

Las artistas como comunidad emocional: género y emociones en los diarios de Delhy Tejero y Manuela Ballester (1)

Clara Solbes-Borja
Universitat de València  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.89088>

Recibido: 7/03/2023 • Aceptado: 21/07/2023

ES Resumen. El artículo analiza los diarios de Delhy Tejero y Manuela Ballester, dos artistas mujeres nacidas en la primera década del siglo XX en el contexto español, desde una perspectiva que entrelaza la historia de las emociones con la del género. Se parte del concepto de “comunidad emocional” de Barbara H. Rosenwein, entendido como un grupo de individuos vinculados por un “sistema de sentimientos” mediante el que definen las emociones propias y ajenas, los lazos afectivos que los unen y los modos de expresión sentimental que esperan, alientan, toleran o deploran. Hemos entendido aquí el género como configurador de comunidades emocionales, ya que asumimos que los modos de sentir y experimentar el mundo están generizados y son compartidos por sujetos en función de su identidad de género. La investigación, en definitiva, toma como fuente principal los diarios íntimos, desgrana su contenido y comprende a las artistas españolas del siglo XX como una red emocional que comparte una percepción del mundo, su posición en él y una forma similar de verse afectadas por él.

Palabras clave: Historia de las emociones; giro afectivo; género; mujeres artistas; diarios íntimos

EN Women artists as an emotional community: gender and emotions in the diaries of Delhy Tejero and Manuela Ballester

EN Abstract. This article analyzes the diaries of Delhy Tejero and Manuela Ballester, two women artists born in the first decade of the 20th century in the Spanish context, from a perspective that intertwines the history of emotions with the history of gender. The starting point is Barbara H. Rosenwein’s concept of “emotional community”, understood as a group of individuals linked by a “system of feelings” through which they define their own and others’ emotions, the affective bonds between people and the modes of emotional expression they expect, encourage, tolerate or deplore. We have understood gender here as a configurator of emotional communities, since we assume that the ways of feeling and experiencing the world are genderized and shared by subjects according to their gender identity. The research, in short, takes as its main source the intimate diaries, unpacks their content and understands Spanish women artists of the 20th century as an emotional network that shares a perception of the world, their position in it and a similar way of being affected by it.

Keywords: History of emotions; affective turn; gender; women artists; intimate diaries

Sumario: 1. Introducción. 2. Emociones y género: una intersección. 3. Las fuentes: especificidades de los textos diarísticos. 4. Los diarios de Delhy Tejero y Manuela Ballester. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Solbes-Borja, C. (2024). Las artistas como comunidad emocional: género y emociones en los diarios de Delhy Tejero y Manuela Ballester. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 63-73. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.89088>

¹ Proyecto I+D “Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1803-1846” dirigido por Concha Lomba de la Universidad de Zaragoza, la Universidad Complutense de Madrid, la Unviersitat de València y la Universidad de Sevilla. Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación // Contrato Posdoctoral Margarita Salas en la Universitat de València, financiado por el Ministerio de Universidades en el marco del programa de ayudas para la recualificación, la movilidad internacional y la atracción de talento en el sistema universitario español.

1. Introducción

A partir del concepto de “comunidad emocional” de Barbara H. Rosenwein, entendido como un grupo de individuos que están vinculados por un “sistema de sentimientos” mediante el que definen las emociones propias y ajenas, los lazos afectivos que los unen y los modos de expresión sentimental que “esperan, alientan, toleran o deploran” (2002, p. 842), proponemos este texto como un laboratorio desde el que pensar a las artistas españolas del siglo XX como sujetos de una misma trama emocional y con una similar percepción afectiva del mundo. Nos centraremos en los diarios de las artistas Delhy Tejero (Toro, 1904 – Madrid, 1968) y Manuela Ballester (València, 1908 – Berlín, 1994)² para, a partir de sus palabras (lo explícito, pero también, aunque resulte más complejo, lo implícito) reflexionar sobre subjetividades compartidas, sobre los sentimientos y emociones que las configuraban como artistas que, desde su condición de mujeres, trataron de profesionalizarse en el campo del arte.

La investigación se inscribe en el contexto historiográfico del “giro afectivo”, que viene impregnando distintos campos científicos-humanísticos, pero también relativos a las ciencias sociales y naturales, especialmente a partir de la llegada del siglo XXI. Asumimos la intención de reconstruir la vida afectiva de una época con la convicción, tal y como vaticinó Lucien Febvre, de que es una tarea tan atractiva como difícil: “¿Pero, entonces qué? El historiador no tiene derecho a abandonar”³ (Febvre, 1941, p. 12).

La hipótesis de partida de esta investigación es la posible traslación del concepto acuñado y utilizado por Bárbara H. Rosenwein para estudiar las sociedades medievales⁴ a otros contextos, ya que el concepto resulta altamente útil siendo atravesado por otras categorías configuradoras de las subjetividades. En este estudio en particular, nos centraremos en el género como configurador de comunidades emocionales, ya que asumimos que los modos de sentir y experimentar el mundo están generizados. Se ha tomado como eje vertebrador del estudio el concepto de “comunidad emocional” de Rosenwein, en detrimento del otro gran concepto del panorama anglosajón: el de “régimen emocional” de William Reddy. Los regímenes emocionales están limitados por su vinculación a los estados-nación modernos y a un poder determinado⁵, por lo que hemos considerado más sugerente el concepto de “comunidad emocional” por su mayor permeabilidad y flexibilidad a la hora de analizar la complejidad de la vida emocional (Rosenwein, 2002, p. 842).

Rosenwein equipara sus comunidades a lo que Michel Foucault denominó un “discurso común”, una red que comparte vocabularios y formas de pensar que tienen una función de control; y las define como algo similar al *habitus* de Pierre Bourdieu, unas normas interiorizadas que pueden llegar a determinar cómo pensamos y actuamos (Rosenwein, 2006, p. 25). Además, las comunidades tienen cierta agencia y margen de movimiento dentro de las sociedades que habitan: pueden ser predominantes o no serlo, pero no de una manera estanca, sino que pueden impregnar otras comunidades o incluso pasar de un lugar marginal a uno central si su fuerza es suficiente para convertirse en predominante. Una “comunidad emocional” puede ser una familia, un grupo de vecinos, personas que habitan un monasterio o que forman parte de un gremio. Son, en definitiva, grupos sociales englobados bajo un mismo paraguas emocional, que valoran y expresan las emociones en unos códigos propios. Las mujeres de un mismo contexto socio-cultural, por lo tanto, y en tanto en cuanto habitan sociedades codificadas en función del género, pueden funcionar como comunidad emocional, como grupo de sujetos que entienden emocionalmente el mundo de forma similar, independientemente de que se conozcan entre ellas o no e independientemente de otras categorías que configuren sus subjetividades –su lugar de origen, su formación, la orientación sexual, la clase, etc. Podemos entender, de hecho, que estas otras categorías pueden generar comunidades específicas dentro de una suerte de “macro-comunidad emocional” definida por el género. Las comunidades emocionales, ya se ha dicho, son mutables, no estancas. Se van transformando y su posición con respecto a otras comunidades puede ir cambiando. Esto también ocurre con el género si lo entendemos en la línea de las aportaciones de la teoría queer. La categoría mujer no es una categoría fija y estable, sino mutable y variable en función de otras muchas categorías que la afectan y construyen. Esto permitiría entender a las artistas mujeres como una comunidad emocional cuyos límites, aunque fuertes en su construcción social, no son infranqueables sino maleables.

A pesar de tomar el concepto de Rosenwein, no obstante, a lo largo del artículo se aludirá a conceptos teorizados por autores como Peter y Carol Stearns (1985) o Jan Plamper (2010), así como las aproximaciones desde la teoría sociológica de Monique Scheer (2012), entre otras. Estará especialmente presente el concepto de “emotive” de William Reddy, referente al proceso por el cual las emociones son gestionadas y configuradas tanto por la sociedad y sus expectativas como por los sujetos al intentar expresar lingüísticamente algo que a priori no es lingüístico. Para Reddy, el “emotive” es, además, performativo, en el sentido de que no es una mera expresión lingüística de una emoción unidireccionalmente, sino que la traducción de la emoción a un

² Para este estudio, debido a su carácter teórico, nos hemos basado en ediciones publicadas de los diarios y no en los manuscritos originales. Ver: Tejero, D. (2018) y Ballester, M. (2021).

³ Traducción de la autora. Cita original: “Mais quoi? L'historien n'a pas le droit de désertier”.

⁴ En parte, para problematizar la narrativa dominante en la historiografía que aborda la historia emocional de Occidente como la Historia de un incremento del control emocional del ser humano, en la cual la Edad Media tendría la vida emocional (y el control emocional) de un niño (no adulterada, violenta, pública, sin vergüenza) que no conseguiría la madurez la modernidad (emocionalmente auto-disciplinada, controlada y reprimida). Rosenwein, B. (2006).

⁵ Para Reddy, el control afectivo es el lugar donde se ejerce el “poder real”, porque la emocionalidad aprendida en un régimen/estilo afectivo moldea lo más esencial de la subjetividad de los individuos y, por tanto, señala los límites para su autodefinición y su concepto del mundo.

lenguaje compartido moldea la propia emoción. Es un código que no solo expresa emociones, sino que también configura comportamientos emocionales. Lo define así:

Un tipo de acto de habla diferente de los enunciados performativos y constatativos, que describe (como los enunciados constatativos) y cambia (como los performativos) el mundo, porque la expresión emocional tiene un efecto exploratorio y de auto-alteración en el material de pensamiento activado de la emoción⁶ (Reddy, 2001, p. 128).

Los “emotives”, por lo tanto, profundizan en el carácter lingüístico de las emociones, hacen referencia a la forma en que las personas las verbalizan y es por ello que en un estudio basado en textos diarísticos, escritos por los propios sujetos emocionales, este va a resultar un término relevante.

2. Emociones y género: una intersección

Joan Scott promulgó en su archicitado ensayo de 1986 que el género era una “categoría útil” para el análisis de la historia. Hoy, y a pesar de los diferentes enfoques y nuevos paradigmas que han ido nutriendo el concepto de “género”, ésta sigue siendo una afirmación de referencia y prácticamente indiscutible. A esta categoría se han ido sumando otras en las últimas décadas –como las opresiones coloniales, la sexualidad o la clase–, que no solo la han enriquecido sino también transformado e incluso han cuestionado algunas de sus primeras asunciones. Todo ello iba acaeciendo en el marco de una cada vez más consolidada historia cultural, que nacía, de hecho, como una tendencia manifiesta a hibridarse con otras categorías. En este contexto, alrededor del cambio del siglo XX al XXI, es cuando se produce lo que se ha venido denominando “giro afectivo”, un fenómeno plural todavía en proceso que debemos entender, como James W. Cook, “as turns, not turn; as turning, not turned” (2012, p. 771).

De manera general, se ha llegado al consenso de que las emociones, lejos de ser un campo limitado y acotado de análisis, deben entenderse también como una categoría útil para el análisis histórico, integrada en la historia social, cultural o política⁷. En palabras de Jan Plamper, la historia de las emociones es un “burgeoning field” (2010, p. 237), un terreno fértil que permite dotar a la historia de la dimensión experiencial. La experiencia está, al fin y al cabo, atravesada por categorías políticas y es por ello que las emociones, tal y como las entiende Mercedes Arbaiza, son profundamente políticas y tienen capacidad para albergar “un conocimiento de tipo moral” (2018, p. 81) del contexto en el que se configuran.

En este sentido, es enorme el potencial que albergan las emociones como campo de estudio en diálogo con otras categorías y disciplinas como la antropología, la sociología o incluso la psicología y la neurociencia. En lo que aquí nos concierne, nos parece especialmente interesante analizar su papel como vertebradoras de las identidades de género. El propio William Reddy apuntaba en una entrevista realizada por Jan Plamper que encontraba un interés por las emociones por parte de historiadoras especialistas en género como consecuencia de la generalizada asunción de las mujeres como sujetos específicamente emocionales en la historia europea (2010, p. 238).

3. Las fuentes: especificidades de los textos diarísticos

Si focalizamos nuestra atención en las especificidades de las fuentes primarias utilizadas por la historiografía de las emociones y la del género, resulta sencillo apreciar los paralelismos que se producen entre ambas. Tanto en un caso como en el otro, nos encontramos ante el problema habitual de que los archivos oficiales no recogen, a priori, documentación relativa a los “regímenes emocionales” que los crearon ni tampoco –generalmente– información sobre sujetos subalternos.

Ya Michel Foucault problematizó la noción de “archivo”, entendiendo el mismo no como lugar físico o institución ni como conjunto de documentos, sino como “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (2009, p. 170)⁸. El archivo, para Foucault, es en sí mismo un discurso. Bajo la estela de Foucault, en los años ochenta la historia del arte feminista puso sobre la mesa que una mirada renovada a esos archivos oficiales puede esclarecer nuevos relatos sobre los mismos y que, al mismo tiempo, es necesario acudir a otro tipo de fuentes, a menudo privadas, para deshilar esos otros relatos históricos posibles. Lo mismo ocurría de manera paralela en el campo de la historia de las emociones. De hecho, el concepto de “emocionología”, acuñado por Peter y Carol Stearns (1985) –y punta de lanza de la historia de las emociones tal y como la entendemos hoy–, hacía hincapié en que las fuentes que podían aproximarnos a los “valores emocionales” de una época eran aquellas privadas: diarios, autobiografías, epistolarios o documentos privados.

En el contexto específico español, resultan altamente interesantes las aproximaciones que, en la línea de las presunciones de la historia del arte feminista anglosajona, están realizando investigadoras como María Rosón y Rosa María Medina-Doménech (2017), quienes acuñaron el término de “resistencia emocional” como marco desde el que desgranar el pasado, alejándose de las narrativas victimistas asociadas al poder, a través de los archivos personales. Las autoras planteaban que se debía:

(...) “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

⁶ Traducción de la autora. Cita original: “A type of speech act different from both performative and constative utterances, which both describes (like constative utterances) and changes (like performatives) the world, because emotional expression has an exploratory and a self-altering effect on the activated thought material of emotion”.

⁷ En el contexto español, véase: Barrera López, B. y Sierra Alonso, M. (2020).

⁸ Sobre el concepto de archivo en la obra de Foucault, véase: Tello, A.M. (2016).

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 (p. 421).

En el proceso de generar esos “otros archivos”, Rosón y Medina-Doménech analizan las fotografías conservadas en los archivos personales de artistas mujeres que trabajaron durante la dictadura franquista. Esta misma lógica que hurga en archivos íntimos y restos visuales es la seguida por Ane Lekuona (2023), pero en este caso centrándose en la construcción de la autoría artística femenina durante el franquismo y el papel de las emociones en dicha construcción. Estas investigaciones evidencian que el posicionamiento frente a las fuentes es doble tanto en el caso de las emociones como en el del género: en ambos es necesario visitar las fuentes oficiales y ya conocidas bajo otro prisma, pero también aportar nuevas fuentes que abran el espectro de posibilidades a la hora de configurar los relatos históricos.

Aunque las fuentes podrían ser infinitas y, como en los casos anteriores, ir más allá del registro textual para experimentar desde la visualidad y la materialidad, aquí hemos decidido centrarnos en un tipo de fuente muy concreta: los escritos autobiográficos y, más específicamente, los diarios personales. Por un lado, el alto interés de este tipo de texto para un análisis que cruce el género con las emociones es debido a que, precisamente por su carácter textual y expresivo, son una fuente primordial para analizar lo que William Reddy denominó “emotives”.

Por otro lado, los textos autobiográficos cuentan con una larga tradición sesgada por el género. Es importante recalcar que cuando hablamos de “autobiográfico” entendemos que bajo esta etiqueta se engloban muchas categorías distintas que es necesario diferenciar. Por un lado, encontramos los géneros “codificados” por la tradición literaria (memorias, autobiografías, confesiones), pero también otros muchos que quedan fuera de lo establecido por el canon (Arriaga, 2001, p. 15). Lo “autobiográfico”, por lo tanto, y tal y como lo entiende Mercedes Arriaga, cuenta casi con más periferias que centros, en tanto en cuanto existen más excepciones a la regla que textos que se ajusten rigurosamente al canon. Volviendo a la cuestión del género, Arriaga afirma que “los textos autobiográficos escritos por mujeres tienen más que ver con el modelo socio-doméstico, ligado a la realidad cotidiana, que con el modelo heroico que trasciende el propio tiempo y crea un modelo” (2001, p. 42). Si los escritos autobiográficos codificados eran el lugar de enunciación pública, será precisamente en esos otros textos subalternos (el diario y las cartas, fundamentalmente) donde las mujeres encuentren un espacio literario propio⁹. Dentro de la propia marginalidad que el género autobiográfico tiene dentro de los cánones literarios, por lo tanto, los diarios son doblemente subalternos por su condición autobiográfica (que equivale a su falta de originalidad) y, además, femenina (por su cotidianidad, su escritura pasiva y privada).

Por todo ello, en este estudio nos centramos exclusivamente en diarios escritos por artistas (y no también en memorias, cartas u otro tipo de escritura autobiográfica) precisamente por la especificidad de género que lleva intrínseco como texto literario, además de por su mayor potencial analítico desde el punto de vista emocional. Los diarios ofrecen un espacio más libre en el que expresar emociones que otros formatos autobiográficos como las memorias, centradas en la configuración y en la proyección de una identidad propia y, en este caso, artística. En palabras de Anna Caballé, el diario “es la forma tal vez más vívida que dispone el ser humano de expresar el diálogo que mantiene consigo mismo” (2012, p. 60). Este “hablar consigo mismo” es posible, según la autora, gracias a una condición: la intimidad. Los diálogos que se acaecen entre el deseo del sujeto y la realidad que lo envuelve no podrían ser desarrollados de igual forma en una escritura de carácter público. La intimidad es entonces el lugar donde se gesta “la conciencia de sí”, una conciencia que sólo puede darse en una “habitación propia” tal y como la entendió Virginia Woolf. Esta habitación, para Rosón y Medina-Doménech, no es solamente un espacio físico, sino también “un lugar de intimidad empoderadora” (2017, p. 422) en el que las fronteras entre lo público y lo privado, lo social y lo personal, se difuminan. En este sentido, la escritura de un diario puede funcionar como “refugio emocional”, en términos de William Reddy, en el que volcar emociones que no siempre se ajustaban a los regímenes emocionales imperantes. Reddy define el refugio emocional como “una relación, ritual u organización (ya sea informal o formal) que proporciona una liberación segura de las normas emocionales imperantes y permite la relajación del esfuerzo emocional, con o sin una justificación ideológica, que puede apuntalar o amenazar el régimen emocional existente” (2001, p. 129)¹⁰.

Asimismo, los diarios pueden resultar más honestos por su temporalidad próxima (entre el momento de escritura y el hecho o la emoción narrada) y no retrospectiva, así como por su carácter fragmentario, desordenado y “a-temático”. La cotidianidad y las reflexiones dispersas entre las distintas entradas prevalecen sobre la totalidad del relato y la búsqueda de coherencia en el discurso. El tema no es una vida en sí misma a la que se trata de dar un sentido, o no necesariamente es eso, sino que suele contener temáticas híbridas. El diario es, en definitiva, un producto cultural en el cual la intersección entre emociones (aquello que se expresa) y género (quién lo escribe, para quién, cómo y para qué) confluyen de manera orgánica para ofrecer una visión del mundo particular ubicada en un contexto social y entendida colectivamente.

La historia de la literatura de lo privado tiene una vida aún muy joven, como también la historia de las emociones y, aunque en menor medida, la del género. De hecho, según Anna Caballé “el dairismo ha sido el

⁹ Según Arriaga, de hecho, “los textos autobiográficos escritos por mujeres nacen y se afirman fuera de los lugares institucionalizados (el Poder y la Literatura). Ningún tipo de texto autobiográfico escrito por mujeres adquiere, antes del siglo XIX patente literaria. Cuando el diario o las cartas se convierten en géneros literarios lo hacen a través de textos de escritores (es decir, hombres)” (2001, p. 47).

¹⁰ Traducción de la autora. Cita original: “a relationship, ritual, or organization (whether informal or formal) that provides safe release from prevailing emotional norms and allows relaxation of emotional effort, with or without an ideological justification, which may shore up or threaten the existing emotional regime”.

último de los subgéneros vinculados al gran género de la autobiografía que ha logrado vencer los obstáculos y resistencias que se le oponían para ser reconocido por la Academia” (2015, p. 39). Esta marginalidad, afirma Caballé, se multiplica en el contexto español. Una buena muestra de ello es que hasta hace apenas unos años no se empezaron a editar y publicar diarios íntimos de autoría femenina. Es gracias a la labor de numerosas investigadoras, entre las que se encuentran las editoras de los diarios que aquí se abordan, que hoy disponemos de estas fuentes.

4. Los diarios de Delhy Tejero y Manuela Ballester

Tras haber introducido la pertinencia del estudio de las emociones en intersección con el género a partir del estudio de diarios personales, en este apartado analizaremos de manera comparativa dos casos que ofrecen reflexiones interesantes sobre qué podía experimentar una mujer con inquietudes artísticas entre los años treinta y sesenta del siglo XX. Abordaremos los diarios no tanto como género literario sino más bien como práctica cultural (Lejeune, 1996, p. 58), como un ejercicio cotidiano que obliga a pensar, recordar, ordenar y, también, sentir. No nos proponemos realizar aquí un análisis en profundidad de las trayectorias de las artistas, sino trazar los lazos que las unen y comprobar qué hay de común en sus experiencias emocionales como mujeres y artistas en un contexto muy similar: nacen en la primera década del siglo XX, con tan solo dos años de diferencia; se profesionalizan en la España de los años treinta, en un contexto favorable al arte renovador, aunque desde ciudades distintas (Delhy Tejero en Madrid y Manuela Ballester en València); y ambas viven un exilio intelectual, Tejero interior desde la España franquista y Ballester desde México, donde se refugia junto con su familia¹¹. Nuria Capdevila Argüelles apunta acertadamente que el exilio otorga a la escritura femenina una capa más de marginalidad que se suma a la del género y que impide la construcción de sus subjetividades como autoras, ya que lejos de sus lugares de origen “tienen una cierta extranjería o ciudadanía de segunda, discriminatoria y no canónica” (2011, p. 6).

Asimismo, los diarios de ambas artistas, aunque no exactamente coincidentes en cuanto a la cronología que abordan (Tejero desde 1936 hasta 1968 y Ballester desde 1939 hasta 1953), están marcados, sin lugar a dudas, por la guerra civil española. De hecho, según afirma Pablo Allepuz en su investigación sobre la autobiografía de artista en la contemporaneidad española, la guerra civil funcionó como impulso autobiográfico:

(...) directa o indirectamente, la mayoría de artistas autobiógrafos justifican la decisión de escribir sus memorias con algún motivo relacionado con la experiencia de la guerra, cuando no la incluyen como punto de partida, de inflexión o de llegada de sus relatos (2022, p. 101).

Manuela Ballester escribe abiertamente sobre el conflicto, su posición ideológica y su deseo de regresar a València cuando termine. Cuenta como abraza entre sollozos a su prima Manolita antes de que esta parta hacia Argentina, pero también cuánto le sorprende no estar mucho más afectada psicológicamente por la situación. En el caso de Delhy Tejero, la guerra es expresada como algo emocional de manera muy explícita. No relata hechos o acontecimientos ni se muestra abiertamente politizada, pero sí describe constantemente el miedo, la inseguridad, la tristeza que le produce conocer las muertes que se van sucediendo, el “odio profundo” con el que piensa en el G[eneralísimo] y lo desorientada que se siente: “desorientada, sin saber qué hacer, maldita guerra” (6 de noviembre de 1937, p. 67). También expresa la desazón que le causa estar lejos de su hogar –“partir siempre es una de las causas para tener el corazón encogido” (15 de diciembre de 1937, p. 96)–, llora por España y le profesa cuidados desde la lejanía:

Mientras te destrozan, hay una, la más insignificante de tus hijas, que te besa por todas partes, por lo rojos y por los blancos. Mientras ellos te hieren por obcecados, yo velo contigo y espero. Te pongo todos estos besos por todos los bordes y aquí donde te han herido tanto, en Teruel, te beso más, en Valencia, en Barcelona donde te están hiriendo ahora, te acaricio así con los dedos toda la raya de tu contorno (Tejero, 8 de mayo de 1938, p. 169).

Si partimos de un análisis general de ambos textos, la escritura de Manuela Ballester es menos directa emocionalmente que la de Delhy Tejero. Mientras que esta última verbaliza de manera explícita sus emociones continuamente (genera, por lo tanto, “emotives”), la primera no las concreta tan efusivamente, pero sus emociones son palpables a través de todo lo que queda más allá del “emotive” en sí mismo: la repetición de datos día tras día o la narración de hechos que ocupan su tiempo y que no le permiten dedicarse a otras actividades más atractivas para ella. Todo ello resuena en la lectura como cierto hastío vital tomado por la monotonía de una cotidianidad no deseada en la que Ballester parece quedar atrapada. En ocasiones, no obstante, Ballester sí explicita emociones e incluso intenta explicar las sensaciones físicas que le provocan, como cuando deja fuera de una reunión a una pareja de amigos: “tengo el corazón roto y una gran amargura me sube por la garganta. Solo tengo ganas de llorar” (Ballester, 16 de febrero de 1947, p. 454).

Delhy Tejero, por su parte, es mucho más expresiva y sus palabras reflejan, más que hastío, un sufrimiento profundo que la invade a lo largo de toda su vida. En este caso, los intentos de desarrollar e incluso explicar verbalmente sus emociones son numerosos:

Tengo una pena que imagino que mi cuerpo es hueco y que solo está lleno de esta, hasta los pies. Pienso que si me pinchan en cualquier lado solo saldrá la pena, que no es líquida, es más bien como

¹¹ Manuela Ballester viviría un segundo exilio en Alemania desde 1959, pero este periodo no está comprendido en sus escritos diarísticos.

miraguano, se dijera, y está enlatada y metida por todos los poros, por los rincones (Tejero, 11 de junio de 1938, p. 173).

Asimismo, en ocasiones encontramos metáforas corporales ligadas a emociones como la tristeza: “el cadáver que llevamos en el cuerpo unos lo arrastran más que otros” (Tejero, 6 de febrero “creo yo” de 1941, p. 237). O incluso gestos de vinculación corporal con su escritura como la impresión de sus labios con carmín sobre el nombre de uno de sus cuadernines.

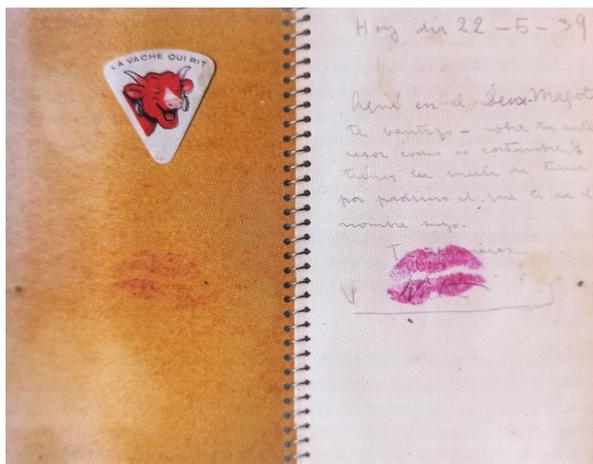


Figura 1. Delhy Tejero, Primera página de uno de sus cuadernines, fechada el 22 de mayo de 1939. Fuente: Tejero, D., 2018, p. 206.

Esta alta carga emocional de los diarios de la pintora zamorana evidencia que la escritura debió de funcionar para ella como práctica terapéutica y puramente privada. De hecho, en el caso de Delhy Tejero sus editores afirman su “nulo deseo” de difundir sus escritos, mientras que en el caso de Manuela Ballester su editora afirma que se desconoce si su intención fue hacerlos públicos en algún momento o no. Tejero en una ocasión afirma incluso que el cuadernín es su memoria, pero también una ayuda para ella:

Tú eres mi memoria, cuadernín, por eso serás tan prosaico y debes retener cosas absurdas. Es una pena empezar a contarte cosas de mi salud (...) Tú no eres solamente mi compañero, eres mi ayuda también, por eso debes recordarme todas las cosas que te digo (Tejero, 2 de enero de 1939, p. 199).

La experiencia emocional de la pintora es, por lo tanto, una pieza clave del texto. No es de extrañar que en el último apunte de su diario se pregunte no solamente cómo será o cómo se verá la muerte, sino también cómo se sentirá:

Tengo curiosidad por todo. Hasta la muerte quiero arreglarla. Y ante el miedo, en el sitio de este pongo la curiosidad para pensar cómo será, qué se sentirá, qué se verá... ¡Hoy, Señor, la siento tan cerca, quiero pensarla tan natural! (Tejero, 1968, p. 302).

Por otro lado, es evidente el cruce en ambos diarios en lo relativo a las cuestiones de género. Ya sea de manera explícita o implícita, ambas pintoras asimilan, reproducen y, también, reflexionan de manera consciente sobre lo que supone ser mujer y ser hombre en las sociedades que habitan. Manuela Ballester parece manifestar cómo las mujeres cuentan con una mayor carga de trabajo de cuidados que les impide rendir profesionalmente al mismo nivel que a los hombres:

“Las mujeres derribaban los jacales, los cargaban en sus espaldas y se iban penosamente por la tundra dando traspiés a causa del agotamiento. Al lado de ellas, los hombres viajaban livianos, llevando en las manos los arpones y las lanzas”. He aquí para mí un símbolo de lo masculino y lo femenino (Ballester, 27 de octubre de 1945, p. 347).

Ballester también se siente culpable por no ser todo lo dulce y comprensiva que debería ser una mujer tras una discusión con su madre:

Yo acabo de probarme groseramente con mi madre. Me arrepiento y me avergüenzo, pero no soy capaz de demostrárselo a ella. Confío en que mañana ya ni se acuerde y debiera yo no volver a caer en esta mi mezquina actitud en la que tantas veces caigo con respecto a ella. No me encuentro justificación. Me digo a menudo ¡Sé dulce Manuela! Sé dulce y comprensiva, pero se me olvida (Ballester, 18 de agosto de 1944, p. 188).

Delhy Tejero, por su parte, critica la masculinidad de los italianos a raíz de una anécdota. Según la pintora, los hombres orinan por la calle continuamente, a diferencia de las mujeres, lo cual le parece antiestético, molesto y grosero:

¿Por qué las mujeres pueden andar por las calles sin acercarse a las paredes y los hombres por lo visto tienen que cada 10 minutos andar...? Porque yo creo que no viven en la calle. ¿Es que donde trabajan, en los bares, cafés, en casa no pueden hacerlo? ¿O es que los italianos son especiales? A lo

mejor esto es un adelanto, pero qué antiestético, qué molesto y qué grosero. Yo sé que lo hay también en todos los países pero no con esta abundancia ni tan descubiertos (Tejero, 1937, p. 74).

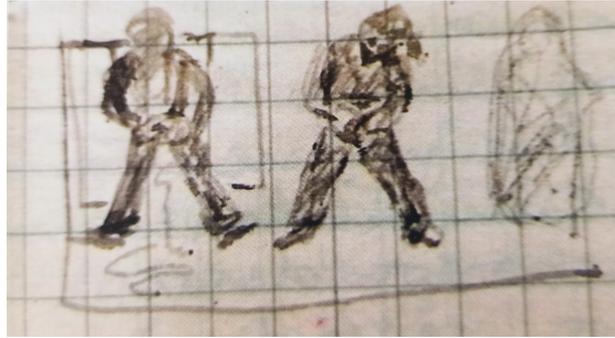


Figura 2. Delhy Tejero, Dibujo reproducido en uno de sus cuadernines, 1937. Fuente: Tejero, D., 2018, p. 74.

La imagen debió de impactar bastante a la artista, ya que acompañó su reflexión de un dibujo en el que representó a dos hombres orinando de forma burda en un espacio abstracto. Asimismo, la artista reivindica explícitamente la falta de referentes femeninos intelectuales y su obliteración historiográfica:

¡Oh, la inteligencia femenina, anónima toda la vida! (...) Está dicho en muchos libros, hay muchos sabios que lo saben, y yo también lo había leído pero como mis ideas son para mí, mis argumentos son los más fuertes, los más comprensivos, están a mí misma altura. Es por esto que cuando puedo experimentar las cosas, son para siempre definitivas (el caso de Remedios [Varo] con mi dibujo) (Tejero, 23 de marzo de 1939, p. 204).

Por otro lado, el amor –el romántico, pero también otros tipos de amor como el maternal o la amistad– aparece continuamente en ambos casos bajo distintas formas. En el caso del amor sexoafectivo, tiene una presencia convulsa en las palabras de Manuela Ballester. Sin duda, su pareja, el también pintor Josep Renau, era su mayor causa de inestabilidad emocional. El carácter fuerte de ambos y sus egos artísticos chocaban a menudo y eran causa de constantes tormentos en los pensamientos de Ballester. Las emociones que le provocaba su marido condicionaban su estar en el mundo y eran motivo de frustración e impotencia. En el caso de Delhy Tejero, el amor romántico está muy presente por su constante anhelo de un compañero de vida. En sus escritos se hace evidente su “necesidad de querer bien” (Tejero, 29 de enero de 1938, p. 120) y de encontrar “un español inteligente con quien hablar y a quien querer” (Tejero, 1937, p. 85). La artista zamorana, sin embargo, nunca llegaría a saciar esa necesidad, como tampoco su deseo de ser madre. Ambas cosas, sin duda, le atormentaban y eran su “martirio”.

Estos deseos se entrecruzan con las cuestiones de género antes esbozadas, especialmente con la asunción del amor romántico y la maternidad como ejes vertebrales de las expectativas vitales de una mujer, pero también con la imposición de una belleza canónica y de la juventud como configuradores del ideal de feminidad. Delhy Tejero parece sentir miedo a la vejez al percibir las transformaciones que experimenta su cuerpo con el andar de los años y anota en su diario que se ha visto su primera cana o cuando dice explícitamente que su martirio es pensar que ya no es joven y que ello le va arrebatar su belleza y, consecuentemente según las lógicas patriarcales, la posibilidad de ser madre:

Mi martirio es pensar que ya soy mayor, que se tarda un año en tener una hija y que no tengo ni una ligera esperanza de encontrar todavía el padre, que para este momento creado fuera real, son tres años para que tenga dos la niña y ya son muchos años sobre mí. Quiero ser joven para ella, para ir lejos a pintar, viajar y todo sin cansarme, quiero ser joven para mi media felicidad, ya que entera sería pudiendo elegir para él también. Pero mi hija no exigiría belleza: él sí, y me encuentro tan fea. Dios mío ¿por qué no seré bella, solo para encontrarlo a él? Yo te aseguro que después me amaría como fuera, pero para empezar es tan importante la belleza. No pido juventud porque eso es imposible, el tiempo pasa sobre mí aunque fuera bella (Tejero, 12 de abril de 1938, p. 148).

Las reflexiones de Manuela Ballester (madre de cinco criaturas) sobre la maternidad son mucho más crudas y contradictorias. Por un lado, la artista manifiesta que sus hijos e hijas son al mismo tiempo su mayor preocupación y su mayor barrera para poder desarrollar un trabajo artístico propio. A menudo, habla de desquiciamiento, cansancio e impotencia:

No quiero echar del todo la culpa de mi actual desquiciamiento al ambiente-aire que circula por estas latitudes. Son también los problemas domésticos en que actualmente estoy metida, cinco críos a quienes atender (dicho sea de paso, son lo que por ahora más me interesa) (Ballester, Carta a su amigo Carreño, febrero de 1948, p. 532).

Sobre la maternidad es también interesante el relato de su último parto, el cual define con dolor y alegría a partes iguales, aunque, afirma, considera que las mujeres “exageran mucho cuando escriben sus sufrimientos” (Ballester, 24 de mayo de 1943, p. 137-138). Es interesante, en este sentido, que el dolor y el amor son dos sentimientos estrechamente ligados a la maternidad occidental y que para la teología judeocristiana –también para otras culturas– el dolor que sufren las mujeres durante el parto es un castigo de Dios desde

que la maldición cayó sobre Eva en el Génesis. La parturienta, por lo tanto, debía sufrir y toda práctica que intentara aliviar ese dolor era cuestionada¹² hasta la llegada del cloroformo como anestesia en el siglo XIX (Rich, 2019, p. 187). No obstante, Adrienne Rich, en su pionero ensayo sobre la maternidad publicado en plena ola feminista en los años setenta, afirmó que, a pesar del desconocimiento histórico sobre los partos sin complicaciones, lo cierto es que las mujeres han sido educadas para esperar el sufrimiento y además el “misterio” del proceso les provoca miedo, por lo que “existen reacciones emocionales compartidas por las parturientas de todas las culturas” (Rich, 2019, p. 226).

Más allá del parto, es mucho más crudo leer entre líneas el aborto al que se somete Manuela Ballester. Los sentimientos de la artista son contradictorios al respecto: siente tranquilidad (“me he quitado un peso de encima”), culpabilidad e inseguridad (“no sé si he hecho bien o mal”) y la certeza (“allá en el fondo”) de que ha sido la decisión correcta dadas sus circunstancias:

Todo va bien por ahora. He ido a hacerme la 2ª cura. Me he quitado un peso de encima. No sé si he hecho bien o mal. Allá en el fondo siento que tengo derecho a no tener más hijos. Después de cinco y a mis años (Ballester, 7 de enero de 1949, p. 582).

En la entrada del día siguiente afirma que “todos están bien y de lo mío no le he dicho nada a nadie” (Ballester, 8 de enero, de 1949, p. 582), por lo que entendemos que le preocupaba que se hiciera pública la noticia y que la juzgaran por ello.

De lo que no nos habla Manuela Ballester en sus diarios es de nada relacionado con su sexualidad. Los diarios, por lo tanto, no son exactamente un lugar en el que plasmar necesariamente todo aquello que nos ocurre y preocupa, ya que incluso en un espacio de escritura íntimo existen limitaciones dadas por la moralidad de la época. Los textos, nos lo recuerda Rosenwein, pueden no ser sinceros y no debemos leerlos como una “ventana transparente” que nos abre la puerta hacia la “realidad” (Rosenwein, 2006, p. 28). Esta ausencia en el diario de Ballester muestra una suerte de autocensura que podemos leer como cierto miedo a que los diarios pudieran ser leídos por otras personas¹³ o como simple pudor en el marco de la moralidad de la época. Es reseñable en este sentido que Renau fue quien le regaló uno de sus diarios y, según afirma la artista el 12 de mayo de 1944, su marido la “obligó” –con la infantilización que esto conlleva– a “tomar nota diariamente de algún acontecimiento” (p. 145), aunque ella ya escribía anteriormente en otras libretas¹⁴. Esta presencia tan explícita de Renau en los diarios de su esposa y en la escritura de los mismos, podrían haber coartado a Ballester a la hora de escribir sobre su sexualidad, aunque lo cierto es que sí que escribe abiertamente sobre sus conflictos conyugales.

Delhy Tejero, sin embargo, sí que hace alusión a su deseo sexual ya a una edad madura. En la entrada del 12 de abril de 1938 manifiesta su preocupación por lo que debe de ser, según la autora, “histerismo”. Le da pena verse así y al mismo tiempo parece hacerle feliz pensar que irá a más con los años. También evidencia que la sexualidad femenina era un tabú, ya que, a su parecer, “yo lo escribo todo y los demás no lo dicen, pero esto lo debemos pensar todas las mujeres” (p. 148). Asimismo, en otros pasajes más explícitos, Tejero narra cómo se excita al tumbarse encima de la cama para echar la siesta, ya que es “más morbosa [que por la noche] por estar a medio vestir” (Tejero, 6 de agosto de 1954, p. 276). El desconocimiento, y la consecuente inquietud e incertidumbre que este produce, sobre su propia sexualidad queda reafirmado en el siguiente párrafo:

Yo sé que algo he querido decir pero la verdad es que no lo he dicho y yo sé que hay pecado en lo que puedo escribir, por no pensarlo, por no analizarlo, porque yo misma no lo sé más que por intuición (Tejero, 6 de agosto de 1954, p. 276).

La sexualidad –y las emociones que esta conlleva– es algo que se deja entrever en los escritos, que se intuye, pero que apenas se reflexiona. No estaba en el *habitus* de una mujer nacida a principios del siglo XX hablar abiertamente de ello. En los diarios, por lo tanto, encontramos cierta autocensura, ya que, tal y como afirma Anna Caballé, por más que el diario sea un espacio de libertad éste también impone al individuo las coacciones de la mirada ajena (2015, p. 133).

Por último, en ambos diarios es latente que el arte, como profesión y como forma de vida, es un estímulo fundamental para ellas. Manuela Ballester se acuesta “tarde por dibujar” (29 de abril de 1947, p. 468) y se lamenta porque pasa el tiempo dedicada a los cuidados: “no he hecho nada bueno. Me he dedicado a los niños” (13 de noviembre de 1949, p. 615). Asimismo, en entradas de varios días consecutivos en junio de 1950 repite frases que expresan su deseo de trabajar y el cargo de conciencia que le supone no hacerlo por dedicarse a las tareas del hogar, a diferencia de su marido: “yo no hago lo que debería hacer”, “yo trabajo muy poco” o “yo no he hecho nada de provecho”, son buenos ejemplos. También afirma que no ha vuelto a pintar, aunque tiene ganas e incluso que “la conciencia me pide a gritos que me ponga a pintar o a trabajar en lo del traje” (Ballester, 5 de octubre de 1950, p. 657). Se refiere al trabajo que desarrolló a lo largo de su exilio latinoamericano sobre el traje popular mexicano. Un trabajo que también está presente visualmente en sus diarios a través de dibujos y esbozos.

¹² Según Adrienne Rich, la partera Agnes Simpson fue quemada en la hoguera en 1591 por haber intentado aliviar las contracciones del nacimiento con opio y láudano (Rich, 2019, p. 187).

¹³ Aunque, según Carmen Gaitán Salinas, no parecen haber sido escritos para su publicación, “a veces se dirige a un vosotros un tanto misterioso” (2021, p. 18).

¹⁴ Carmen Gaitán Salinas especifica acertadamente que los diarios eran un regalo “destinado históricamente a jovencitas cuyas ideas y aspiraciones se pensaba que estaban aún por forjarse” (2021, p. 17).



Figura 3. Manuela Ballester, Dibujos de indumentaria: una blusa de hombre de espaldas, una camiseta interior de frente y dos detalles de sombreros de hombre. En Cuernavaca. 11 de agosto de 1945. Libreta de 1945 a 1948. Colección Carlos Renau. Fuente: Ballester M., 2021, p. 900.

Delhy Tejero se muestra siempre entusiasmada e ilusionada, al menos en los primeros años de su diario, con todo aquello que esté relacionado con el mundo del arte: ir a museos o a la Capilla Sixtina y, sobre todo, pensar en su “estudico”, que es su mayor felicidad: “Qué divino estudico, Señor, pero qué feliz soy. Ahora y anoche cuando vine quise agarrarlo fuerte para que no se me vaya esta felicidad” (marzo de 1940, p. 228).

Al final de su vida, su aislamiento le lleva, no obstante, a sufrir ansiedad por todo aquello que había sido su motor vital: apenas habla de sus encargos, las exposiciones que detalla le producen hastío y decepciones, le atormenta el mercado del arte (“qué martirio tener que venderlos” [los cuadros]) y tener que pedir dinero por sus obras. Todo le produce “terror”: “qué terror he cogido a las galerías, críticos, periodistas, artistas, todo lo relacionado con ello” (Tejero, 1959, p. 292). También expresa gráficamente el dolor que le produce el mundo del arte en uno de los dibujos que se reproducen en la edición de sus diarios (21 de noviembre de 2051), en el que se representa tumbada al lado de una paleta y con tres flechas atravesándole el pecho. Llega, incluso, a afirmar crudamente que le duele el arte. Lo que al principio de su trayectoria era su mayor ilusión y motor al final es algo que le pesa y le atormenta. El 3 de noviembre de 1960 escribe:

Jesús, me duele el arte que tengo en mí, me duele París. Qué será esto que quiero decir, estoy bien, no me duele ninguna parte del cuerpo y siento un dolor que yo llamo de arte. Me duele el arte, el arte que tengo en mí, del que me siento llena y no siempre acaba de salir. Claro que cuando me acuerdo de París se recrudece toda mi enfermedad o si tengo algún libro de París (Tejero, p. 296).

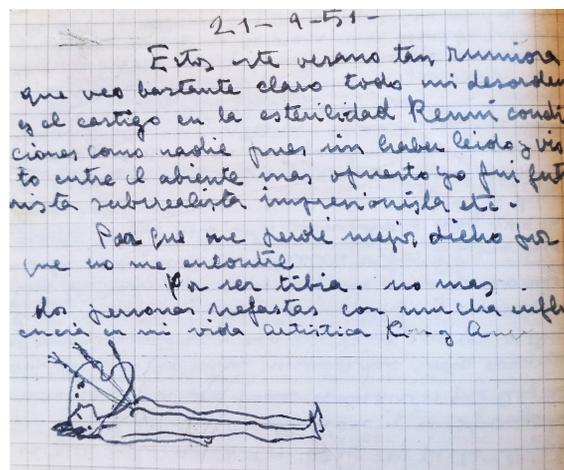


Figura 4. Delhy Tejero, Página de uno de sus cuadernines con texto y un dibujo, fechada el 21 de noviembre de 1951. Fuente: Tejero, D., 2018, p. 266.

Delhy Tejero apenas escribió nada más desde ese momento, ya casi al final de su vida, pero en una entrada del diario fechada un año más tarde afirma sentirse más estable emocionalmente gracias a haberse alejado del Café Gijón, frecuentado por artistas e intelectuales del Madrid del momento. Este alejamiento

fue propiciado por un infarto de miocardio, pero la pintora parece estar agradecida a ese suceso dado que, si vive, afirma, es gracias a ese alejamiento de los círculos artísticos:

(...) no volví al Gijón y, por lo tanto, no me entero de nada y gracias a esto vivo. Tenía que pasarme lo que pasó el año pasado por ahora, el día 11 hará un año, me dio un infarto de miocardio. Vivía en una agonía que todos los días decía yo: ¿Pero cómo no caeré muerta en la calle?” Estaba con el corazón encogido siempre, por los libros y otras cosas profesionales, hasta que me dijo el médico que no saliera en nada, que dejara todo. Y sin embargo nunca he sido más feliz que este año. Estoy sola en el estudio viviendo como un artista aunque callada para los demás, llena de amor, ilusión, llena de confianza, tengo más calma y no me importa tanto esperar (Tejero, 7 de marzo de 1962, p. 297).

Y, sin embargo, cuando vuelve al Gijón un mes más tarde se siente resucitar: “Volví al Gijón. Más de un año. Desde hace dos o tres que estoy retirada de todo. Me pareció que resucitaba” (Tejero, 20 de abril de 1963, p. 297). Los sentimientos de Tejero con respecto a su profesión fueron, sin duda, contradictorios e irresolubles a lo largo de su atormentada vida.

5. Conclusiones

El análisis realizado nos permite concluir que los diarios funcionaron como una suerte de “refugio emocional” para las artistas y que estas pueden ser entendidas como una “comunidad emocional” que compartía una percepción del mundo, su posición en él y una forma similar de verse afectadas por él. En estos dos casos concretos, hemos analizado ejes comunes como el exilio y la percepción emocional del espacio que conlleva, el amor romántico, la maternidad o el deseo de crear y profesionalizarse en un campo artístico hostil. Todos ellos nos permiten imaginar una comunidad emocional compartida por las artistas mujeres del siglo XX.

Sus emociones con respecto al amor romántico y al amor maternal (un amor que existía pero que no era como ella deseaba en el caso de Ballester, y un amor que se deseaba pero no existía en el caso de Tejero) ocupan una buena parte de sus escritos y funcionan como hilo conductor emocional de sus relatos vitales. Recordemos, en este sentido, que desde el siglo XVIII venían proliferando teorías que justificaban, desde la filosofía y las ciencias naturales, las diferencias entre hombres y mujeres para justificar la necesidad del matrimonio heterosexual, “no en términos de contrato, sino de diferencias sexuales en los afectos” (Medina-Doménech, 2013, p. 34). El amor romántico supeditaba la identidad femenina a la masculina, se concebía como prioridad para ellas y limitaba la sexualidad a la reproducción, como muestra la ausencia de este tema en los diarios de Ballester y la timidez con la que lo aborda Tejero. La maternidad, por su parte, es entendida por las artistas como indisociable de su condición de mujeres y les ocasiona grandes contradicciones emocionales.

Este hilo conductor se entrelaza con otro eje vertebral en sus escritos: las emociones con respecto a su profesión, que suelen ir acompañadas de ilusión (especialmente en el caso de Tejero al principio de su trayectoria), pero sobre todo de frustración. A pesar de las diferentes circunstancias en las que se encontraban (Ballester exiliada en México con su familia y Tejero desde su estudio madrileño) ambas intentaban desarrollar un trabajo creativo que se veía frustrado, además de por las responsabilidades familiares en el caso de Ballester, por la necesidad de realizar otros trabajos de subsistencia que ocupaban su tiempo y mermaban sus energías. A esta necesidad cabe sumar, en el caso de Ballester, las responsabilidades familiares y la ayuda profesada a su marido en sus proyectos artísticos.

Todo ello sugiere que pensar a artistas mujeres coetáneas como comunidad emocional es pertinente, ya que existen puntos de unión claros como la colisión entre su trabajo creativo y sus expectativas vitales o su trabajo reproductivo. Cerramos este estudio, no obstante, como punto de partida de una mirada que pone a dialogar el género con las emociones. Es un punto de partida porque el trabajo podría (debería) ampliarse y tomar nuevos caminos para consolidar nuestras hipótesis. Aquí nos hemos centrado en el análisis de los diarios escritos por dos artistas, pero, sin duda, ampliar el corpus textual y el estudio de otras fuentes nos permitiría profundizar en otras tramas emocionales que aportarían nuevos interrogantes que matizarían los puntos en común y también las diferencias entre los distintos individuos englobados bajo el paraguas de esta posible comunidad emocional.

Referencias

- Allepuz García, P. (2022). *La autobiografía de artista en la contemporaneidad española* [Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid-CSIC]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/74346/>
- Arbaiza, M. (2018). “Sentir el cuerpo”: subjetividad y política en la sociedad de masas en España (1890-1936). *Política y Sociedad*, 55(1), 71-92.
- Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Anthropos.
- Ballester, M. (2021). *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición de Carmen Gaitán Salinas). Renacimiento.
- Barrera López, B. & Sierra Alonso, M. (2020). Historia de las emociones: ¿qué cuentan los afectos del pasado? *Historia y Memoria, Núm. Especial: La experiencia historiográfica*, 103-142. <https://doi.org/10.19053/20275137.nespecial.2020.11583>
- Caballé, A. (2012). “Pasé la mañana escribiendo”: el diario de Zenobia Camprubí (1937-1956). *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28(1), 57-73.
- Caballé, A. (2015). *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Fundación José Manuel Lara.

- Capdevila-Argüelles, N. (2011). Autobiografía y autoría de mujer en el exilio. *Journal of Iberian and Latin American research*, 17 (1), 5-16.
- Cook, J. W. (2012). The Kids Are All Right: On the "Turning" of Cultural History. *American Historical Review (Forum: Historiographic "Turns" in Critical Perspective)*, 117(3), 746-771. <https://doi.org/10.1086/ahr.117.3.746>
- Febvre, L. (1941). La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? *Annales d'histoire sociale (1939-1941)*, 3(1/2), 5-20.
- Foucault, M. (2009). *La Arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Gaitán Salinas, C. (2021). Primeras palabras. En Manuela Ballester. *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición de Carmen Gaitán Salinas) (pp. 11-24). Renacimiento.
- Lejeune, P. (1996). La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996). *Revista de occidente*, (182-183), 55-76.
- Lekuona Mariscal, A. (2023). El papel de las emociones en la construcción de la autoría artística femenina durante el franquismo. Historias de posibilidades y resistencias. *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(2), 409-425. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.82930>
- Medina Doménech, R.M. (2013). *Ciencia y sabiduría del amor. Una historia cultural del franquismo (1940-1960)*. Iberoamericana Vervuert.
- Plamper, J. (2010). The History of Emotions: an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein and Peter Stearns. *History and Theory*, 49(2), 237-265. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2010.00541.x>
- Reddy, W. M. (2021). *The Navigation of Feeling: A framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press.
- Rich, A. (2018, 1976). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.
- Rosenwein, B. H. (2002). Worrying about emotions in History. *American Historical Review*, 107(3), 821-845. <https://doi.org/10.1086/ahr/107.3.821>
- Rosenwein, B. H. (2006). *Emotional communities in the early middle ages*. Cornell University Press.
- Rosenwein, B. H. & Cristiani, R. (2019). *What is the History of Emotions?* Polity Press.
- Rosón, M. & Medina-Doménech, R.M. (2017). Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico, *Arenal*, 24(2), 407-439. <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i2.3914>
- Scheer, M. (2012). Are emotions a kind of practice (and is that what makes them a history)? A bourdieuan approach to understanding emotion. *History and Theory*, (52), 193-220. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2012.00621.x>
- Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053-1075.
- Tejero, D. (2018, 1ª edición de 2004). *Los Cuadernines. Diarios 1936-1968* (Edición de Mª Dolores Vila Tejero y Tomás Sánchez Santiago). Eolas Ediciones.
- Tello, A.M. (2016). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, (34), 37-61. <https://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/7503>