

PAOLA AZZOLINI

El delito de Artemisia.*

*Tenía muchas flechas en mi arco. Me gustaba la política, el cine, la pintura enormemente. Me hice escritora. Así decía de sí, un poco irónicamente, Anna Banti.¹ Su primera novela, *Itinerario di Paolina*, no la escribió hasta los 42 años, en 1937. Desde hacía tiempo vivía al lado de su marido, el crítico de arte Roberto Longhi, una cercanía fructífera y difícil: *Sí que me apasionaba mucho el arte. Lo he estudiado mucho. Puedo decir que lo conozco bien... Pero no estaba hecha para la historia del arte. No ha sido malo cambiar de área. También porque, dado que Longhi era un crítico tan bueno, no me parecía que hiciera falta otra que hiciese lo mismo mucho menos bien... Él era un genio de la crítica de arte, yo hubiera sido una historiadora del arte normal. A pesar de que alguna intuición he tenido en este campo.*²*

Itinerario di Paolina es una historia que se resiente llamativamente del gusto vociano del fragmento y la novela del yo. Se despliega el estilo según los modos que habían divulgado entre los intelectuales y el público "La Ronda" y, luego, "Solaria". También después, mantuvo Anna Banti esta predilección por una "prosa artística" a veces difícil pero, como veremos al analizar la novela *Artemisia*, con implicaciones expresivas bien distintas.

* Traducción del italiano de María-Milagros Rivera Garretas

Paolina es, ciertamente, una contrafigura de la autora que, oculta en el ropaje de narradora demiúrgica, vigila distante, en tercera persona, el desarrollo de la existencia del personaje.

En las primeras páginas retorna el pasado infantil; pero el pasado que nos recuerdan los otros, la madre y los adultos en general, no parece verdadero, no parece nuestro. La niña Paola lo quiere recobrar ella, hurgando entre los jirones de los vestidos viejos:

*Yo soy otra. ¡Qué tontos! ¡No se han dado cuenta de que me han cambiado! Nadie sabe a dónde he llegado. Estad seguros de que Paola no se refiere a la imagen del retrato sino a la semilla de un personaje impreciso que tiene más ganas de llegar a ser que de haber sido.*³

En los varios episodios que desarrolla la novela se multiplican las pruebas de la no pertenencia de Paolina a los esquemas previstos de la existencia femenina: una ajenidad para con el mundo lúcidamente examinada y para la que no parece haber soluciones.

En el episodio de las *Tre chiese*, Paolina querría ser monja para ser alguien, para que la devoción y el hábito le dieran finalmente una fisonomía, una personalidad propia, pero la voz narradora comenta implacable: *Así están hechas las mujeres, ¡pobre Paola mía!*⁴

O el tema es el de la amistad femenina; la amiga es un espejo en el que el rostro de Paola se ve con "descorazonada vergüenza":

*Conocer a la verdadera Giovanna: tener el coraje de alejarla, de mirarla con los ojos de todos, de sacarla del dulce teatrillo de la propia vida. Un mundo nuevo al que acercarme enseguida, que aceptar y justificar. Sobre todo una vergüenza densa y descorazonada, como en la reja de un confesionario.*⁵

A través de una serie de experiencias, la muerte de la tía, la enfermedad, y de recuerdos intensos y densos que nos acercan a

ciertas páginas de Proust (los olores, la cocina), el yo adulto de Paolina repasa su propia historia sin reconocerse. Se mira vivir de niña y siente hoy la misma ajenidad que ayer, cuando la vida se le escurría entre los dedos como una pelota que no es posible recuperar: *Sordas, pesadas, ruedan bajo ella las estaciones...*⁶

La personalidad de Paolina comparece poco a poco frente a la mirada gélida y fiscalizadora de la narradora. El relato se libera así de toda sospecha de efusión lírica y subjetiva, toca el umbral de una realidad femenina negada que se configura a contraluz, en su propio negativo: lo que podría ser y no es.

No se trata de una novela de formación: el desapego del propio yo remoto, la ausencia de un itinerario progresivo y, sobre todo, la forma de la novela, hecha de episodios, nos dicen que el yo femenino aflora a la vista de sí y de los demás como fragmento, como formación negada por el contexto.

En los diez años que pasan entre *Itinerario di Paolina* (1937) y *Artemisia* (1947), Anna Banti, además de bastantes textos narrativos, escribe los relatos de *Campi elisi* (recogidos con este título en 1963), que la autora estimaba mucho. Dedicó la colección "A la memoria de mi madre" y el título se refiere *al tiempo histórico en que todas las edades y todas las acciones humanas, milenio tras milenio, se yuxtaponen, distintas e iguales, en una constante de los sentimientos.*⁷

En *Campi elisi* ha ocurrido ya el giro teórico y emocional que le llevó a la autora a escoger la forma del relato histórico:

*La novela histórica reinventa la historia, hace con la historia una obra proustiana. El artista la hace revivir para el lector sumergiéndose en épocas y en personajes de hace mucho tiempo. Pero el "boom" de hoy es falso. No existe hoy una novela histórica que me parezca digna de ser leída. No basta con escribir hechos basándose en los documentos: la literatura tiene que saber decir algo más.*⁸

Esta afirmación, muy posterior, corrobora la validez de la elección de un género que Banti considera rico en implicaciones y posibilidades para explorar el pasado y para conocer el presente. En *Campi elisi* hay dos cuentos, *Vocazioni indistinte*, de 1940, y *Lavinia fuggita*, de 1950,⁹ que pueden sugerir el itinerario de una reflexión que se ejercita en el "género" narrativo, pero que, a la vez, repasa la historia enterrada de las mujeres, en la cual tiene un lugar concreto el comparecer, con demasiada frecuencia negado, de la genialidad femenina.¹⁰

En *Vocazioni indistinte*, a Ofelia le gusta la música y se siente llamada para esta expresión de sí exquisitamente intelectual y creativa. Pero la madre prioriza los derechos del hermano zafio y holgazán. Ofelia no se sabe rebelar y se limita a sentir dentro de sí el agitarse de un raro descontento; advierte, sin conseguir diagnosticarlo, su cautiverio en el silencio impuesto a su voz interior. Así el personaje, a pesar de ser víctima, resulta desagradable, como si la narradora, con su tono agrio y fiscalizador, parodiase el tono del sentimiento con que Ofelia reflexiona sobre sí misma. Ofelia no se querría mirar ni conocer, y se proyecta hacia el exterior, pero con los demás es tan ácida, despiadada y obtusa como consigo misma. Y lo es también cuando sus relaciones son auténticas, como con la amiga que le permite, por una breve temporada, estudiar y dar conciertos en Roma. Ella, en suma, no dialoga nunca, ni consigo misma ni con los demás, cautiva en una visión concreta, pragmática y restringida de todo. También cuando consigue dedicarse a la música, justifica la dureza y la saña de su actividad con el problema de la supervivencia. Ofelia quiere estar atada por un deber, por un patrono. Pues así son las mujeres del mundo que la rodea. Cuando al fin encuentra lo que, sin saberlo, busca, o sea, un marido violento e inútil, que la explota como a una esclava, y dos hijos que la obligan a trabajar para ellos, Ofelia lo entiende todo. La amiga romana la encuentra relegada en una casucha de pueblo, con las manos hinchadas por las coladas que lava en la balsa. Sólo entonces pronuncia Ofelia una palabra verdadera, y es la que dice el reconocimiento de su ruina:

-¿Te acuerdas de Roma, de los conciertos, de mi trabajo? Fue lo

mejor de mi vida, era tan inteligente, lo entendía todo." Dijo las últimas palabras con el acento desnudo y despegado de quien lee, recordando a alguien muerto hace muchos años.¹¹

La historia de Ofelia es, pues, la historia de una mujer que quiere cancelar su excepcionalidad, su genio, para ser una mujer de mente mediocre como la quieren los modelos reconocidos, toda casa, hijos y marido. Pero en el cuento se alude también a otro problema. La vocación de existir también en lo simbólico, o sea, en el lenguaje artístico, en el que se manifiesta la individualidad excepcional, solo se puede realizar si se reconoce el propio ser femenino, el vínculo fundacional con ese elemento de realidad que es el ser mujer. Ofelia nota su aislamiento; una mujer de genio está siempre sola entre las mujeres y de aquí parte la heroica y desconocida tarea de dar voz a su vocación para el lenguaje porque, en el mundo patriarcal, las mujeres están destinadas al silencio.¹² Esta vocación *indistinta* toma entonces cuerpo a través de la voz narradora, con su tono áspero y despiadado. Precisamente ese tono agrio, en la ciénaga de esta existencia frustrada, alude al modelo invisible de mujer que todavía no existe para Ofelia. El fantasma de este existir en femenino, por fin desvelado, lo evoca la dureza del juicio de la que sabe, la narradora omnisciente.

Lavinia fuggita es, en cambio, la historia de una creatividad genial resucitada por la voz hermana de otras mujeres. Una voz póstuma, pero que podría entrar en la historia, como si la existencia cancelada de Lavinia pudiera recobrar su dónde solo en lo simbólico de un lenguaje orientado por un punto de vista femenino. Estamos en pleno siglo XVIII. En el colegio de las *Zattere* de Venecia se recoge a las huérfanas destinadas a ser cantantes y músicas, no autoras sino solo intérpretes de partituras ajenas, como las tan hermosas de su maestro Vivaldi.

Un día y, luego, varias veces seguidas, Vivaldi encuentra entre sus páginas una música espléndida que él no ha escrito. Sus partituras han sido rehechas sistemáticamente y con gran talento. El misterio

persiste y el maestro hace ejecutar la música misteriosa sin adivinar quién le hace un regalo tan extraño. Luego, en un día soleado, después de un paseo por el muelle de las Gabarras en que atracan los barcos que vienen de países lejanos, Lavinia, una de las huérfanas, desaparece y no vuelve a aparecer. Tal vez, dicen las otras, se haya ido con su fabuloso padre, el pirata turco del que hablaba. Solo a dos amigas ha revelado Lavinia, antes de desaparecer, su secreto: es ella la que sube de noche al estudio de Vivaldi y compone la música, su música:

*No ves que no podía hacerlo de otra manera, nunca me tomarían en serio, nunca me dejarían componer. La música de los demás es como un discurso dirigido a mí, yo tengo que responder, oír el sonido de mi voz: cuanto más la escucho, mejor sé que mi canto y mi sonido son distintos. No es una broma: ¿podrías quedarte callada cuando te sientes llamada por quien te ama?*¹³

El tema que resuena en estos relatos (y *Artemisia* se sitúa hacia la mitad del recorrido cronológico que les separa porque fue redactada por primera vez en 1944) es el de la excepcionalidad, del genio de las mujeres. Pero en la novela toma forma una solución, una vía de salida de la cancelación que ha oscurecido a las mujeres del pasado más compleja que el hilo de palabras que enlaza a Lavinia con Zanetta y Ursula. En un modo utópico, a través de la oscuridad de los siglos, Anna Banti vislumbra una *genealogía* que la escritura femenina, y también el arte, la pintura, puede hacer que vuelva a aflorar.

Pero es oportuno referirse antes algo más al género de la novela histórica. Porque *Artemisia* es una novela histórica para la que apenas sirve la fórmula de Scott, aunque un poco más la teoría de Manzoni y, probablemente, otro libro moderno, *Las memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, impreso por primera vez en París en 1951.

Precisamente en 1951 escribió Anna Banti una serie de artículos sobre Manzoni y la novela histórica.¹⁴ ¿Una casualidad? Es difícil de

creer. ¿Conoció enseguida Anna Banti la novela de la escritora francesa? La serie de comparaciones que sigue nos puede permitir conjeturar una reflexión de la escritora sobre los temas que andaba apuntando Yourcenar en los *Cuadernos de notas*, que se publicaron al pie de la novela, y, entrelazadas con ellos, las nuevas relecturas de los textos teóricos de Manzoni, sobre todo la *Lettre à Monsieur Chauvet* y el *Discorso sul romanzo storico*. Por otra parte, los contactos con los ambientes franceses en el mundo en que ella vivía eran continuos y frecuentes. Se puede pensar que todo esto indujera a Banti a una reflexión sobre lo que ya había hecho, a rediseñar algunas líneas de su poética de lo "verosímil" histórico.

Veamos, en primer lugar, los *Cuadernos*. ¿Cómo pensó Marguerite Yourcenar en la figura del gran emperador? ¿Qué es lo que suscitó su imaginación?¹⁵

Un pie en la erudición, el otro en la magia; o, con más exactitud y sin metáfora, en esa "magia simpática" que consiste en transportarse mentalmente al interior de otro.

Y sigue:

Retrato de una voz. Si decidí escribir estas "Memorias de Adriano" en primera persona, fue para evitar en lo posible cualquier intermediario, incluso yo misma. Adriano podía hablar de su vida con más firmeza y más sutileza que yo.

Pero también Artemisia habla, cuando la voz de la narradora le abre de par en par las puertas del diálogo con ella, por una magia simpática que la vuelve viva y presente:

Otro párrafo que me parece aún más próximo a la reflexión de Banti:¹⁶

Quienes consideran la novela histórica una categoría distinta, olvidan que el novelista no hace mas que interpretar, mediante los

procedimientos de su época, cierto número de hechos pasados, de recuerdos conscientes o no, personales o no, tramados de la misma manera que la Historia. Como "Guerra y Paz", la obra de Proust es la reconstrucción de un pasado perdido... Flaubert reconstruye laboriosamente el palacio de Amílcar con ayuda de centenares de pequeños detalles; del mismo modo procede con Yonville. En nuestra época, la novela histórica, o la que, por comodidad, puede denominarse así, debe desarrollarse en un tiempo recobrado, animada por la presencia de un mundo interior.

Y ahora Anna Banti, con un razonamiento suyo que procede tanto de Manzoni como de Proust:

Su [de Manzoni] obstinada defensa del hecho que ocurrió contra las insidias del hecho inventado, en total menoscabo de los derechos, apenas entrevistos, del hecho supuesto, entristece a quien recuerda aquella excepcional percepción suya: lo verosímil... es un verdadero visto por la mente para siempre o, dicho con más precisión, irrevocablemente; prosiguiendo en este camino con menos reservas, el nuestro habría llegado a la demostración de que la historia mentalmente recreada coincide con la expresión narrativa más alta y más aguda, y que novela no es realmente mas que moralidad, opción moral en un tiempo determinado.¹⁷

Para Banti, la moralidad (no, pues, la belleza sino la verdad) es la de la *palabra*, que nace del redescubrimiento de la memoria y recupera el pasado,¹⁸ "el hecho crudo del orden de lo ocurrido al de lo supuesto". Lo verosímil es, pues, el núcleo de la novela histórica, pero la verosimilitud es el color del pasado filtrado por el presente:

Entre las cosas y los hechos irrecuperables del pasado, todo se podrá evocar o reconstruir con la intuición o la conjetura, excepto el color de los sentimientos. Sin tener conciencia de ello, el corazón del hombre secreta afectos que cambian no solo de forma sino también de sustancia según el tiempo que le alberga.¹⁹

Es difícil no sentir el eco metamorfoseado de la famosa frase de Manzoni en la *Lettre*:

*¿Pues qué es lo que al fin y al cabo nos da la historia? Acontecimientos que no se conocen mas que por su aspecto evidente: pero lo que los hombres hicieron, lo que pensaron, los sentimientos que acompañaron sus deliberaciones y sus proyectos, sus éxitos y sus fracasos, los discursos con que intentaron hacer prevalecer sus pasiones y su voluntad, con que expresaron su cólera, dieron voz a su tristeza, con los que, en una palabra, revelaron su individualidad: todo o casi todo esto la historia lo deja en el silencio y todo esto es del dominio de la poesía.*²⁰

Así, en el presente, por la *magia simpática* de una autora, se puede recobrar lo pasado de una existencia difunta, su voz. De ahí también la predilección de Banti por Proust: la memoria, en su involuntaria sacudida, da vida al pasado momificado en el papel. Y, sin embargo, ese pasado, esa factualidad resistente, le pone un freno al desparramarse de la subjetividad de la narradora. El fantasma que los documentos evocan, discute, se opone, con la resistencia tenaz de las larvas y de los difuntos que estuvieron vivos, a la apropiación total del yo narrador que, sin embargo, le ha convocado de las sombras.

En cuanto al discurso de Yourcenar, es evidente, al lado de las coincidencias fundamentales, una única, radical excepción. Dice Marguerite:

*Imposibilidad, también, de tomar como figura central un personaje femenino; de elegir, por ejemplo, como eje de mi relato, a Plotina en lugar de Adriano. La vida de las mujeres es más limitada, o demasiado secreta. Basta con que una mujer hable de sí para que de inmediato se le reproche que ya no es mujer. Y ya bastante difícil es poner alguna verdad en boca de un hombre.*²¹

La operación que lleva a cabo Anna Banti con Artemisia es, en

cambio, precisamente la de hacer que la verdad la profiera la voz de una mujer. ¿Cómo? ¿Si esta voz está enterrada, ha sido ocultada o es débil? La operación de simpatía sigue las huellas de una identidad de género por la cual el yo de la narradora se hace visible junto con el yo remoto pero verdadero, aunque oscurecido, oculto, del personaje femenino. El diálogo entre las dos mujeres, precisamente en tanto que mujeres, la del pasado y la del presente, vuelve visible una realidad femenina escondida o reprimida, evitando tanto los riesgos de la evasión como los escollos de la excepcionalidad. Cuando Marguerite Yourcenar se pone a narrar a Adriano, quiere olvidarse de sí misma: la voz de Adriano es lo suficientemente fuerte como para hacerse oír a través de los siglos. La operación de Anna Banti sigue, en cambio, una huella que otras mujeres han visto. Por ejemplo, cuando Hannah Arendt cuenta la vida de Rahel Varnhagen, quiere que sea la voz de Rahel la que resuena a través de las letras, pero una voz reflexionada, filtrada por la voz de la narradora.²² Así, la existencia vacía de sentido de Rahel adquiere significado a través del lenguaje de la mujer que narra de ella; a través del lenguaje se sanciona su pertenencia al mundo, ya que el lenguaje, transformando "lo sucedido en dicho", lo rescata de la existencia mudable de los hechos y lo hace ascender a lo "simbólico".

A Anna Banti, cuando decide reevocar las vicisitudes de Artemisia Gentileschi, pintora famosa y protagonista aún más famosa de un proceso por violación que tuvo lugar en 1612, no le faltan ni documentos ni testimonios. Pero la voz de Artemisia es la de una mujer dentro del engranaje feroz y opresivo de una sociedad patriarcal que considera que el cuerpo femenino es portador de pecado y de seducción y, por tanto, culpable siempre. ¿Cómo podría esta voz cancelada y sobreentendida resonar de nuevo, también para las mujeres que han vivido muchos siglos después de ella? Sus cuadros, su arte, ¿pueden seguir hablando por ella, en su lugar?

Son preguntas que Banti no respondió de una vez por todas. Más bien, su fantasía oscila mucho entre varias hipótesis, la de la novela y, realizada esta, el drama *Corte Savella*, escrito en 1960, muchos

años después de *Artemisia*, parece nacer de razones casi miméticas, un poco externas, de objetividad y de propaganda.

Puede suceder que los contornos de figuras y acciones, antes vistas a distancia y en un panorama vasto, se precipiten de golpe en una concitación que exige palabra directa, aire movido por cuerpos vivos. Y entonces la tentación teatral se asoma, proponiendo gestos tanto más actuales cuanto más constantes; voces de cadencias y acentos precisos, la repetición, en suma, de lo que sucedió ayer o hace trescientos años.²³ Al mismo tiempo reaparece el eterno debate entre lo verdadero y lo verosímil:

Las hipótesis de verosimilitud deberían cercar con más encono lo verdadero indiscutible de un proceso.²⁴

La novela parece, en cambio, más caliente de pasiones, de emociones, de rabia. La historia de Artemisia se conoce bien: cuando tenía apenas dieciséis años, la violó Agostino Tassi, pintor vagabundo y aventurero asistente de su padre, Orazio Gentileschi. La violación la facilitó la vecina, intermediaria, Tuzia, que prestó declaración en el proceso. Pero Orazio dejó que pasara más de un año antes de denunciar el hecho, no se sabe bien si con la esperanza de que Tassi se decidiera a casarse con Artemisia o para que le devolviera un cuadro, pintado por él o por su hija, no se sabe, que la chica le había dado al amante. Los interrogatorios del proceso no resolvieron todos los puntos y el cuadro quedó en el centro de una intriga en la que ni siquiera Orazio parece preocuparse mucho de la suerte de su hija. Finalmente se presenta un marido complaciente, Stiattesi, y se cierra el sumario. Artemisia, ya casada, cambia Roma por Florencia y comienza, en la corte de los Medici, la parte más triunfal de su carrera de pintora.²⁵

La invención de la novela de Banti gira alrededor de al menos dos de las obras famosas y seguras de Artemisia, *Judith y Holofernes* y *La alegoría de la pintura*.

El tema de la decapitación de Holofernes es muy frecuente en la pintura del siglo XVII; Orazio, el padre de Artemisia, y ella misma, lo pintaron varias veces. En la exposición dedicada a Artemisia, que se hizo en Florencia en 1991, se podían ver bastantes versiones de este tema: de Orazio, de Artemisia o de los dos, cuando la presencia de las dos manos, del padre y de la hija, la sugieren los documentos. Ni siquiera los documentos pueden a veces resolver el complejo problema de la atribución, que muchas veces es de hecho imposible, a consecuencia de la presencia en los talleres de los pintores, como en el caso de Artemisia y su padre, de varias "manos", que se confunden y no se pueden precisar.

En algunas de las páginas más significativas de la novela, Anna Banti evoca la estancia de Artemisia en Florencia, cuando Cosme II le encarga un cuadro (probablemente el lienzo que se conserva en los Uffizi) de Judith decapitando a Holofernes.

El lienzo se parece mucho a uno del Museo Capodimonte y no se sabe todavía cuál de los dos pintó antes. Son con seguridad obra de Artemisia y los pintó después del proceso, o sea, después de 1612. El lienzo de los Uffizi estuvo semioculto en una esquina oscura de la galería: a la Gran Duquesa, esposa de Pietro Leopoldo, le horrorizaba y prefería no ponerle los ojos encima. Pero también a Longhi le parecía una "carnicería que parece pintada por el verdugo Lang" y exaltaba, en cambio, las maneras de Orazio, bien organizadas entre "civismo y creación".

Tal vez no sea casualidad que Banti viera en este cuadro la sacrosanta venganza de Artemisia, una venganza que es también un rescate, casi como replicando indirectamente la opinión demasiado enrarecida y estética de su marido. Era frecuente en aquella época que el pintor incluyera no solo al o a los compradores en las escenas bíblicas o mitológicas, sino también a sí mismo, en una especie de autorretrato cifrado, siempre rico en implicaciones y elementos oscuros de confesar. Por ejemplo, en su famosísima *Judith*, más o menos coetánea con el lienzo de Artemisia, Allori se representa en la

cabeza de Holofernes y a su guapísima amante en la figura de la temible judía. Así también Artemisia se representa a sí misma en la mujer implacable que, con gélida precisión, clava la espada en el cuello del gigante feroz y barbudo. La escena es de una violencia extraordinaria y carnal: del cuello de Holofernes salta un chorro de sangre que mancha las sábanas blancas. La espada penetra en el cuello y los músculos de Judith se tensan con el esfuerzo, el rostro serio, concentrado, de quien cumple un acto estudiado y necesario. El modelo pictórico es Caravaggio, pero interpretado con un tono cerrado, sombrío, de luz nocturna y artificial. Pero el rostro de Holofernes no es el del violador, Agostino Tassi; mas los cuadros, como los sueños, tienen un lenguaje propio. He aquí un análisis psicoanalítico:

Los verdaderos psicoanalistas procederán con una profesionalidad muy distinta, pero cualquier aficionado podría hilvanar fácilmente un juego de comparaciones con la escena capital de la violación de Artemisia del 1611... Sirviéndose de los procesos inconscientes clásicos, parecería que en el cuadro se encuentran todos los elementos del hecho, enmascarados, invertidos, reorganizados, vengados y sublimados. Holofernes, cuyos miembros no son, por lo demás, muy masculinos, está destapado, desnudo en su parte superior (en vez de la inferior); y, vuelto con la cabeza sobre el borde de la cama, es forzado entre los dos brazos abiertos con la espada que sustituye al falo. Las mujeres son dos, es decir, Judith es auxiliada en la acción (no así en el relato bíblico), mientras que a Artemisia, Tuzia la había abandonado. Judith es, evidentemente, una vez más, un autorretrato de Artemisia, pero más madura y aristocrática (como la guapísima y rica viuda bíblica), tanto en los rasgos como en la psicología... Abra, la sirvienta que mira a la presa desde lo alto, podría también corresponder a Tassi, gordo de aspecto, aparte de que estuviera una hija de Tuzia, "mi soltera mayor, que tiene dieciséis años", muy amiga de Artemisia. La cabeza del terrible generalísimo, que se presenta, sin embargo, vulgar además de aterrorizada, es arrancada por la mano izquierda de Judith, mientras la escisión le debe impedir también la voz; y la sangre tan acentuada

en su salpicarse por las sábanas blancas, reevoca la de la relación, y la que fue versada en las que siguieron, "él me decía... porque yo era de complexión débil".²⁶

El análisis de los procesos inconscientes es puntual y evidente, pero no agota el sentido de la obra que, como cualquier lenguaje artístico, se puede leer en varios niveles, en una dinámica compleja de sentidos relacionados y, sin embargo, no coincidentes. El calvario de Artemisia ha encontrado su voz: la historia de Judith, plasmada en el momento culminante, es una confesión y una venganza. Hay rabia justiciera en esta escena de muerte, la rabia de las mujeres que a veces le dio miedo también a la mirada límpida de Virginia Woolf. Y sin embargo, hay en esta rabia de mujer que se hace pintura una catarsis profunda y, a la vez, la conciencia de un renacer, de un rescate. Anna Banti, con su voz hermana, le da las palabras a esta parte de la historia.

La verdad sobre la violación, que ni siquiera el proceso logra aclarar, el mundo enterrado del ingenio y de la fantasía, y también de las pasiones, Artemisia lo confió a su pintura: para volver a oír su voz hay que hacer hablar a sus cuadros con palabras, de manera que el interior enterrado de esta mujer, que se descubrió y descubrió el mundo a través del pincel, se convierta en lenguaje que llegue a la posteridad. Los instrumentos narrativos para llevar a cabo este "verosímil" son complejos y muy sutiles: Anna Banti es lectora de Virginia Woolf y, en muchas páginas de la novela, alienta el respirar de esa prosa en unas estructuras que dialogan entre el texto, la autora y los personajes.

Al principio, es el relato de una pérdida, pero se perfila la vivencia simétrica y opuesta de una resurrección.

Entre los cascotes de mi casa he perdido a Artemisia, mi compañera de hace tres siglos, que respiraba tranquila, acostada por mí en cien páginas de texto.²⁷

Luego la carita de Angélica, la pequeña paralítica que cierra la triste procesión de prófugos de los escombros del bombardeo, hace el milagro:

Y mientras me pregunto si Angélica habrá pasado mucho miedo, veo a la altura de su cabeza y más nítidamente que nunca una carita verdosa de niña descuidada, ojos grisáceos, pelo rubito, una delicadeza de rasgos arrogante y maltratada: Artemisia a los diez años. (23)

Este sumario subraya el mecanismo de la memoria involuntaria, las "intermitencias del corazón" que abren el diálogo entre la narradora y el fantasma, la aparición de una mujer difunta y, sin embargo, viva, en los pliegues de un pasado enterrado. El itinerario de esta resurrección es espiritista, constantemente contradicho por la narración extradiegética, como si la voz narradora no pudiese soportar el esfuerzo continuo de esta tensión para colmar el arco del tiempo. Dice así en el prólogo:

... esta vez el compromiso de narrar no sustentaba mas que la forma conmemorativa del fragmento, y el dictado se vinculaba instintivamente con una conmoción personal demasiado imperiosa para ser obstruida -traicionada-.

Así a veces es ella, Artemisia, la que narra, como en el episodio del cuadro *Judith decapitando a Holofernes*, pintado para el Gran Duque Cosme II en el estudio junto al Arno. En la gran sala que da al río se reúnen las "damas bobas" de la corte: observan a Artemisia pintando, con el rostro marcado por la fatiga, con su casaca corriente. Contemplan con curiosidad la barba negra y los rizos del modelo, Anastasio, el porteador de la plaza, que dócilmente se deja colocar en la posición más adecuada, sus miembros musculosos bruñidos y desnudos. Reflexiona Artemisia:

Las mujeres no son amigas mas que en parejas. Sabía bien que juntas me tenían siempre en la punta de los labios.(56)

Luego la narradora se detiene un instante para cerciorarse:

Me parece que estoy en lo cierto, un cierto indecible, al formar en los labios de Artemisia estas palabras. Las habrá dicho al menos una vez.(58)

Luego vuelve a la tercera persona, una especie de perspectiva a distancia, para tener allí, ante sus ojos, a todos los personajes. Así, la dirección omnisciente los mueve hasta reconstruir el hecho enterrado pero aludido por el cuadro.

Las damas se ríen y reevocan entre burlas la brutalidad viril, cómo se amansa las bestias; circula un estímulo de venganza "que excitaba los olfatos junto con el olor a trementina" (60) Pero Artemisia sabe que, cuando las damas casi asaltan al modelo, el pobre Anastasio, interviene imperiosa deshaciendo el hechizo: la escena del cuadro no debe volverse real. De hecho, era real en su mente, que la evocaba, pincelada tras pincelada:

Agostino, el puñal, la miserable escena de la cama de columnas, habían encontrado su vía de expresión no con palabras ni con íntimas quejas sino con medios que la mente debería defender y mantener inviolados.(61)

Acabado el cuadro, consumada la venganza, Artemisia está sola:

La venganza había sido consumada, resarcida la larga vergüenza de Roma: Los hombres volvían a ser hombres, aunque distantes e incomprensibles fantasmas; padre, marido, amante: poco menos que nombres, sí, pero el primero amado y deseado en vano, el último disuelto como un cuerpo en la tierra. (64)

La autora extradiegética le ha acompañado hasta el descubrimiento de esta soledad y la mirada fiscalizadora es una vez más, como en los relatos de los *Campi elisi*, necesaria para reconstruir los vínculos entre los momentos trágicos e insensatos de una historia de inocencia

y de maldad, de persecución y de rescate, una historia de mujer que se recobra a sí misma pero que quizá todavía no sabe que esa rabia, esa venganza, es el principio de su renacer.

La narradora no se aparta: en este intercambio de palabras, de historias, se reconoce a sí misma, se refleja en la otra, un diálogo entre mujeres a través del tiempo. El coloquio con el personaje de remota ascendencia pirandelliana cambia aquí de signo; no evidencia la ficción sino que da concreción a los fantasmas. Esta *magia simpática* reestablece la genealogía entre voz narradora, la mujer de hoy, y la mujer del pasado, el personaje:

Nuestra pobre libertad se liga a la humilde libertad de una virgen que en mil seiscientos once no tiene mas que la de su propio cuerpo integro y no puede persuadirse para siempre de haberla perdido. Durante toda la vida se esforzó en sustituirla por otra, más alta y más fuerte, pero la añoranza de aquella única quedó. Me parecía haberla aplacado con aquellas hojas escritas.(35)

Así también la narradora omnisciente encuentra para su intrusión una justificación que va más allá del expediente estructural. De hecho, tiene que darle la palabra a la mujer del pasado para poder hablar también ella. Entra imperiosa en la mente y en el corazón del personaje y los pasajes entre el presente de la narradora y el pasado de Artemisia no tienen barreras. Las *intrusiones* puntean el simbolismo del dictado, su retorno tenaz a un interior verdadero. El problema que se ilumina retrospectivamente sigue siendo siempre el de la invisibilidad del ingenio femenino y, por tanto, del lenguaje de las mujeres. Así el diálogo entre narradora y personaje no es mas que el punto saliente de una soledad que se extiende a todas las mujeres en un mundo de hombres, una soledad explorada con perseverancia y firmeza para darle un horizonte, un espacio interior.

En Artemisia está la nostalgia de los afectos simples y fundamentales: el marido, la hija, la casa, pero el destino la lanza imperioso a un escenario de luces cegadoras que no la abandonan nunca y los

demás son solo sombras impenetrables. En las páginas dedicadas al marido impuesto, Stiattesi, toma cuerpo la musa de los afectos cotidianos, la nostalgia de ser como todas:

¡Ay Antonio, marido mío! Tan gentil en el sueño, no alimentabas ni un pensamiento malicioso, suspirabas cuando cambiabas de lado, si te encontrabas mis cabellos en la almohada los recomponías como un ramo de flores. Me fue por agua fresca al pozo la noche que estuve con fiebre. Cuando se sonaba la nariz parecía como si se avergonzase; le gustaban las florecillas de muguet, sostenía el vaso con dos dedos, arrastraba un poco los pies al andar; le reconocía por la tos. ¡Ay mi marido, que tan pronto ha muerto! (99)

Viene a la memoria la frase de Virginia Woolf a propósito del matrimonio de Mary Wollstonecraft con Godwin: "Un marido es parte útil del mobiliario de una casa". En realidad, toda la relación entre Artemisia y Antonio podría ser de ascendencia woolfiana.

La soledad de la genia es más profunda que la del genio: para ella no hay diosas, mitos arquetípicos, la excepcionalidad queda suspendida en un limbo sin tradición, verdadero *monstrum* que se señala con el dedo, como le pasa a Artemisia cuando va a Inglaterra. En este vacío, en esta ausencia de las diosas madres, está la fragilidad de esta virtuosa del pincel y, tal vez, también la de su creadora, Anna Banti, que busca su hermana en el pasado.

Las otras mujeres custodian, rígidas y envidiosas, su normalidad como un puerto seguro: así la hija de Artemisia, Porzia o Porziella, siempre oculta en las faldas de las monjas, que huye de esta madre imponente y problemática.

Pero hostil es también la posible hija de su ingenio, la alumna a quien dejar la herencia de su arte, Annella De Rosa, la pintora napolitana que un marido celoso y violento asesina precozmente. Un contraste entre ellas ante unos nobles le hace reflexionar dolorosamente a Artemisia, cuando está sola, por la noche, en su palacio desierto:

Nadie puede hacerle tanto daño como una mujer. Esto le tendría que haber explicado a esos señores que quizá se han divertido por los contrastes entre las dos virtuosas. Ved estas mujeres -habría debido decir- las mejores, las más fuertes, las que más se parecen a los hombres valiosos: cómo han quedado reducidas al ser falsas y desleales entre ellas, en el mundo que vosotros habéis creado para vuestro uso y comodidad. Somos tan pocas y acechadas que no sabemos ya reconocernos ni entendernos ni siquiera respetarnos como vosotros os respetáis. Jugáis a dejarnos libres y en un arsenal de armas venenosas. Así nosotras sufrimos...(120)

Pero mientras la relación con Porziella es definitivamente imposible, el otro vínculo, el del arte y del ser mujer, con la artista que es como la hija de su ingenio, trabaja por dentro y el deseo se hará pintura, imagen y luego palabra que transmitir a la posteridad. Nace de aquí uno de los episodios finales y más fascinantes de la novela, en que la estructura narrativa, dialogando entre pasado y presente, desata con mayor evidencia los nudos de su significado profundo.

Artemisia está en Inglaterra con su padre Orazio, pero él está distante y lejano, y ella más que nunca sola con sus pinceles.

Comenzó por aquellos días una figura sin modelo, de memoria. ¿Pero de qué memoria? Se lo preguntaba mientras le brotaban de la mano una mejilla de cálida palidez, cabellos negros recogidos en un nudo negligente y sueltos por el cuello y la oreja. De memoria, no de manera: el mechón que desde la sien se desflecaba hacia abajo por la mejilla y ocultaba la oreja lo apuntó y lo difuminó con una maestría que notó y le complació, en un instante de puro gozo. La cabecita estaba ya toda configurada, como si estuviera presente el modelo, con una naturalidad punzante que apostaba un parecido. No es Porziella, no es la hija de Tuzia romana, la modelo familiar de antaño. Es alguien que Artemisia amó sin saberlo, que ha mirado mucho e intensamente sin darse cuenta. Fue aquella inclinación esquiva del hombro izquierdo lo que verificó el reconocimiento y suscitó el nombre: Anella De Rosa. Su labio enfurruñado, la mirada

oscura bajo el párpado grueso: por eso de su cara no hay mas que dos tercios, sustraída casi desdeñosamente a la indagación. Encontrársela así es cerrarle el paso. Clavada en la verdad de un hombro, de un brazo, de una mano con el pulgar enfilado en la paleta, Annella no podrá huir... "¡Buenos días, Anna!" -dice Artemisia entrando como por azar -pero azar no era- y avanzando hacia la joven descuidada, medio desceñida en la furia del pintar... Quiere ver este ángel "claroscurecido", quiere aprobar, admirar. Que una mujer obtenga honor, es su honor, que nadie la prive de mostrarse generosa y justa en una prueba. "Vos sabéis lo que la estimo y la trato: pero es demasiado desdeñosa." Se dio la vuelta y se fue jurando que desde ahora la ignoraría. No obstante, cuando Massimo se la llevó para sustraerla a la furia del marido, ¡cómo fulguraron de reconocimiento y de complicidad aquellas jóvenes pupilas negras! Y la boca, todavía tierna, un poco morada en el rosa, susurró convulsa las palabras nunca olvidadas: "¡Pintores hay a montones, pero pintora solo hay una, Maestra mía...!

Ahora he aquí a Annella resucitada por azar, Annella que tendría apenas treinta años si el puñal de un hombre no la hubiese dejado tendida en el suelo exangüe, lívida como una Lucrecia, una Cleopatra. Le dio la espalda a la luz de Londres, esa luz tensa y extenuada, tanto que, en el esfuerzo por resistirla, los ojos de Artemisisa creen ver el mechón negro levitando dulcemente sobre la tela.

El palacio parece suspendido, como raramente sucede, en una pausa de quietud absoluta... Pero el Ave María que le vino a la boca no fue por el reposo de una muerta sino por la imagen eterna de una caridad apasionada, por el éxito de una arcana, desinteresada esperanza. Y toda la noche el lienzo permaneció al descubierto sobre el caballete.(204-206)

En este momento, la narración se empeña en una ruptura temporal profunda y reaparece la narradora:

Clavada en el espacio y en el tiempo como una semilla infructuosa,

escucho un susurro sin frescura, la respiración polvorienta de siglos: la nuestra y la de Artemisia, conjuntas. Respiración de durmientes que sueñan y las imágenes no las dejan en paz. Mil novecientos treinta y nueve, un castillo real inglés, ... allá en lo alto, colgada más arriba que las reinas y los guerreros, una jovencita enfurruñada continuaba pintando como si estuviese viva; y debajo, en caracteres administrativos, un nombre estaba escrito y legible: Artemisia Gentileschi. Esto puedo asegurar, documentar, certificar, en esta hoja, a la luz de una vela de guerra; y el aire, a mi espalda, el aire de invierno de mil novecientos cuarenta y cinco, no tiene un temblor de consenso: ¡ni hay que jurarlo con letras de sangre, Artemisia! [...] Viva, por poco, yo no puedo decir en estos momentos dónde estará el retrato de jovencita y aquella inscripción: Artemisia Gentileschi.(206-207)

Los visitantes ingleses confunden a Annella con Artemisia y nace su leyenda escandalosa, de mujer libre, sensual, de morena tórrida.

"Fue violada por Agostino Tassi y amada por muchos"; así se repite impreso, también en inglés. Pero la mano de Artemisia es fuerte y Annella no se libra de ella. Retrato o no, una mujer que pinta en mil novecientos cuarenta es un acto de coraje, vale por Annella y por otras cien al menos, hasta hoy. "Vale también por ti" concluye, a la luz de una vela, en la habitación que la guerra ha vuelto oscura, un sonido brusco y seco. Un libro se ha cerrado, de golpe.(208)

El ataque desde el exterior de la narradora extradiegética ("Empezó... una figura...") colorea gradualmente una especie de gestación a través de la pintura: los detalles del cuello, la oreja, la mano, parecen evocados carnalmente, como si solo así pudiera nacer la hija verdadera y amada. Es como una nueva Atenea, pero nacida de la cabeza y de las manos de una mujer. Sigue el tiempo de la memoria y del *showing*, en el recordar: "Buenos días...". Luego, otra vez el tiempo del discurso de Artemisia: "He aquí a Annella resucitada por azar...".

Finalmente el tiempo de la narradora y la conclusión, que es como

un nacimiento a través de una genealogía recuperada: Artemisia, Annella y también ella, Anna, y no parece irrelevante la serie de iniciales idénticas. Pero si Artemisia llega a la libertad a través de la ruptura, el corte, la transgresión, la voz narradora corrige el prometeísmo, la singularidad de la mujer que pinta, reconduciéndola al vínculo con la mujer que ha evocado y la que las ha hecho nacer a ambas de las nieblas del pasado. Es, pues, la voz de la narradora la que da cuerpo femenino y, por tanto, realidad, a los fantasmas de rostro alterado que han habitado, cautivos en lo imaginario misógino, las cavernas, los barrancos de la historia reservados a las mujeres y, sobre todo, al genio de las mujeres.

Pero la novela requiere un final que no sea solo esta genealogía recuperada. La muerte escinde el vínculo de Artemisia con su padre, y ella regresa a Italia. La novela se cierra en una parada, un sueño reparador que Artemisia se concede en una etapa del viaje, en una fonda.

La posee un bienestar obtuso, preludio de las sensuales dulzuras de la edad madura, el alimento, el sueño. Detrás de las cortinas, la invade un pensamiento nuevo:

Morir en la cama: el único final que Artemisia no se había previsto... Así muere la mayoría de los hombres. Corrió las cortinas, apagó la luz. Tardó un rato en conciliar el sueño: fue una noche difícil.(222)

Artemisia descubre en este viaje de regreso su pertenencia a la estirpe común de los hombres: a partir de ahora, ella vivirá sintiendo el placer de su existir corpóreo, de su cuerpo de mujer al que el tiempo, la madurez, ha restituido los gozos concretos y cotidianos de todos.

El final queda abierto a un blanco de páginas que parecen destinadas a no llenarse nunca: ¿cómo se podría contar la historia de este existir concreto, físicamente determinado por las señales que el bienestar o la enfermedad o el tiempo dejan en nosotras? Adriano

narró su gesta en las *Memorias* escritas por Marguerite Yourcenar, en el umbral del final: "Empiezo a percibir el perfil de mi muerte".²⁸ Artemisia imagina solamente su muerte en una cama, durante una noche difícil. Luego se puede pensar en un despertar preludio de un camino nuevo, largo y quizá más reposado, aunque sea hacia la muerte; pero desde esta perspectiva ella parece haberse convertido en un signo no particularmente significante; es vista en el lado de la vida, de la continuidad en cuyo flujo Artemisia ha vuelto a sumergirse:

Así muere la mayoría de los hombres.(222)

notas:

1. Véase la antología de entrevistas de Sandra Petrignani, *Le Signore della scrittura*, Milán: La Tartaruga, 1984, 102.
2. Sandra Petrignani, *Le Signore*, 102.
3. Anna Banti, *Itinerario di Paolina*, Roma: Augustea, 1937, 10-12.
4. Anna Banti, *Itinerario*, 141.
5. Anna Banti, *Itinerario*, 154.
6. Anna Banti, *Itinerario*, 106.
7. La dedicatoria a la madre no parece un elemento accesorio o irrelevante, sobre todo si se mira desde el itinerario subsiguiente de Banti. Más bien pone ya, desde el principio, la escritura bajo un signo que indica sus rasgos femeninos, de reconocimiento de sí en el espejo materno.
8. Sandra Petrignani, *Le Signore*, 104.
9. Siempre en Sandra Petrignani, *Le Signore*, 105, dice Banti: "Un relato que me gusta muchísimo es *Lavinia fuggita*, que abre *Il coraggio delle donne*: es también un poco feminista.

10. Sobre la historiografía femenina véase, al menos, el artículo de Paola di Cori, *Culture del femminismo. Il caso della storia delle donne*, en *Storia dell'Italia repubblicana. L'Italia nella crisi mondiale. L'ultimo ventennio*, Turín: Einaudi, 1997. Pero sobre la necesidad de resignificar lo real teniendo presente la "diferencia sexual", véase Chiara Zamboni, *Lo inaudito*, en Diótima, *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milán: La Tartaruga, 1990 (trad. *Traer al mundo el mundo*, Barcelona: Icaria, 1996). Pero ahora, sobre toda la cuestión, véase María-Milagros Rivera Garretas, *Nominare il mondo al femminile*, Roma: Editori Riuniti, 1998 (orig. Barcelona, Icaria, 1994).
11. Anna Banti, *Campi elisi*, 100.
12. El problema del lenguaje femenino lo analiza lúcidamente Patrizia Violi, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona: Essedue, 1986 (trad. Madrid: Cátedra, 1991).
13. Anna Banti, *Campi elisi*, 362.
14. Anna Banti, *Opinioni*, Milán: Il Saggiatore, 1951.
15. Marguerite Yourcenar, *Cuadernos de notas a las Memorias de Adriano*, trad. de Marcelo Zapata, en Ead., *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa, 1982, 241-273; 247.
16. Marguerite Yourcenar, *Cuadernos*, 247.
17. Anna Banti, *Opinioni*, 40.
18. Anna Banti, *Opinioni*, 42.
19. Anna Banti, *Opinioni*, 42.
20. Véase Alessandro Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragedie*, en *Opere*, Milán: Mursia, 1973, 884. La trad. del francés es mía.
21. Marguerite Yourcenar, *Cuadernos*, 246.

22. Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen*, Milán: Mondadori, 1988.
23. Anna Banti, *Corte Savella*, Milán 1960, 10.
24. Anna Banti, *Corte Savella*, 10.
25. Sobre todo este asunto véase el excelente libro de M. D. Garrand, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.
26. Las frases entre comillas son de los interrogatorios del proceso, ampliamente citados en el libro de Garrand.
27. Anna Banti, *Artemisia*, trad., y prólogo de Carmen Romero, Barcelona, Versal, 1992. También las citas son de esta edición, a la que se refieren los números de página del texto.
28. Marguerite Yourcenar, *Cuadernos*, 241.