

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

- JAIRO VLADIMIR SANDOVAL MOTA Filosofía y poesía como estilos de pensamiento

- EMILIO MÉNDEZ PINTO La filosofía política realista de Raymond Geuss:
una exposición crítica

Dossier

Apuntes desde la teoría y la crítica literaria de género

- GLORIA FLORES RUBIALES Salmà Sā'ig y Salwà Salāma 'Atlas:
dos escritoras del Mahār en Brasil

- UTE SEYDEL Manuela Ballester: pintora,
poeta y luchadora antifascista

- BERENICE ROMANO HURTADO Hijas abyectas de una madre-falta:
Mandíbula de Mónica Ojeda

- GUADALUPE FLORES GRAJALES Vejez y enfermedad en *Como caracol...*
de Alaíde Ventura Medina

- GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO De la vivencia a la autobiografía.
Las Malas de Camila Sosa Villada



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

MANUELA BALLESTER: PINTORA, POETA Y LUCHADORA ANTIFASCISTA

Ute Seydel

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

uteseydel@filos.unam.mx

Resumen: La presente contribución analiza diversos poemas de Manuela Ballester reunidos en el poemario *Cosas*, y su artículo “Mujeres intelectuales”, todos escritos en el primer lustro de la década de 1930. Para poder trazar el desarrollo por el que pasó la creadora –de una joven enamorada que retomaba en sus versos el imaginario tradicional acerca del amor de pareja heterosexual y sobre la maternidad a una mujer comprometida con las luchas sociales y políticas de su tiempo– me baso en el enfoque de Teresa de Lauretis sobre las tecnologías del género. Asimismo, parto de las reflexiones de Graciela Hierro sobre los valores y disvalores tradicionalmente vinculados con el género masculino, por un lado, y el femenino, por otro.

Palabras clave: imaginario tradicional acerca de los roles de género, (dis)valores femeninos y masculinos, tecnologías del género, toma de conciencia, antifascismo.

Recibido: marzo 31, 2022. **Aceptado:** junio 24, 2022.

MANUELA BALLESTER: PAINTER, POET, ANTIFASCIST COMBATANT

Ute Seydel

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México

uteseydel@filos.unam.mx

Abstract: This contribution examines several poems by Manuela Ballester published in the volume of poems *Cosas*, and her article “Mujeres intelectuales”, written in the first half of the 1930s. In order to bring out the development of the creator –moving from the role of a young woman in love who took up traditional images regarding heterosexual love couples and motherhood in her verses, towards a woman who engaged in major social and political struggles of her time– the analysis is based on Teresa de Lauretis’ approach on technologies of gender. The article also takes into consideration Graciela Hierro’s reflections on values and disvalues traditionally related to the male and female genders.

Keywords: traditional images on gender roles, male and female (dis)values, technologies of gender, consciousness raising, antifascism.

Received: March 31, 2022. **Accepted:** June 24, 2022.

Para ti, Ana Rosa, y nuestra amistad entrañable

Ana Rosa Domenella abordó en “Las pintoras también narran... también cuentan (“Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo”) (1997) diversos textos narrativos de las tres artistas plásticas.¹ Pero las pintoras también escriben lírica y artículos periodísticos. En el presente trabajo analizaré algunos de los poemas de Manuela Ballester Vilaseca (Valencia, 1908-Berlín, 1994),² reunidos en el poemario *Cosas*, de 1981;³ y una de sus contribuciones para la revista valenciana *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*.

Como Remedios Varo, tras la Guerra Civil Española, Ballester huyó a México. Vivió veinte años como exiliada en este país, antes de continuar su destierro, a partir de 1959, en la República Democrática Alemana. No volvería a vivir en su país natal, porque sus intentos de conseguir una beca para poder reintegrarse paulatinamente al campo artístico y laboral español no dieron frutos. En la RDA, en cambio, recibía como víctima del fascismo una pensión vitalicia que, junto con los ingresos adicionales de trabajos de diversa índole, le permitía cubrir sus gastos, aun después de vivir separada de su esposo, Josep Renau Berenguer.⁴

¹ Agradezco a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, de la Universidad Nacional Autónoma de México, el apoyo que me brindó para poder realizar una estancia de investigación breve en las diversas bibliotecas españolas, en el marco del PAPIIT IN 405619 “Articulaciones estéticas del exilio: redes literarias, artísticas e intelectuales transnacionales en México (años treinta y cuarenta del siglo xx)”. Dicha estancia me permitió recabar materiales acerca de la poesía, los diarios, la labor de difusión y la obra artística de Manuela Ballester.

² Es hija del escultor Antonio Ballester Aparicio y la modista Rosa Vilaseca Oliver.

³ La artista solía firmar sus trabajos con Manuela Ballester.

⁴ El pintor, cartelista y fotomontador solía firmar sus escritos y obras artísticas con Josep Renau.

Los poemas datan de la década de 1930, cuando Ballester aún no sabía cuántos golpes del destino le iba a deparar la vida: la derrota de los republicanos; el exilio en dos países; una relación de pareja conflictiva que, en 1962, terminaría con la separación; el suicidio de su hija Julia (Julieta); la imposibilidad de volver a instalarse en España tras el fin de la dictadura de Francisco Franco y la falta de apoyo para la realización allí, en vida, de una exposición con sus dibujos, acuarelas y aguadas sobre el traje popular mexicano.⁵

En 1922, cuando apenas tenía catorce años y como una de las primeras mujeres, Ballester inició sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, donde su padre, Antonio Ballester Aparicio, era profesor. Durante sus estudios entre 1922 y 1928 conoció a Josep Renau, con quien se casaría en septiembre de 1932, y a sus futuros cuñados Juan y Alejandro. Con los hermanos Renau, su propio hermano Antonio (Tonico) Ballester Vilaseca, Francisco Carreño Prieto, Francisco Badía y Rafael Pérez Contel perteneció a la Generación Valenciana de los Treinta, agrupación de artistas influenciada por el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. Como es el caso del cartel que en octubre de 1929 apareció en la portada de *Blanco y Negro*, Manuela Ballester también se inspiró en la corriente del *art decó* (cf. Gaitán Salinas, 2021: 27).

En 1932, año en que contrajo matrimonio con Josep Renau, la artista ya había participado en el concurso del cartel que promovió la revista *Blanco y Negro* en 1928.⁶ Además, había ganado un premio en su área de especialización en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, la de retrato. En 1929, la joven artista aportó al acervo artístico de España el retrato de sus hermanas Rosa y Fina (Rosa y Josefina Ballester Vilaseca); y en 1930, en el concurso de portada al que había convocado la editorial madrileña Cenit, Ballester salió ganadora con la ilustración de la portada para la versión

⁵ Véase la correspondencia con diversas personalidades de Valencia incluida en la sección “Apéndices” (Cuesta Davignon, 2015b).

⁶ Dicho cartel apareció en la portada del número 2005, de *Blanco y Negro* el 20 de octubre de 1929. A diferencia de otras fuentes, Gaitán Salinas afirma que los galardonados en este certamen fueron Antonio Vercher y Salvador Bartolozzi, pero que el jurado sugirió que se publicara el cartel de Manuela Ballester como portada de dicha revista (cf. Gaitán Salinas, 2021: 27).

en español de la novela *Babbitt*, de Sinclair Lewis (cf. Martínez Sancho, 2016: 10). Aparte de destacar desde finales de la década de 1920 con sus ilustraciones, carteles y retratos, se dedicó al dibujo de figurines de moda que se incluían en revistas como *Hogar y Moda*, *Crónica* y *La Semana gráfica. Revista ilustrada semanal de la región de Levante*, actividad que le permitía solventar sus gastos.

Además, reflejando su toma de conciencia en el ámbito político y social, participó desde principios de la década de 1930 como directora en la revista *Pasionaria. Revista de las mujeres antifascistas de Valencia*; y contribuyó con artículos en *Orto. Revista de documentación social*, *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*,⁷ así como en *Estudios. Revista ecléctica*. También se afilió a la Agrupación de Mujeres Antifascistas de Valencia, luchó a favor del voto femenino y de la organización de las mujeres antifascistas en comités distribuidos en la República española; asimismo, apoyó el movimiento de los campesinos que exigía el reparto agrario, como dan cuenta algunos artículos en publicaciones periódicas,⁸ así como diversos carteles, en que ella se sirvió, en ocasiones, del fotomontaje, técnica con la que se hizo célebre Josep Renau, siguiendo, a su vez, al artista alemán John Heartfield.

La toma de conciencia política de Ballester inició en 1929, cuando participaba en las tertulias artísticas y literarias realizadas en diversos cafés, particularmente, la Sala Blava (Martínez Sancho, 2016: 7). Entre otros creadores, Josep Renau se pronunció en su manifiesto de 1929 contra el academicismo, que consideraba decadente; postulaba, al contrario, la necesidad de un arte social e ideológicamente comprometido,

⁷ Entre enero de 1935 y julio de 1936 fue una revista antifascista que quería contribuir a la conformación del Frente Popular durante la Segunda República. De marzo a septiembre de 1937 fue el órgano de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura de Valencia (AIDCV). Para mayor información, véase Aznar Soler (2006).

⁸ Por ejemplo, escribió el artículo “César M. Arconada. Reparto de tierras (Crítica de libros)” (Ballester, 1935a) para *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*; y en el suplemento de dicha revista, *Nueva Cultura para el Campo* se publicaron sus artículos. “¿Por qué y para qué constituir en los pueblos comités de mujeres antifascistas?” (1936b: 2) y “Derecho a la tierra” (Ballester, 1937). Sobre la participación de Manuela Ballester en publicaciones periódicas, véase Martínez Sancho (2016). Se interesó en particular por las luchas de las mujeres campesinas (cf. Ballester, 1936a: 4).

revolucionario y pasional, “sin ortografías niñoas, sin cánones cómodos, y decadentes, sin prejuicios cobardes” (Renau, citado por Aguilera Cerini, 1998: 19). A partir de 1932 abogaba por un arte comprometido que cumplía con las características del realismo socialista, que con el decreto de Iósif Stalin sobre la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas se introdujo como método en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Ballester fue una joven pintora entusiasta que se politizó en el grupo de los jóvenes artistas valencianos, al que pertenecían, junto con ella, su futuro esposo, sus futuros cuñados, sus propios hermanos, así como Francisco Carreño, Rafael Pérez Contel, Francisco Badía, Enrique Clement, entre otros; pero, a diferencia de los hombres del grupo, ella pronto se preguntaría acerca de la condición de las mujeres, así como su participación social y política en la España de principios de la década de 1930, cuando apenas se había establecido la Segunda República. Ella también abordaba los roles de género en lo que concierne a las relaciones de pareja, en un momento en que había iniciado su noviazgo con el pintor Josep Renau.⁹

Pese a que escribió ya en la década de 1930 los trece poemas de *Cosas*,¹⁰ decidió apenas en 1981, casi medio siglo después de concluirlos, publicar el poemario dedicándolo a sus hijos. En una inscripción epigráfica *in memoriam* para su hija Julieta (1937-1980),¹¹ que se había suicidado un año antes, revela, además, que ésta fue la única persona a la que había mostrado los poemas para conocer su opinión acerca de éstos:

⁹ A partir de los apuntes del 10 de enero de 1945 que Ballester anotó en su diario, Gaitán Salinas afirma que la relación amorosa entre los dos artistas inició en 1930 y que el propio Renau dedicó a su novia sus poemarios *Estrellamar* e *Intento de amanecer* (Gaitán Salinas, 2021: 30).

¹⁰ De los trece poemas seleccioné para el análisis los que mejor permiten trazar el devenir de Ballester como mujer políticamente consciente que empieza a cuestionar los roles de género tradicionales.

¹¹ Julieta Renau Ballester se casó en México con el reportero gráfico español, Francisco (Quico) Espresate Xirau, quien también había llegado a México con sus padres en condición de exiliado, aunque apenas en 1945. Con su esposo y sus tres hijos, Julieta vivió desde finales de los años 60 en París y, posteriormente, en España.

En memoria de ti,
Mi Julieta,
Que eras la única
A quien las¹² di
a leer un día
para que me dijese
si valía la pena
darlas a conocer.
Me dijiste que
a tí te gustaban
y, por lo demás,
“si hay entre ellas
algo fuera de lo
que ahora priva,
bueno.
Todo es relativo”.
(Ballester, 1981: 1)

Al parecer, Julieta en algún momento de su vida se había convertido en la confidente de Manuela Ballester, quizá porque esta última intuía que como mujer podía comprender mejor sus inquietudes, lo íntimo, la lucha de las mujeres por los mismos derechos políticos y en contra de sus roles tradicionales. Al contrario, no se había atrevido a enseñar los poemas a su esposo, pese a las afirmaciones de Ballester en una carta dirigida a Josep Renau que copió para incluirla en su diario el 10 de enero de 1945 y donde critica como cursis los versos de su esposo: “Ahora, en este momento, al poner la fecha a esta carta, me acuerdo de cierto aniversario nuestro que tú has hecho célebre con una cursi poesía que escribiste detrás de una foto tuya ¿no te pones colorado? Yo sí” (Ballester, 2021: 225).

¿Sentía Ballester acaso que lo cursi se permite en el hombre, pero no en la mujer? Como queda de manifiesto en sus diarios, respecto a sus ideas y su obra pictórica, Josep Renau la había criticado en diversas ocasiones por su falta de claridad (cf. Ballester, 2021). ¿Fue por las manifestaciones de superioridad intelectual y de mayor talento artístico

¹² Dice “las” porque se refiere a sus poemas como “lubricaciones”.

que su esposo hacía que Ballester prefirió no mostrarle sus propios poemas? En cuanto a su colaboración en obras artísticas, cabe señalar que ella participó en diversos murales que su esposo realizaba por encargo: desde *Retrato de la burguesía* (1939), a cuya conclusión David Alfaro Siqueiros había invitado a diversos artistas republicanos exiliados, hasta el polémico mural *España hacia América* (1945-1950) en el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca. Además, Manuela Ballester colaboró con su esposo, sus hermanas y su hijo mayor, Ruy Renau Ballester (Valencia, 1934-Puebla, 2008),¹³ en la creación de numerosos carteles en el taller Estudio imagen/Publicidad Plástica.

Pero según la inscripción epigráfica antes citada, pese a la relación cercana que tuvo con su hijo primogénito, tampoco había sentido suficiente confianza para dar a leer a él sus poemas. Él la había acompañado en diversos proyectos de creación que la pintora ejecutó por su cuenta, entre ellos, los paneles móviles para el Hotel Mocambo en Veracruz (1943-1944). Recorrió también con ella la República mexicana cuando la artista recopilaba información sobre las diversas comunidades indígenas y sobre los trajes populares mexicanos, viajes en que compraba, asimismo, indumentaria o la dibujaba para realizar, posteriormente, aguadas, acuarelas u óleos (cf. Cuesta Davignón, 2015a). Pero quizás, pese a la colaboración entre ella y Ruy en cuanto a sus trabajos de creación y sus intereses etnológicos, por pudor no le enseñó los versos muy personales e íntimos que había escrito como joven mujer enamorada, que distaba mucho de la mujer políticamente consciente y comprometida, así como de la mujer que empezaba a cuestionar los roles de género tradicionales en la que se había convertido pocos años después de haber escrito los primeros poemas; desarrollo que queda, sin embargo, ya aludido en los últimos poemas “A los 18 años” y “Notas”.

Aunque temía que los poemas quizás no fueran reconocidos, la muerte de su hija parece ser el detonador para decidirse a entregarlos a sus hijos que se harían cargo de la publicación en México, a casi veinte años de la separación de su esposo. Con respecto a los distintos países de residencia

¹³ Aparte de Ruy y Julieta que llegaron como niños al exilio en México, el matrimonio Renau-Ballester tuvo tres hijos más en el país de acogida: Tohtli (Ciudad de México, 1940), Teresa (Ciudad de México, 1943) y Pablo (Ciudad de México, 1946-?).

de la familia Renau-Ballester cabe recordar que cuando Manuela Ballester siguió en 1959, con sus tres hijos menores, a su esposo a la República Democrática Alemana, Julia y Ruy decidieron permanecer en México, aunque posteriormente también vivieron en otros países.

Reflexiones sobre el amor y las relaciones de pareja heterosexuales

La hablante lírica de “Mujer” (Ballester, 1981: 3), poema con el que abre *Cosas*, se presenta como un ser silencioso, callado, protector, cariñoso, lleno de amor y con un gran alma. Se expresa por medio de los gestos, de las manos que acarician y la mirada, sin pronunciar palabra alguna:

Mujer

Silencio

Mujer

Silencio

Más alma

Más silencio

Pongo mi voz en la punta de mis dedos
y hablan mis manos

Mi palabra está en mis ojos, mi alma en
mi boca. Mi boca está llena de silencio.

Más alma, más silencio.

Riego con la lluvia de mis ojos y protejo
bajo la sombra de mi silencio. Y todo
florece a mi alrededor. Mis manos cuidan
y acarician.

Soy la sombra que humedece y vivifica.
Mi silencio es húmedo porque hablan mis ojos.

Evoca de sí misma características que en el imaginario colectivo se asociaban durante siglos con la mujer ideal, una mujer que está satisfecha y feliz si puede estar al lado del hombre que ama, que puede acomodarse en un segundo plano, que renuncia a aspiraciones propias más allá de la vida de pareja y familiar. En el poema, la presencia de la mujer que ama posibilita que todo florezca; sus lágrimas humedecen. No es un llanto escandaloso, sino silencioso; se produce más por felicidad que por tristeza o duelo. La hablante lírica está radiando paz y cariño. Se subordina voluntariamente a la pareja, “su dueño”:

Mis manos llegan a todo.
Mi voz es de mi dueño
Él me oye en mis ojos
Y me comprende en mis manos,
Tiemblan de amor.

Hay en mi amor para todo
Tienen todas las cosas imán para mis manos.
Acariciar, acariciar.
Silencio. Alma.

Para el yo lírico es natural que sean los hombres los que hablan; vislumbra, incluso, que, en un futuro, cuando sea madre, serán sus hijos los que harán uso de la palabra por ella:

Mis ojos miran. Ellos hablan
Después mis hijos hablarán por mí.

También en “Todo es dos” (Ballester, 1981: 4-5), la hablante lírica evoca la unión con el amado: “Yo mitad de dos / Yo esposa / Mi centro con la otra mitad”. Inevitablemente, como si el destino la llevara, el camino la conduce hacia el hombre que ama: “Mi camino el que me lleva allí / Mi línea va hasta allí / Me arrastra / Me acerca a la otra mitad / El hombre // Me toma”. La mujer es la que se subordina y sirve a su pareja, que es el sujeto creador: “Él sobre el andamio, construye. / Yo a su lado

/ con la luz en mi mano / para que vea / y construya en la luz". No sólo le sostiene la luz, sino que también le lleva agua "para apagar su sed". Además, cumpliendo con el ideal amoroso tradicional, la mujer es la que invita al amado a reposar en sus brazos: "Descansa en mí".

En "Hombre", la hablante lírica ve en su pareja el árbol, el protector y refugio; y se concibe a sí misma como la luz de su casa y el ser que le brinda compañía; lo suplica "Hombre / llévame contigo" (1981: 11).

La maternidad

Mientras en el poema "Mujer" sólo se alude a la maternidad como futura experiencia, en el titulado "Yo Madre" (Ballester, 1981: 6) la maternidad es el tema central. Se imagina como una etapa de vida en que la mujer llega a su plenitud, se encuentra llena de vitalidad, se siente fértil y se sabe conectada con la tierra y la naturaleza, así como provista con la capacidad de dar a luz, de proteger a sus hijos y alimentarlos:

Yo Madre

Yo madre,
Como la higuera,
loca, lechosa, prolífica.
Innumerables maternidades.
Peso de hijos sobre mis brazos.
Sobre los innumerables brazos de mis ramas.
Como la higuera
llena
y pesada.
Mis pies sobre la tierra
y miro al cielo.
Yo sobre la tierra.
Mi confianza en la tierra.
Levanto mis brazos
y con ellos a mis hijos
Hacia el cielo

Aunque en estos versos aún no habla de la lucha revolucionaria de las madres, me hacen pensar en uno de los carteles que Manuela Ballester elaboró con motivo de las elecciones de 1936 y con clara influencia de la estética típica para el realismo socialista: *;Votad al Frente Popular!* Aparece en el afiche una mujer con un bebé en brazos elevando la cara hacia el cielo, hacia el futuro prometedor del comunismo, donde la maternidad deja de ser restringida al ámbito privado; al contrario, se concibe como maternidad que conquista los espacios públicos. Es una madre que lucha por un futuro mejor para sus hijos.¹⁴ Es una maternidad que se aleja de las normas promovidas desde la Iglesia y el Estado fascista, y del ideal de la madre abnegada. Sin embargo, también en relación con la maternidad, Ballester recurre en otro poema a un imaginario tradicional. En “Cuán necesaria es la lluvia” (1981: 10), la hablante lírica manifiesta su deseo de que los ojos de su hijo sean iguales a los de su esposo: “Sólo necesita eso, / marido, para que sus ojos tengan / el color de los tuyos”. Al tener el mismo color de los ojos, el vástago le recordará a la madre siempre al progenitor del que se enamoró; el color será, en cierto modo, el recordatorio tanto de la relación amorosa como de la genealogía.

La incipiente rebeldía

Contrasta con el poema “Mujer” el que se titula “A los 18 años” (Ballester, 1981: 16-17), en que se manifiesta un desacato contra la Iglesia y los roles tradicionales de la mujer. En la sexta estrofa sostiene acerca del Génesis:

Lo de que Dios creó al mundo en seis días
y que el hombre pecó en el Paraíso
ganando así el castigo del dolor y el trabajo,
no estaba tan claro ni tan palpable,
pero así estaba escrito.

¹⁴ Cabe señalar que en el artículo “Una madre en defensa de sus hijos” (1931) evocó desde el discurso periodístico la figura de la madre que lucha.

Y acerca del fin del mundo se aventura a afirmar en la séptima:

También respecto al fin se nos alucinaba
en la Iglesia, en la escuela,
en la calle y la casa.
Un espeso muro con el nombre de Dios
tapaba el horizonte de cualquier perspectiva.

Considera que iban “a ciegas… tratando de cumplir nuestro destino” (Ballester, 1981: 17). Por fin en las estrofas diez y once se refiere a los roles de género, que propician que las mujeres se conviertan en “fantasmas” y “figuras encadenadas” que se someten al hombre, en los ámbitos familiar, político y eclesiástico:

Y delante y detrás, a derecha e izquierda,
filas interminables de fantasmas:
encadenadas figuras de las madres
(a las labores propias de su sexo)
en vilo, temerosas, por si la voz del hombre...
o abatidas, con la imagen del hijo soldado
ardiendo en sus pupilas,
releyendo mil veces la carta
que llegaba de África.

Desvaída presencia de las tías solteras
desgranando el rosario,
consuelo de fallidas ilusiones,
y soñando en postrarse ante el confesionario,
único desahogo de sus carnes marchitas.

Concluye el poema retomando las reflexiones de los versos iniciales en los que se afirma que lo que importa no es ni el principio ni el fin, sino el camino. En la última estrofa se llama a la rebeldía y a la búsqueda de caminos nuevos, más allá de los tradicionales:

Lo importante: ¡salirse del camino!
Dar el salto, rodar por la pendiente
aunque las piedras nos magullen

y las espinas arranquen a tiras nuestra piel.
Una tras otra, velozmente,
abriendo camino nuevo
hasta allá abajo,
hasta el mar donde amanece.

Algunas reflexiones teóricas acerca del devenir una mujer y madre que lucha

La mayor parte de los tópicos e imágenes líricos en el poemario *Cosas* abrevan del imaginario tradicional respecto a las relaciones de pareja. Confirman lo que Teresa de Lauretis sostuvo en lo que atañe a los discursos institucionales y prácticas cotidianas como “tecnologías del género”; noción que desarrolló a partir del concepto de Michel Foucault “tecnologías del sexo”:

A starting point may be to think of gender along the lines of Michel Foucault's theory of sexuality as a “technology of sex” and to propose that gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life.

Like sexuality, we might then say, gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but the “set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations”, in Foucault's words, by the deployment of “a complex political technology” (De Lauretis, 1987: 2).¹⁵

¹⁵ [Puede ser un punto de arranque pensar al género en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una “tecnología del sexo” y proponer que, también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de una tecnología política compleja [...] (De Lauretis, 2015: 8-9).] Para deslindar su propio enfoque del foucaultiano añade: “But it must be said first off, and hence the title of this essay, that to think gender as the product and the process of a number of social technologies, of techno-social or bio-medical apparatus, is to have already gone beyond Foucault, for his critical understanding of

Tanto las prácticas cotidianas de otras mujeres como los discursos sobre la pareja y el amor, muchos de ellos no sólo transmitidos en las instituciones educativas y el discurso religioso, sino también en los discursos visual, cinematográfico y literario han prefigurado el imaginario de Ballester, por lo que se sirve de imágenes tradicionales en cuanto a la relación de pareja y en lo que toca a la maternidad, misma que plantea como telúrica y vigorosa gracias a la conexión de la madre con la tierra y la naturaleza. La poeta acaba por equiparar la facultad de la mujer de dar a luz a numerosos hijos con la fertilidad de las plantas; en “Yo Madre”, la compara, particularmente, con una higuera fértil.

Sus poemas “Mujer”, “Todo es dos” y “Hombre”, antes analizados,¹⁶ transportan los valores que tradicionalmente se han vinculado con el género femenino: la dulzura, la suavidad, la afectividad, la ternura, la sensibilidad y la paciencia (Hierro, 1985: 115). Según Graciela Hierro son “rasgos propios de seres subyugados” que se relacionan con “el sentido comunitario que se origina en el hogar” y se asocian con el “amor maternal” (1985: 115).

A raíz de su paulatina concientización social y lucha política, que habían iniciado a finales de la década de 1920, Ballester se empezó a distanciar en “A los 18 años” y el poema “Notas” de las imágenes de sus primeras creaciones líricas que escribió como mujer enamorada que no cuestionaba los roles de género. Con tono irónico comenta en “Notas” (1981: 19) los valores asignados a hombres y mujeres, revelando su ca-

the technology of sex did not take into account its differential solicitation of male and female subjects, and by ignoring the conflicting investments of men and women in the discourses and practices of sexuality, Foucault's theory, in fact, excludes, though it does not preclude, the consideration of gender” (De Lauretis, 1987: 2). [Pero debe decirse ante todo, y de ahí el título de este ensayo, que pensar al género como el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales o bio-médicos es, ya, haber ido más allá de Foucault, porque su comprensión crítica de la tecnología del sexo no tuvo en cuenta la instanciación diferencial de los sujetos femeninos y masculinos, y al ignorar las conflictivas investiduras de varones y mujeres en los discursos y las prácticas de la sexualidad, la teoría de Foucault, de hecho, excluye, si bien no impide, la consideración del género (De Lauretis, 2015: 8-9).]

¹⁶ A su vez, en “Tienes los ojos tristes” aparece como mujer que consuela a su marido (Ballester, 1981: 8).

rácter de disvalores o pseudovalores;¹⁷ y se refiere a los comportamientos avalados tradicionalmente para los primeros, por un lado, y las últimas, por otro:

Notas

Egoísmo:

Virtud en el hombre

Pecado en la mujer.

Hombre:

Principio y fin de todo

Mujer:

Medio necesario en todo

Mujer:

Necesidad de un punto donde apoyarse

Hombre:

Necesidad de un punto donde reflejarse

Femenino: La Virtud

Masculino: El Pecado

“Todo es relativo”

El último verso establece además un vínculo con la inscripción epigráfica: “Todo es relativo”. Lo es en dos sentidos: por un lado, en cuanto a la relación entre hombres y mujeres, particularmente, la de pareja; por otro lado, el juicio de valor depende en lo que atañe a ciertas formas de comportamiento del género del individuo que las adopta.

¹⁷ Con respecto a los disvalores, Hierro opinó: “En efecto se plantea el deber de eliminar de la cultura los disvalores femeninos y masculinos; en suma, eliminar el concepto de valor respecto del sexo. En otras palabras, superar la división sexual del valor [...]” (1985: 115). Entre los pseudovalores masculinos figuran, según la investigadora, la competencia, el rendimiento, la voluntad de poder y el alarde de fuerza, y entre los femeninos, la pasividad, sumisión, docilidad, dependencia, ineficiencia y la pureza (cf. Hierro, 1985: 114).

Así como Ballester cuestionó en “A los 18 años” el patriarcado que, según ella, se plasma en la familia, la política y la Iglesia, en “Notas” criticó los disvalores asignados a hombres y mujeres: egoísmo en el primer caso y pureza garantizada por la virtud en el segundo. Por su parte, en su artículo “Mujeres intelectuales”, de 1935, ya no concibió la maternidad en términos de fertilidad y en tanto vinculada con la naturaleza, tal como lo había hecho en “Yo Madre”; al contrario, reivindicó a las madres comprometidas con las causas sociales. Partiendo de su propia maternidad y sintiendo empatía con las madres españolas que sufrían al ver morir a sus hijos en las confrontaciones entre los movimientos obreros y campesinos, por un lado, y el ejército, por otro, Ballester reprobó en su contribución para *Nueva Cultura* un artículo que salió publicado en *Noreste. Revista literaria de Zaragoza* sobre una exposición en la Librería Internacional de Zaragoza con creaciones literarias y pictóricas de un grupo de mujeres de la vanguardia española, entre las que figuraban Ángeles Santos, Norah Borges, Rosario de Velasco y María Pinazo. Ballester censuró la actitud apolítica tomada por este grupo, por un lado, y por otro, por el articulista anónimo de *Noreste*, quien elogió a las creadoras como heroínas:

Sin embargo hay que destacar que el conjunto de obras que menciona *Noreste* no es más que la vuelta y revuelta a los manidos tópicos que han brotado tantas veces de las vanguardistas inquietudes masculinas. Es significativo que a través de estas muestras no se perciba siquiera latente el espíritu femenino porque quizás este adjetivo ha perdido para muchos su exacto significado; diré espíritu de mujer (Ballester, 1935b: 15).

En la coyuntura de constantes enfrentamientos entre las fuerzas del orden y los movimientos sociales, para Ballester es imposible permanecer apolítica como mujer y madre:

Nada más lejos de la realidad cruel y violenta de estos tiempos que estas telas coloreadas y estos versos vacíos que nos muestra *Noreste*, y precisamente en España, en la España de hoy, que no es una excepción, sino un caso excepcional de la regla. No pedimos nosotros ni pide el arte que el artista exprese sus emociones al dictado de tal o cual ideología. Pero sí que pide la Humanidad y exige el arte un mínimo

de honradez y de dignidad del artista para consigo mismo. Una sinceridad que refleje en las obras las palpitaciones humanas; y esto en este caso, en que de mujeres artistas se trata, exige además la Naturaleza que la obra, además de viva y fecunda, sea un amargo grito maternal de protesta contra el dolor de la carne inocente o un imponente exigir paso a la vida (Ballester, 1935b: 15).¹⁸

La mujer y madre debe hacer escuchar su grito acerca del dolor de las otras personas que luchan por sus derechos políticos y sociales, sirviéndose de sus escritos y obras plásticas. Esto es, la afectividad que ha sido vinculada como valor con la mujer (cf. Hierro, 1985) debe articularse, según Ballester, no sólo en el ámbito privado, sino también en el público. Fiel a las convicciones manifestadas en su artículo, y tan sólo unos meses antes de estallar la Guerra Civil Española el 17 de julio de 1936, Ballester homenajeó a principios de 1936 en la ilustración *Elegía a Aída Lafuente*, a dicha combatiente.¹⁹

Como ha mostrado el análisis de algunas creaciones líricas de Ballester, incluso antes del estallido del conflicto bélico, cuyo desenlace la llevaría junto con cientos de miles de republicanos al exilio, la pintora empezó a definirse como mujer política y socialmente comprometida, dejando atrás su condicionamiento como mujer tradicional. Sin embargo, como consta en sus diarios (cf. Ballester, 2021), hasta su separación de Renau en 1962, en el ámbito privado, con apoyo de su madre, ella se ocupaba de los niños y el hogar, limpiando, cocinando, realizando las compras y atendiendo a las múltiples visitas que Renau invitó, frecuentemente sin el consentimiento de ella. Pese a las repetidas disputas con su marido, Ballester no logró alcanzar una distribución más equitativa de las labores domésticas; pero nunca dejaría de dibujar y pintar.

¹⁸ Los catorce números de *Noreste. Revista literaria de Zaragoza* salieron entre 1932 y 1936. Es considerada la mejor publicación periódica del vanguardismo aragonés. Contó con las participaciones de escritores como Benjamín Jarnés, Ramón Sender, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Federico García Lorca, entre otros. Para la revista aportaban sus ilustraciones Josep Renau y Maruja Mallo, por ejemplo (cf. GEA. Gran Enciclopedia Aragonesa, 2000). Según Martínez Sancho (2016: 14), el artículo al que se refiere Ballester salió en *Noreste*, año IV, núm. 10, primavera de 1935, p. 2.

¹⁹ Esta ilustración se publicó en *Nueva Cultura* (marzo-abril), p. 19. La comunista Aida de la Fuente falleció a los 19 años en la Revolución de Asturias, una insurrección obrera de octubre de 1934.

Sin embargo, ya en el primer lustro de la década de 1930, antes de que Simone de Beauvoir publicara sus ensayos filosóficos *Pyrrhus et Cinéas* (1944) y *Pour une morale de l'ambiguité* (1947), Ballester se sirvió de su condición de sujeto autónomo para tomar una decisión tanto ética como política, sin tener la certidumbre de que ésta era la correcta: decidió salir del ámbito doméstico para convertirse en mujer antifascista y revolucionaria, así como para tomar responsabilidades en la lucha social y política.²⁰

Pero, a diferencia de la propuesta que hiciera Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe*, no se apropió de todos los valores masculinos, considerados universales por la filósofa francesa. Particularmente, no se decidió por la independencia y el egoísmo. Mucho menos se sirvió de los pseudovalores relacionados con el género masculino, como la voluntad de poder, el alarde de fuerza, la competencia y el rendimiento. Al contrario, ella escogió el matrimonio y la maternidad, y optó por la ternura y la afectividad, tanto en el ámbito familiar como en el público.

Referencias

- AGUILERA Cerni, Vicente (1998). “Valencia Años 30: notas sobre ideología y compromiso”, en Vicente Aguilera Cerni (dir.). *Arte valenciano. Años 30*. Valencia: Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, pp. 9-35.
- AZNAR Soler, Manuel (2006). “La revista Nueva Cultura y la construcción del Frente Popular cultural de la revolución española (1935-1937)”, en *Faxdocs 26/2006. Documentos de trabajo. Faximil Ediciones Digitales*. Disponible en <http://faximil.com> [consulta 01.03.2021].
- BALLESTER, Manuela (1931). “Una madre en defensa de sus hijos”, en *Orto. Revista de documentación social*, núm. 8 (octubre), p. 48.
- _____(1935a). “César M. Arconada. Reparto de tierras (Crítica de libros)”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, Año I, núm. 3 (marzo), p. 4.
- _____(1935b). “Mujeres intelectuales”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, Año I, núm. 5 (junio-julio), p. 15.
- _____(1936a). “El trabajo de la mujer en el campo”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, suplemento *Nueva Cultura para el campo*, núm. 1 (enero), p. 4.
- _____(1936b). “¿Por qué y para qué constituir en los pueblos comités de mujeres antifascistas?”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, suplemento *Nueva Cultura para el campo*, núm. 2 (diciembre), p. 2.

²⁰ Sobre estos dos ensayos en que Beauvoir se ocupó del sujeto autónomo, véase Seydel (2016).

- _____. (1937). “Derecho a la tierra”, en *Nueva Cultura. Información crítica y orientación intelectual*, suplemento *Nueva Cultura para el campo*, núm. 3 (enero), p. 6.
- _____. (1981). *Cosas*. México, D.F.: s/d.
- _____. (2021). “Diarios (1939-1953)”, en *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio 46), pp. 89-735.
- CUESTA Davignon, Liliane (2015a). “Nacionalismo, indigenismo y artes populares en México. Manuela Ballester y el traje mexicano, en su contexto”, en Secretaría General Técnica. S. G. de Documentación y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ed.). *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Valencia, 31 de marzo - 28 de junio de 2015. Valencia: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 13-53.
- CUESTA Davignon, Liliane (2015b). “Apéndices”, en Secretaría General Técnica. S. G. de Documentación y Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (ed.). *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Valencia, 31 de marzo - 28 de junio de 2015. Valencia: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 203-248.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1997). “Las pintoras también narran... también cuentan (Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo)”, en Alfredo Pavón (ed.), *Ni cuento que los aguante. La ficción en México*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, pp. 19-40.
- GAITÁN Salinas, Carmen (2021). “Introducción”, en *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio 46), pp. 7-83.
- HIERRO, Graciela (1985). *Ética y feminismo*. México, D.F: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- LAURETIS, Teresa de (1987). “The Technology of Gender”, en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-30.
- _____. (2015). *Tecnología del género*. Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet, pp. 6-34. Disponible en http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf [consulta 03.12.2021].
- MARTÍNEZ Sancho, Cristina (2016). “Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)”, en *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, núm. 10, pp. 1-25.
- SEYDEL, Ute (2016). “¿Qué tipo de mujer queremos llegar a ser? Reflexiones acerca de la responsabilidad política y ética de las mujeres”, en Nora Pasternac y Berenice Romano (eds.): *30 años sin Simone. Reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*. Toluca: UAEM-Facultad de Humanidades (Colección Diálogos con Tlatatini), pp. 97-116. Ebook.

Páginas en internet

www.encyclopedia-aragonesa.com

