters, flyers, pegatinas, fanzines, camisetas, fotografías personales así como los testimonios y memorias de algunas activistas. Éstas, además, han sido quienes han decidido en todo momento cómo y de qué manera se hacía el archivo, es decir, son al tiempo objetos archivables y archiveras. La inclusión de todas estas materialidades precarias en el centro de documentación de un museo estatal no sólo desafía los conceptos de perdurabilidad, objetividad o artísticidad sino que también pretende remitir irremediabilmente a las ausencias. Hay carpetas que se han dejado vacías para mostrar que los archivos nunca son estructuras cerradas u orgánicas, que están llenos de huecos resistentes. La carpeta vacía, presencia fantasmagórica, remite material y metafóricamente a todas esas ausencias provocadas por la pandemia del SIDA.

7. Los fondos pueden consultarse en línea en http://centredocumentacio.caladona.org/biblioteca/index.php?lvl=search_result&search_type_asked=simple_search Consultado el 16 de diciembre de 2015.

8. La génesis de este trabajo parte de una residencia de investigación desarrollada en el MNCARS por Fefa Vila, Lucas Platero, Sejo Carrascosa y Andrés Senra; de este último puede consultarse la película documental que también aborda el tema titulada *20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LDS y RQTR en el Madrid de los noventa*, que puede verse en línea (<https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>). Consultado el 16 de diciembre de 2015. El bibliotecario que está llevando a cabo la tarea de hacer el archivo es Guillermo Cobo.

Hemos tratado de mostrar en esta sección la necesidad de orientarnos en otra dirección para producir nuevos archivos que nos ayuden a comprender en profundidad el papel de las emociones en la cultura. Desde el museo o el archivo tradicional, nos hemos desplazado a las casas de las personas para encontrar un repositorio de historias fugaces, subjetivas y emocionales. En las historias bastardas de la gente corriente hay historia relevante para construir el significado de nuestro presente. La recuperación de presencias por su utilidad humana reparativa, la comprensión o restitución de ciertas ausencias —individuales o colectivas—, o la creación, con imaginación, de formas de auto-representación con relatos guiados por la agencia, pueden leerse como inconformismo frente a los regímenes emocionales, pues indagan y reelaboran con agencia el “sí mismo”, proporcionan elementos que politizan procesos de identidad individual y colectiva, y contribuyen a idear resistencias emocionales con las que resistir en nuestras comunidades actuales a los regímenes emocionales y políticos.

7.—Conclusiones

Iniciamos este trabajo preguntándonos qué aspectos de la historia de las emociones podrían desarrollarse para contribuir activamente, y desde el feminismo, al estudio de lo afectivo. Para ello, hemos propuesto un nuevo concepto, el de “resistencias emocionales”. Hemos apuntado este concepto interviniendo en una conversación bien tramada con diversos campos teóricos y epistemológicos contemporáneos y con el objetivo de abrir las posibles experiencias de nosotras mismas (Garcés, 2009). Estos campos nos alertan, como ya concluyó Antonio Gramsci hace casi un siglo, que el espacio de la cultura es siempre un lugar de disputa entre fuerzas, heterogéneas y fragmentadas, dominantes y subalternas, que lidian entre sí por la hegemonía.

La cultura es, por tanto, un espacio de negociación, donde las personas tienen agencia para seleccionar, transformar, resignificar o reapropiar los regímenes emocionales en su propio beneficio, descubriendo y forjando creativamente sus necesidades, así como construir, narrar, innovar o dejar rastro de sus propias vidas y experiencias desobedientes. Por ello, sin negar la realidad de la opresión, hemos propuesto un concepto que pretende ser parte del “giro reparativo” y trata de romper con la “epistemología paranoica”. Gracias a este giro propuesto por la feminista Eve Kosofsky Sedgwick, nuestra propuesta atiende al afecto y la intersubjetividad como motores de cambio y esperanza, ahora y en relación a los relatos que hoy hacemos sobre el pasado. Para formular y apuntalar este concepto hemos usado diversos ejemplos y nos hemos centrado especialmente en la dictadura franquista que, como en otros regímenes totalitarios, sus distintos poderes trataron de inmiscuirse en la vida íntima de las personas. Pensar que fue un logro completo sería sobredimensionar los efectos del poder y negar la capacidad de resistencia de

las personas. Sería, como indicábamos, contribuir al triunfo de la paranoia como forma de configurar la realidad con nuestras historias. Las resistencias (emocionales) que proponemos sacar del silencio, no se piensan con los marcos de los constructos tradiciones de la teoría política fuerte (acción, movilización) sino que pasan por audaces y sutiles “artes del débil”, formas culturales “insignificantes”, experiencias vitales “difusas”, materiales efímeros, personales, subjetivos que generalmente no han pasado al archivo tradicional y, por tanto, hasta el momento, no se han considerado legítimos o valiosos, ni tan siquiera relevantes para narrar las memorias. Atendiéndolos podremos, en parte y siempre precariamente, reparar esa historia de las resistencias emocionales, domésticas, cotidianas. No porque queramos volver a escribir otra Historia con mayúsculas sino porque, como los rumores, las resistencias emocionales de la gente en el pasado son transformadoras pues tienen la capacidad de socavar la hegemonía —también la historiográfica—.

La posición historiográfica reparativa implica, necesariamente, a quien escribe, apela a tomar conciencia, es personal y política, pues sostenerla requiere un esfuerzo de comprensión, reajuste y agencia sobre nuestras propias inclinaciones subjetivas, es, por tanto, vulnerable y arriesgada. Al adquirir este rumbo reparativo, nuestra escritura se aleja de la paranoia, y el trabajo se asienta sobre la confianza en la conciencia procedente de las prácticas humanas del pasado. Éstas prácticas nos retan a localizarlas en archivos fugaces porque nos aportan nuevos yacimientos de saber para lograr los mundos —personales y colectivos— emocionalmente más saludables que merecemos. Por esto, en la segunda parte del artículo hemos querido accionar nuestra propuesta del término “resistencias emocionales” a través de los usos cotidianos de la fotografía corriente durante el primer franquismo. Estas prácticas fotográficas muestran diversas texturas emocionales y desafían los “régimenes emocionales”. Desde la historia, tratamos de recoger la sabiduría de estas prácticas íntimas para comprender el mundo subjetivo y emocional como un territorio de memoria disidente que permite el despliegue de la agencia y resistencia de los sujetos y los colectivos subalternos, y la producción de formulaciones del mundo afectivo-sexual innovadoras y de utilidad común para vigorizar la conciencia en el presente. De esta forma, el pasado puede ser una fuente reparadora que aporta la historia, un capital político para nuestro presente y un legado inter-generacional aún por descubrir. Una relación íntima con el pasado de estas características, puede ser una fuente de saber para poder construir un presente más emancipador. Esta perspectiva reparativa también puede dotar a las humanidades y a la lectura feminista sobre el pasado, de un valor “innovador” en relación a la producción de saber, pues persigue recuperar tácticas para desarrollar o mantener formas mejores del vivir.

8.—Referencias bibliográficas

- AHMED, Sarah: "Orientations: Toward a Queer Phenomenology". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12/4 (2006) 543-574.
- BLASCO GALLARDO, Jorge: "Ceci n'est pas un archive". En ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando y SANTA ANA, Mariano de (eds.): *Memorias y olvidos del archivo*. Santa Cruz de Tenerife y Madrid, Organismo Autónomo de Museos/ Centro Atlántico de Arte Moderno/ Outer Ediciones, 2010, pp. 11-26.
- BATCHEN, Geoffrey: *Forget me not. Photography & Remembrance*. Nueva York y Amsterdam, Princeton Architectural Press/ Van Gogh Museum, 2004.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1999.
- DI BELLO, Patrizia: *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mothers and Flirts*. Aldershot, Ashgate, 2007.
- "Seductions and Flirtations. Photographs, Histories, Theories". *Photographies*, 1/ 2 (2008) 143-155.
- BLOUIN, Francis y ROSENBERG, William G.: *Processing the past: contesting authorities in history and the archives*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BOLUFER, Mónica: "Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres". *Ayer*, 93 (2014) 85-116.
- BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2004.
- CABRERO, Claudia: "Una resistencia antifranquista en femenino". En NASH, Mary (ed.): *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares, 2013, pp. 119-138.
- *Mujeres contra el franquismo (Asturias 1937-1952). Vida cotidiana, represión y resistencia*. Oviedo, KRK Ediciones, 2006.
- CERTEAU, Michel de: *La invención de lo cotidiano (Artes de Hacer)*. México, Universidad Iberoamericana, vol. 1, 2000.
- CODE, Lorraine: *Ecological Thinking: The Politics of Epistemic Location*. Oxford, Oxford University Press, 2006.
- EDWARDS, Elizabeth: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford, Nueva York, Berg, 2001.
- ENGUITA, Nuria: "Narrativas domésticas. Más allá del álbum de familia". En VICENTE, Pedro (ed.): *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, Diputación Provincial de Huesca/ La Oficina, 2013, pp. 115-136.
- ESQUIROL, Josep Maria: *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado, Barcelona, 2015.
- EVANS, Jessica: "¡Contra el decoro! Jo Spence: una voz al margen". En *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. MACBA, Barcelona, 2005, pp. 34-63.
- FARGE, Arlette: *La atracción del archivo*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1991.
- DI FEBO, Giuliana: *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*. Barcelona, Icaria, 1979.
- FOUCAULT, Michel: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1990.
- GARCÉS, Marina, "Abrir los posibles", 2009. <http://www.marinagarces.com/p/publicaciones.html> Consultado el 12 de marzo del 2015.
- GARCÍA MONTERO, Luis: "Páginas en presente", *El País*, 28 de diciembre de 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/19/actualidad/1387467794_395351.html Consultado el 14 de marzo de 2015.
- GRACIA, Jordi: *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- GRAHAM, Helen: "Gender and the State: Women in the 1940s". En GRAHAM, Helen y LABANYI, Jo (eds.): *Spanish Cultural Studies*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1995, pp. 182-195.

- HAN, Byung-Chul: *Psicopolítica*. Barcelona, Herder, 2014.
- HOOKS, Bell (1994): "In Our Glory: Photography and Black Life". En WILLIS, Deborah (ed.): *Picturing Us: African American Identity in Photography*. Nueva York, New Press, pp. 42-53, 1994.
- JULIANO, Dolores: *El juego de las astucias: mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid, horas y horas, Cuadernos Inacabados 11, 1992.
- KAPLAN, Temma: "Conciencia femenina y acción colectiva: el caso de Barcelona, 1910-1918". En AMELANG, James S. y NASH, Mary (eds.): *Historia y Género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Alfons el Magnánim, 1991, pp. 267-295.
- KOPYTOFF, Igor: "The cultural biography of things: commoditization as process". En APPADURAI, Arjun (ed.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 64-94.
- LABANYI, Jo: "Romanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists". En FERRÁN, Ofelia y GLENN, Kathleen (eds.): *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. London, Routledge, 2002, pp. 75-92.
- "Doing Things: Emotion, Affect and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11/3 (2010) 223-233.
- MANGINI, Shirley: *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona, Península, 1997.
- MARTIN, Rosy y SPENCE, Jo: *Double Exposure: The Minefield of Memory*. Londres, Photographers Gallery, 1987.
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona, Anagrama, 1994.
- MEDINA DOMENECH, Rosa María: "Sentir la Historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 19/1 (2012) 161-199.
- *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Madrid y Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2013.
- "«Who Were the Experts?» The Science of Love vs. Women's Knowledge of Love During the Spanish Dictatorship". *Science as Culture*, 23/2 (2013a) 177-200.
- "Lenguajes del yo (y la nación) en la España de los años sesenta" (en preparación).
- MEDINA DOMENECH, Rosa María y CLEMINSON, Richard: "Consumerism, gender diversity and moralization of sexuality in the Iberian 1960s". En KORNETIS, Kostis, KOTSOVILI, Eirini y PAPADOGIANNIS, Nikolaos (eds.): *Gender and consumer cultures in late- and post-authoritarian Greece, Spain and Portugal, 1960s-1980s*. Londres, Pickering and Chatto, 2006.
- METZ, Christian: "Fotografía y fetiche". *Signo y pensamiento*, 11 (1987) 123-133.
- DE MIGUEL, Jesús M.: "La Memoria perdida". *Revista de Antropología Social*, 13 (2004) 9-35.
- MOLINERO, Carmen: "Mujer, represión y antifranquismo". *Historia del presente*, 4 (2004), pp. 9-12.
- MORENO ANDRÉS, Jorge: "La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 16 (2014) 83-103.
- MUNIR, Kamala A. y PHILLIPS, Nelson: "El nacimiento del momento Kodak". En VICENTE, Pedro (ed.): *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, Diputación Provincial de Huesca/ La Oficina, 2003, pp. 33-40.
- MUÑOZ, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. Nueva York y Londres, New York University Press, 2009.
- NASH, Mary: "Resistencias e identidades colectivas: el despertar feminista durante el tardofranquismo en Barcelona". En NASH, Mary (ed.): *Represión, resistencias, memoria: Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada, Comares, 2013, pp. 139-158.
- ORTEGA LÓPEZ, Teresa María: "Estrategias de género de las trabajadoras agrícolas españolas (1977-1990)". *Historia Agraria*, 61 (2013) 181-209.
- ORTIZ, Carmen: "Fotos de familia: los álbumes y las narrativas domésticas como forma de arte

- popular”. En CEA GUTIÉRREZ, Antonio; ORTIZ GARCÍA, Carmen y SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina (eds.): *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, CSIC, 2005, pp. 189-210.
- “Pictures That Save, Pictures That Soothe: Photographs at the Grassroots Memorial to the Victims of the March 11, 2004 Madrid Bombings”. *Visual Anthropology Review*, 29/1 (2013) 57-71.
- PIEDRAS MONROY, Pedro: *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión*. Madrid, Siglo XXI, 2012.
- KUHN, Annette: *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. Londres y Nueva York, Verso, 2002.
- PATTINSON, Stephen: *Seeing Things. Deepening Relations with Visual Artefacts*. Londres, Scm Press, 2007.
- REDDY, William M: *The Navigation of Feelings: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- “Historical Research on the Self and Emotions”. *Emotion Review* 1/4 (2009) 302-315.
- ROMEU ALFARO, Fernanda: *El silencio roto... Mujeres contra el franquismo*. Oviedo, Gráficas Summa, 1994.
- ROSENWEIN, Barbara: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca y Nueva York, Cornell University Press, 2006.
- ROSÓN, María: “El archivo de la guerra: construcciones para la memoria”. En VEGA, Jesusa (coord.): *Vivencia y memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 115-133.
- *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. Materiales cotidianos, más allá del arte*. Madrid, Cátedra, 2016.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham y Londres, Duke University Press, 2003.
- SÉMELIN, Jaques: *Unarmed against Hitler: Civilian Resistance in Europe, 1939-1943*. Westport, Praeger, 1993.
- SCOTT, James C.: *Los dominados y arte de la resistencia*. Tafalla, Txalaparta, 2003.
- SIEBURTH, Stephanie: *Survival Songs. Conchita Piquer's Coplas and Franco's Regime Terror*. Toronto, Buffalo y Londres, University of Toronto Press, 2014.
- SUSAN, Sontag: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996.
- SPENCE, Jo: “Más allá del álbum familiar, 1979”. En *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. MACBA, Barcelona, 2005a, pp. 172-213.
- “Reelaboración del álbum familiar”. En *Jo Spence. Más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*. MACBA, Barcelona, 2005b, pp. 214-219.
- STEARNS, Peter N.: *American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style*. Nueva York y Londres, New York University Press, 1994.
- STEARNS, Peter N. y STEARNS, Carol Z.: “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”. *American Historical Review*, 90/4 (1985) 813-836.
- STOLER, Ann Laura: “Affective States”. En NUGENT, David y VINCENT, Joan (eds.): *A Companion to the Anthropology of Politics*. Malden MA, Blackwell Pub, 2004, pp. 4-20.
- TAGG, John: *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- TISSERON, Serge: *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *Crónica Sentimental de España*. Barcelona, Editorial Lumen, 1971.
- WIEGMAN, Robyn: “The Times We're in: Queer Feminist Criticism and the Reparative «turn»”. *Feminist Theory* 15/4 (2014) 4-25.
- WITTIG, Monique: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid, Egales, 2006.
- WILLIS, Deborah: *Reflections in Black. A History of Black Photographers 1840 to the Present*. Nueva York y Londres, W.W. Norton & Company, 2000.

- *Family, History, Memory. Recording African American Life*. Nueva York, Hylas Publishingm, 2005.
- WOOLF, Virginia: *Un cuarto propio*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- YUSTA, Mercedes: *La guerra de los vencidos: el maquis en el Maestrazgo turolense, 1940-1950*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- “Rebeldía individual, compromiso familiar, acción colectiva. Las mujeres en la resistencia al franquismo durante los años cuarenta”. *Historia del presente (Mujer, represión y antifranquismo)* 4 (2004) 63-93.
- “Las mujeres en la resistencia antifranquista, un estado de la cuestión”. *Arenal*, 12/1 (2005) 5-34.
- ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid, Fórcola, 2010.
- ZUROMSKIS, Catherine: *Snapshot Photography. The Lives of Images*. Cambridge y Londres, The MIT Press, 2013.