

**LA NOVELA DE LA ARTISTA Y EL RECUERDO: LOS CASOS  
DE ARTEMISIA DE ANNA BANTI, EL CUADERNO DORADO  
DE DORIS LESSING Y ORACIONES EN ESPIRAL DE DANIELA HODROVÁ**

THE NOVEL OF THE WOMAN-ARTIST AND MEMORY:  
CASE STUDIES FROM ANNA BANTI'S *ARTEMISIA*, DORIS LESSING'S  
*THE GOLDEN NOTEBOOK* AND DANIELA HODROVÁ'S *SPIRAL SENTENCES*

**María del Pilar PEÑA-MOLINA**  
Universidad de Granada  
mpm@ugr.es

**Resumen:** Este artículo estudia la consideración de la obra de arte como forma de rescate. Para ello, estudia el papel del recuerdo en la novela de *la* artista, protagonizada por la mujer artista y escrita también por mujeres, en este caso, desde el enfoque aportado por los estudios del trauma. Se han tomado tres casos de estudio de la narrativa contemporánea pertenecientes a tres tradiciones distintas: literatura italiana, inglesa y checa. En primer lugar, el artículo realiza un estudio de la novela como reescritura de la historia. En segundo lugar, analiza el papel que tiene el recuerdo en la novela de la artista. Todo esto, junto con el enfoque otorgado por los estudios del trauma, permite vincular la obra de arte con la sanación del trauma.

**Palabras clave:** Trauma. Autobiografía. Autoficción. Memoria. Anna Banti. Doris Lessing. Daniela Hodrová.

**Abstract:** This paper studies the consideration of the work or art as a means of rescue. So as to do that, it studies the role that memory plays in the woman-artist novel, starred by women-artists and written, in this case, also by women, from the approach of trauma studies. Three case studies from contemporary fiction, each from a different tradition: Italian, English and Czech literature. First of all, it performs a study of the novel as a rewriting of history. Second, it analyzes the role memory plays in the woman-artist novel. These two tasks, alongside trauma studies, allows to think of the work of art as the healing of trauma.

**Keywords:** Trauma. Autobiography. Self-fiction. Memory. Anna Banti. Doris Lessing. Daniela Hodrová.

“A las mujeres a menudo las borran  
del recuerdo, y luego de la historia”

*Dentro de mí*, Doris Lessing

En este artículo se centrará la atención en el empleo del recuerdo en la novela de *la artista*. La novela de artista o *roman d'artiste* es aquella que está “protagonizada por el artista y su obra” (Gruia, 2021: 98). Se matiza el género de la palabra artista porque se presta especial atención a la artista, esto es, como mujer. Se realizará el análisis de tres obras escritas por autoras europeas que rinden tributo a mujeres artistas o están protagonizadas por ellas, en las que el recuerdo se usa para reescribir la historia de las protagonistas de estas.

En primer lugar, la novela *Artemisia* (1947) de Anna Banti (1895-1985), en la que la florentina compone un relato sobre la vida de la artista barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1654), en una obra que huye de los márgenes tradicionales de la novela histórica, y que diluye los límites entre novela histórica, (auto)biografía y ficción. Para ello, se sirve de la narración en dos planos temporales distintos que convergen en un diálogo entre ambas voces: de una parte, la voz de Artemisia en el *seicento*, que nos narra sus dificultades para labrarse un futuro; de otra, la voz de la narradora, que intenta reescribir su obra sobre la artista, perdida durante los bombardeos de la guerra.

Cronológicamente, sigue *El cuaderno dorado* (1962) escrito por Doris Lessing (1919-2013). En esta obra, asistimos a una crisis de creatividad de la escritora Anna Wulf, que decide compartimentar su vida en una serie de diarios o cuadernos: el negro, sobre su experiencia en Rodesia del Sur; el rojo, sobre su militancia en el Partido Comunista; el amarillo, una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor; azul, su diario personal. Son secciones que se superponen unas a otras y que no son lineales, y a través de ellas la protagonista consigue reescribir su historia y comenzar un quinto cuaderno, el dorado, un nuevo y ambicioso proyecto de novela. Entre las secciones de los diarios, se inserta la narración de los capítulos titulados “Mujeres libres”, que narran el presente de la voz narradora.

Cierra esta particular trilogía la escritora checa Daniela Hodrová (1946), que en su obra *Točité věty (Oraciones en espiral)* (2015), realiza una novelización de las historias personales de la poeta y traductora Bohumila Grögerová (1921-2014) y de la artista Adriena Šimotová (1926-2014). Una novelización que es al mismo tiempo una reflexión acerca de la ansiedad que suscita la modernidad en los seres humanos, y un relato sobre la memoria. La novela está escrita en una continua espiral en la que se superponen los planos temporales y los distintos personajes del presente y del pasado, reales y ficticios, y de este modo logra difuminar los límites entre ambas realidades, personajes que se asientan en el particular universo de la escritora, que considera todas sus obras como una única novela que concluirá con su propia vida (*cf.* Sokol, 2012: 45).

A través de estas historias, comprobaremos la reescritura de la historia —reelaborada por supuesto a través de los mecanismos de la ficción— de las artistas protagonistas de las mismas. Al contar y/o conocer la historia de la *otra* se reconstruye la historia propia, por medio del recuerdo y el diálogo, abriendo el hueco/vacío creado por el trauma (*cf.* Caruth, 2015 [1996]: 44).

## 1. LA NOVELA COMO REESCRITURA DE LA HISTORIA

Las protagonistas de las distintas obras del corpus son de muy distinto origen, algunas de ellas son invenciones de las autoras, con importantes rasgos autobiográficos cabe decir, pero otras de ellas son mujeres artistas que existieron realmente. La elección de las autoras para todas y cada una de ellas tiene algo en común: la reescritura de la historia, ya sea propia o ajena, por medio de los mecanismos de la ficción en combinación con la memoria (colectiva o propia) y el recuerdo (propio o memorial de los eventos).

Al principio de su monografía *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI* (2019), Carmen Moreno-Nuño realiza una síntesis de la historiografía y el papel que juega el recuerdo en ella. De esta manera, Moreno-Nuño pone de manifiesto la necesidad de convertir el recuerdo en objeto de estudio de la historiografía, pues “la historia alimenta la ficción de igual manera que la ficción alimenta la historia, es decir, que la cultura representa a la vez que conforma la realidad sociopolítica: la ficción figura a la vez que configura la realidad” (Moreno-Nuño, 2019: 15), una idea que ella toma de la socióloga Elizabeth Jelin, pero que ya aparecía en uno de los textos fundamentales de los estudios del trauma, la monografía de Cathy Caruth titulada *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, publicada originalmente en 1996.

Si bien es cierto que el recuerdo y la memoria colectiva son fundamentales para la reconstrucción de la historia, de aquí se deriva una problemática: la manipulación de la memoria en favor del olvido, ¿cómo conforma el pasado la imagen del presente?, ¿cómo el pasado lo componen las percepciones del pasado, más que los eventos? (*cf.* Moreno-Nuño, 2019: 19-20).

Las novelas analizadas son a la vez una fotocopia, y un disfraz del tiempo, esto se debe a que están construidas a partir por un lado de los recuerdos de las narradoras-protagonistas, a veces autoras, y la imagen del recuerdo, o en términos de Wittgenstein, imagen mnemónica, no es fiable, pues se trata de una imagen mental, que abarca no solo la imagen propiamente dicha del momento, sino también las sensaciones que despierta en nosotros (*cf.* Rubio Marco, 2010: 36). De esta forma, Rubio Marco entiende la memoria como una construcción, como una búsqueda hacia delante, no como un regreso a un pasado perdido, ya que el pasado es una construcción subjetiva desde un yo presente que tiene la capacidad de recordar: “El recuerdo como fuente del tiempo (el pasado es aquello que recuerdo), pero, aún más, como fuente del mundo futuro” (Rubio Marco, 2010: 78). Las protagonistas y las autoras reconstruyen el pasado, su pasado, para recuperar su presente y construir su futuro.

El caso de la novela *Artemisia*, publicada por primera vez en Florencia en el año 1947, cuenta en clave autobiográfica la vida de la artista italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, hija del también pintor Orazio Gentileschi. Desde pequeña mostró un gran talento, superior al de sus hermanos que también fueron educados en el oficio familiar, y entre los que ella sobresalía. Cuando no pudo aprender más de su maestro y padre, este le

buscó un tutor, el también pintor Agostino Tassi, que por aquel tiempo se encontraba en Roma trabajando con su padre. Es en este momento cuando la joven es víctima de una violación (si bien se juzgará meses después como estupro). Pero la narración se centra en el devenir de la carrera de la artista, siguiéndola a través de las distintas ciudades en las que se estableció, y cómo su vida se regía entre los tres polos que eran los amores de su vida: su padre Orazio; su marido Antonio y la pintura.

Como en toda historia novelada, podemos encontrar diferencias entre ambas vidas de Artemisia, la real y la inventada, la histórica y la ficticia. Las obras sobre su vida, así como una colección de sus cartas y los archivos del juicio por estupro (Gentileschi, 2004; Longhi, 2011) indican que cuando Artemisia abandona Roma para dirigirse a Florencia lo hace acompañada de su marido, si bien al poco de establecerse en la ciudad los documentos indican que ya viven separados. Además, se citan más viajes y estancias, en Génova y en Venecia, siguiendo a su padre. En la novela, su marido es comerciante de arte y reliquias, mientras que en la realidad también era pintor. Todo esto se explica por dos motivos. En primer lugar, tenemos la cuestión de la documentación y las fuentes empleadas por la escritora, pues en el momento que Anna Banti escribe la obra la figura de la Artemisia artista era más bien desconocida, todavía no se conocían ni habían sido datadas correctamente todas sus obras (como sigue ocurriendo hoy día). En segundo lugar, Banti realiza una biografía novelada, lo que le permite cierta libertad. Pese a ello, nos encontramos ante una de las obras de ficción más aclamadas en cuanto a la vida de la artista, ya que Anna Banti indaga en la psique de Artemisia.

La propia Banti describe a la artista con las siguientes palabras en la nota introductoria a la edición italiana: “Una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi” (Banti, 2015 [1947]: 11)<sup>1</sup>. Así, Artemisia es un personaje histórico que cobra vida a través del diálogo con la narradora/autora que regula el libre fluir del tiempo y es un instrumento que media entre los dos puntos de vista (*cf.* Nozzoli, 1978: 88). Artemisia, cuya vida se despersonaliza, se convierte en un espejo de la realidad contemporánea y en una referencia constante a la identidad universal de la mujer. Sufrió un doble olvido: uno por moverse en la esfera de Caravaggio, cuya corriente artística fue alabada pero también pronto olvidada; y otro por ser mujer (Romero, 1995: 76)<sup>2</sup>, como ya señalaba Lessing en el primer volumen de su autobiografía, y como vemos en la frase que encabeza este artículo (Lessing, 2013: 25).

Por lo que respecta a *El cuaderno dorado* (1962) y su protagonista, Anna Wulf, nos encontramos con una protagonista que es una invención de su autora, Doris Lessing. La protagonista, también escritora, atraviesa una crisis creativa tras la publicación años atrás de su primera novela, *Las fronteras de la guerra*, que fue un éxito. Ahora, tiempo después, es incapaz de escribir una sola palabra con sentido. Con la intención de avanzar y mejorar,

---

<sup>1</sup> [Traducción propia]: “Una de las primeras mujeres que sostuvieron con sus palabras y sus obras el derecho al trabajo genuino y a la igualdad entre sexos”.

<sup>2</sup> Artemisia Gentileschi es un ejemplo de reescritura del canon artístico desde las políticas de visibilización de las olvidadas, fue rescatada de ese olvido por la crítica feminista del siglo XX.

decide fragmentar su identidad en cuatro cuadernos, cada uno de ellos dedicado a una parte de su vida, engarzados en un esqueleto, formado por los apéndices titulados “Free Women” (Mujeres libres) tal y como Lessing explica en el prefacio a la edición de 1972. Al fragmentar su vida en dichos cuadernos, puede al fin reconstruirla, y recuperar el control, así de ellos podrá nacer una obra completamente nueva.

The Notebooks are kept by Anna Wulf, a central character of *Free Women*. She keeps four, and not one because, as she recognizes, she has to separate things off from each other, out of fear of chaos, of formlessness —of breakdown. [...] But now that they are finished, from their fragments can come something new (Lessing, 2014 [1962]: 7)<sup>3</sup>.

A través de las páginas de cada uno de esos diarios, se reconstruye la historia de la protagonista, que, por medio del recuerdo de sus experiencias pasadas, pone en orden los eventos que marcaron cada una de las etapas de su vida.

Por su parte, el tercer caso, y el más contemporáneo, *Točité věty (Oraciones en espiral, 2015)*, de la escritora checa Daniela Hodrová, es una novela muy compleja y muy exigente. Pone a prueba al lector constantemente, debido a su compleja sintaxis, las oraciones se encadenan unas con otras y encontramos hasta algunas que constituyen un párrafo completo. A esta compleja ordenación, se suman las constantes referencias extratextuales a otras obras y autores, nacionales y extranjeros, como Kafka, Dante, Comenio, Williams; a sitios concretos de la geografía checa que pueden desubicar a un lector ajeno al país; a elementos y personajes de otras obras de la autora, que el lector puede no conocer. Nos presenta una voz narradora en primera persona, que ya en la primera frase de la novela identificamos con la propia autora:

Posadila jsem malou Smrtku, loutku z hračkářství na Václavském náměstí, která poté, co sehrála svou roli v Thétě, vězela po léta v Karlově váze z těžkého skla a čas od času se pokoušela hladkou stěnu jícnu zlézt, na jeviště loutkového divadla hned v týž den, kdy mi ho z Archy přivezli (Hodrová, 2015: 5)<sup>4</sup>.

La identificación entre autora y narradora es posible porque en este fragmento menciona la obra *Théta*, otra obra de la autora publicada años antes. La obra carece de una clásica división en capítulos, como también sucede en el caso italiano. En lugar de ellos, aparecen tres secciones; *V lese* (En el bosque), *Krajina s mlýnem a hradem* (Paisaje con un molino y un castillo) y *Znovu v lese* (De nuevo en el bosque), estas secciones están divididas en una serie de párrafos, de extensión variable, pero mayoritariamente breves.

<sup>3</sup> [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 7)]: “Los diarios los redacta Anna Wulf, un personaje importante en ‘Mujeres libres’. Lleva cuatro diarios en vez de uno, pues, como ella misma reconoce, los asuntos deben separarse unos de otros, a fin de evitar el caos, la deformidad... el fracaso. [...] Pero una vez terminados, puede surgir de sus fragmentos algo nuevo”.

<sup>4</sup> [Traducción propia]: “Senté a la pequeña Muerte sobre mi regazo, una marioneta de una juguetería en la plaza de San Venceslao que, después de interpretar su papel en *Théta*, estuvo encarcelada durante muchos años en el pesado jarrón de vidrio de Karel, y de vez en cuando intentaba comerse la pared lisa de su esófago, en el escenario del teatro de marionetas el mismo día en que me la trajeron del Arca”.

Nos encontramos en la obra con una preponderancia de la voz autora/narradora a lo largo de toda la novela, que narra el proceso creativo de su nueva obra, escrita mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová durante su estancia y peregrinaje por distintos hospitales y residencias. Al mismo tiempo que Daniela escribe su novela, Bohumila está escribiendo su último libro, *Můj labyrint* (Mi laberinto), que fue publicado el mismo año de su muerte, en dicha obra, la última en una serie de obras autobiográficas, la poeta recuerda los momentos posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial, mientras trabajaba en el Ministerio de Defensa Nacional, y, narra también la pérdida de su compañero sentimental, Josef Hiršal.

Las novelas analizadas tienen en común la experimentación e innovación en la estructura de estas, de su planteamiento, con estructuras fragmentadas como es el caso de Lessing, la ausencia de capítulos en Banti, y la superposición de planos narrativos en breves párrafos en Hodrová.

## 2. EL RECUERDO EN LA NOVELA DE LA ARTISTA

En la primera parte de su autobiografía, *Dentro de mí*, publicada por primera vez en 1997, Doris Lessing no solo reconstruye su historia, sino que analiza sus motivos para ello, y también su escritura. Precisamente en una de las primeras páginas, cuestiona la veracidad o legitimidad del recuerdo: “¿Cómo sabes que lo que recuerdas es más importante que lo que no recuerdas? [...] La memoria es un órgano descuidado y perezoso, no solo autohalagador. Y no siempre autohalagador” (Lessing, 2013: 26-27). ¿De qué forma debemos, pues, entender el recuerdo en estas novelas?

Las novelas analizadas pueden ser vistas como literatura del recuerdo de la vida dañada, en palabras de Gilberto Vásquez Rodríguez (2015), una vida dañada que puede ser propia —Anna Banti quiere recuperar un manuscrito perdido en un bombardeo; Daniela Hodrová narra cómo Bohumila Grögerová recupera su vida en un poemario y recuerda su propio proceso de escritura de la novela analizada, *Točité věty*— o ajena —Doris Lessing indaga en el método narrativo de Anna Wulf, su protagonista— pero que en ambos casos se recupera por medio del recuerdo. Dichos discursos pueden presentar dificultades, en cuanto a su “carácter *legítimo, fidedigno, inequívoco y verdadero* de la memoria” (Vásquez Rodríguez, 2015: 84). El recuerdo es algo que está por construir, es algo inventado, aunque hay en él un afán de veracidad, e implica una fenomenología particular: no es imaginar ni soñar, tiene un peculiar carácter reflexivo y cognoscitivo, y está vinculado con la voluntad y la afectividad (*cf.* Rubio Marco, 2010: 45).

El ser humano recuerda porque quiere recordar, hay una voluntad, es algo que decide hacer. Si, por el contrario, entendiéramos el recuerdo como un mero depósito en el que se almacenan las marcas o huellas del pasado, estaríamos desproveyendo al recuerdo del componente creativo, es decir, de nuestra agencia y nuestro rol —la de las narradoras en este caso— en él. El recuerdo es un proceso por el que se producen memorias históricas a través de la interpretación (*cf.* Scarparo, 2002: 365). Las narradoras eligen qué quieren

recordar en la reescritura de sus historias, se ve por ejemplo en el siguiente fragmento en el que Daniela analiza qué escribe y qué no Bohumila en el manuscrito de su próximo libro, *Můj labyrint*:

[...] píše věrnou zprávu o tom, co zažila na Ministerstvu národní obrany v prvních poválečných letech, snaží se popsat zprvu den po dni, pak týden po týdnu, měsíc po měsíci, přesvědčená, že kdyby postupovala jinak, zůstala by pravda skryta, její pravda, říkám, zjevně se mnou nesouhlasí, nesmí nic vynechat, jedinký den, nelze přece nevynechávat, říkám. Nepojednává tuto fázi svého života proto tak podrobně, aby nikdy nedospěla k vyprávění o tom ostatním, neméně závažném, dostane se k tomu? (Hodrová, 2015: 79)<sup>5</sup>.

Bohumila se propone la verdad, pero es imposible recordarlo todo. La imagen mnemónica, esa imagen mental de la sensación y lo vivido, palidece con el tiempo y pierde fiabilidad, pierde veracidad.

La novela *Artemisia*, por su parte, está escrita con un particular uso de la primera persona —a veces una narradora de la vida de Artemisia, otras es la propia Artemisia la que nos habla— que se alterna constantemente con una tercera persona gramatical, un narrador extra heterodiegético, que tampoco es estable, llegando a veces a darse un diálogo explícito entre ambas, la narradora y la artista (Boldrini, 2009: 9). Un diálogo a veces de súplica, otras de desafiante lucha.

En *El cuaderno dorado*, se narra en tercera persona la novela corta *Mujeres libres*, e, intercalados entre los cinco fragmentos que la componen, encontramos “Los cuadernos” narrados en primera persona desde las vivencias de la protagonista, o que engarzan historias, por ejemplo, el cuaderno amarillo, que es una historia en proceso de escritura: “[The yellow notebook looked like the manuscript of a novel, for it was called *The Shadow of the Third*. It certainly began like a novel:]” (Lessing, 2014: 162)<sup>6</sup>. Los cuadernos testimoniales, entendiendo por ellos aquellos contruidos desde el recuerdo propio, dan muestras de esta construcción del recuerdo de la que se ha hablado.

La obra de Daniela Hodrová fue escrita a lo largo de muchos años antes de su publicación, debido a la ocupación soviética de República Checa hasta el año 1989. Es por ello por lo que encontramos sus primeras obras publicadas en 1991, antes de este momento, habían circulado únicamente entre un grupo muy reservado de lectores y su círculo más cercano. Conforme avanza la narración, vemos una alternación entre los planos temporales comentados en el apartado anterior. A veces, Daniela asume un rol narrativo en primera persona, una narración testimonial de lo que era permanecer junto a

<sup>5</sup> [Traducción propia]: “[...] está escribiendo un relato fiel de lo que vivió en el Ministerio de Defensa Nacional en los primeros años de la posguerra, trata de describirlo día a día al principio, luego semana a semana, mes a mes, convencida de que si hubiera procedido de otra manera la verdad habría permanecido oculta, su verdad, le digo, obviamente no está de acuerdo conmigo, no debe dejar nada fuera, ni un solo día, es imposible no dejarlo fuera, le digo. ¿No estará hablando de esta fase de su vida con tanto detalle que nunca llegará a contar la otra, no menos grave, verdad?”.

<sup>6</sup> [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 238)]: “[El cuaderno amarillo parecía el manuscrito de una novela, pues se titulaba *La sombra de la tercera persona*. Empezaba, ciertamente, como una novela:]”.

Bohumila durante su convalecencia y verla escribir. Otras, nos encontramos con un narrador en tercera persona, esta voz en tercera toma el relevo de la primera especialmente en aquellos momentos en los que se recrean episodios del pasado de las artistas, Bohumila y Adriana, por ejemplo, el siguiente fragmento: “Vbelhala se do pokoje, byl to její někdejší pokoj, byly tam její věci, knihy a obrazy, měla je ráda, ale nepoznávala ho. Žena šla za ní chodbou dupala, postavila se na prahu pokoje, fata, fata, jdeš pryč!” (Hodrová, 2015: 19-20)<sup>7</sup>. Y, en la misma página, se reafirma ese narrador en tercera persona al hacer una mención directa a la autora, Daniela Hodrová: “Ne, do houpacího křesla si nesedne, jak jí navrhuje Daniela, je nebezpečné, alespoň pro ni” (Hodrová, 2015: 20)<sup>8</sup>.

La elección de la tercera persona es vinculante para nuestro estudio porque con el empleo de esa persona las autoras consiguen reconstruir la historia de las artistas/protagonistas, les otorgan de nuevo la voz que la historia, el bloqueo o el tiempo les han robado.

### 3. LA OBRA DE ARTE COMO FORMA DE RESCATE

El trauma es definido por Cathy Caruth como “the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise” (2015 [1996]: 4)<sup>9</sup>. Caruth estudia cómo se relacionan el saber y el no saber en el trauma y en las heridas asociadas a éste. La formulación teórica del trauma que Caruth promulgó con esta obra sirve hoy como marco crítico para la interpretación en numerosas disciplinas, como la literaria. La figura de Cathy Caruth no es la única reseñable dentro de la teoría literaria del trauma, nombres como Shoshana Felman o Geoffrey Hartman también ligaron sus trabajos de crítica literaria a la teoría del trauma. Los estudios del trauma experimentaron un gran desarrollo tras la segunda guerra mundial, debido a la acuñación del término para el síndrome de estrés postraumático —PTSD por sus siglas en inglés: *Post Traumatic Stress Disorder*— en referencia a los soldados supervivientes de las trincheras. El trauma entendido como *belated experience*, esto es, como experiencia diferida, que dice Freud, ha tocado una fibra sensible en artistas, supervivientes y activistas. Prueba de ello son los testimonios aquí presentados y analizados. Ligado a ello, surge un nuevo género literario, la *trauma fiction* o ficción traumática, que explora el espacio entre el silencio del trauma y la palabra del texto, y mueve el foco de atención desde el qué se recuerda a por qué (*cf.* Branchini, 2013: 398). En su monografía *Trauma Fiction* (2004), Anne Whitehead indica que la relación entre trauma y ficción puede ser compleja ya que el trauma abrumba al individuo e impide su reproducción en palabras. ¿Cómo puede, entonces, convertirse en

<sup>7</sup> [Traducción propia]: “Corrió a la habitación, era su antigua habitación, sus cosas estaban allí, sus libros y cuadros, le gustaban, pero no lo reconoció. La mujer la siguió por el pasillo, dando un pisotón, se quedó en el umbral de la habitación, espejismo, espejismo, ¡te vas!”.

<sup>8</sup> [Traducción propia]: “No, no se sentará en la mecedora, como sugiere Daniela, es peligroso, al menos para ella”.

<sup>9</sup> [Traducción propia]: “La historia de una herida que sangra para hacernos accesible una realidad imposible de conocer de otro modo”.



narración lo vivido? La ficción narrativa es un conductor ideal para la expresión del trauma, porque la construcción del relato surge al recuperar el control de la historia personal (cfr. Moreno-Nuño, 2006: 23). Pero ¿cuáles son los eventos traumáticos que producen la herida en las protagonistas? Es decir, ¿de qué trauma quieren recuperarse?

*Artemisia* comienza con una escena en la que una voz de mujer, que más tarde se desvela como la de Artemisia Gentileschi, se dirige a la narradora: “Non piangere”<sup>10</sup>, como respuesta al llanto de la voz narradora tras los bombardeos de la ciudad de Florencia, que se han llevado con ellos su manuscrito sobre la artista. No solo llora por la pérdida del manuscrito, sino también por la segunda muerte de Artemisia:

Piove sulle rovine che ho pianto, e intorno a loro i suoni avevano un ovattato sgomento che il primo colpo di badile ha dissipato per sempre. Le due tombe di Artemisia, quella vera e quella fittizia, sono adesso eguali, polvere respirata. Sappiamo, una volta di più, di esser poveri, la perseveranza conviene ai poveri. Per questa ragione, non più esaltata, ma in segreta espiazione, la storia di Artemisia continua (Banti, 2015 [1947]: 105)<sup>11</sup>.

De esta manera, toda la obra se convierte en el intento de la narradora y Artemisia de recuperar el manuscrito, y la vida de la artista, compartiendo mutuamente los recuerdos sobre la vida de Artemisia. En este caso, la narradora/escritora debe recuperarse del shock tras los bombardeos de su ciudad en la que ha perdido un manuscrito en el que llevaba mucho tiempo trabajando. Es por ello que no se narra la historia real de Artemisia, sino la historia del personaje perdido, a través del recuerdo: “L’ostinazione di Artemisia a farsi ricordare, la mia ostinazione a ricordarla capricciosamente, a sobbalzi commossi, sta diventando un gioco e forse un gioco crudele” (Banti, 2015 [1947]: 102)<sup>12</sup>.

Pero “la vida es un continuo adaptarse a lo traumático” (Moreno Nuño, 2006: 105), y las guerras no son las únicas capaces de crear “heridas en la mente”. La protagonista de *El cuaderno dorado* decide compartimentar su vida en los distintos cuadernos porque está atravesando un bloqueo creativo como escritora. En el mismo prólogo, encontramos la razón de esta elección de una artista atravesando un bloqueo como protagonista:

Another thought that I had played with for a long time was that a main character should be some sort of an artist, but with a “block”. [...] But to use this theme of our time “the artist”, “the writer”, I decided it would have to be developed by giving the creature a block and discussing the reasons for the block. These would have to be linked with the

<sup>10</sup> [Traducción tomada de Banti (2008: 49)]: “Basta de lágrimas”.

<sup>11</sup> [Traducción tomada de Banti (2008: 183)]: “Llueve en las ruinas sobre las que he llorado; alrededor de ellas los sonidos tenían un espanto amortiguado que la primera palada ha disipado para siempre. Las dos tumbas de Artemisia, la verdadera y la ficticia, son ahora iguales, polvo respirado. Sabemos una vez más que somos pobres, la perseverancia conviene a los pobres. Por esta razón, no exaltada ya sino en secreta expiación, la historia de Artemisia continúa”.

<sup>12</sup> [Traducción tomada de Banti (2008: 179)]: “La obstinación de Artemisia por hacerse recordar, mi obstinación por recordarla caprichosamente, a conmovidos sobresaltos, está llegando a ser un juego y quizá un juego cruel”.

disparity between the overwhelming problems of war, famine, poverty, and the tiny individual who was trying to mirror them (Lessing, 2014 [1962]: 11-12)<sup>13</sup>.

Doris Lessing sitúa a la protagonista atravesando un camino desde la fragmentación a la reconstrucción como un todo de nuevo (*cfr.* Mohamed Abd El Aziz, 2018: 153-154). Al igual que la escisión y la escritura de su vida en los cuatro cuadernos que componen el cuaderno dorado ayuda a Anna Wulf a recuperar la inspiración y volver a confiar en su talento; escribir *El cuaderno dorado* es la bisma, la cura, que sirve a Doris Lessing para cicatrizar las heridas abiertas por los traumas y desencuentros vitales que experimentó a lo largo de su vida. En el segundo volumen de su autobiografía, Lessing narra abiertamente qué momentos de su vida impulsaron la escritura de *El cuaderno dorado*: “*The Golden Notebook’s* fuel was feeling of loss, change: that I had been dragged to my emotional limits by Jack and then Clancy —rather I had been dragged by *my* emotional needs, which really had nothing to do with them as individuals” (Lessing, 1997: 337-338)<sup>14</sup>. No solo se reconocen paralelismos entre Anna y Doris, sino también entre Molly y su amiga Joan Rodker. En el mismo volumen de su autobiografía dice: “For instance, the talk in Joan Rodker’s kitchen, which I mined for Molly and Anna. Joan was Molly, much altered, of course, and I, Ella” (Lessing, 1997: 336)<sup>15</sup>. La mención del personaje de Ella, protagonista de la novela dentro del cuaderno amarillo, puede desestimar la relación entre Doris y Anna, pero lo cierto es que la propia Anna escribe la historia de Ella dentro del citado cuaderno como una obra en desarrollo basada en su propia historia de amor.

En ese continuo adaptarse a lo traumático, Daniela Hodrová narra en su obra en primera persona los cuatro años que dedicó a la composición del libro, pero no lo hace de manera lineal, sino que a lo largo de todo el texto nos somete a un discurrir por su consciencia, viajando constantemente entre su niñez, su juventud y su vida adulta, desde la que escribe. En esa novela, que es la que estamos leyendo, conocemos a Bohumila Grögerová, una de las artistas a las que reivindica en la obra, y la acompañamos en sus últimos años mientras escribe una de sus obras, casi doblegada ya por la ceguera que sufría, intentando reconstruir su vida. Y en esa narración, descubrimos cómo ha llegado Bohumila a ese estado:

<sup>13</sup> [Traducción tomada de Lessing (2018 [1962]: 13-14)]: “Otro pensamiento con el que he estado bregando mucho tiempo era que el personaje principal debía ser algún artista, pero con un “bloqueo”, por ejemplo. [...] Pero para usar este tema de nuestro tiempo, “el artista, “el escritor”, decidí desarrollarlo situando a la criatura en un bloqueo y discutiendo las razones del mismo. Estas deberían estar relacionadas con la disparidad entre los abrumadores problemas de la guerra, el hambre y la pobreza y el minúsculo individuo que trataba de reflejarlos”.

<sup>14</sup> [Traducción tomada de Lessing (2013b [1997]: 439)]: “La fuerza propulsora de *El cuaderno dorado* fue un sentimiento de pérdida, de cambio: de que había sido arrastrada a mis límites emocionales por Jack y por Clancy, mejor dicho, que había sido arrastrada por mis necesidades emocionales, lo cual tenía poco que ver con ellos como personas”.

<sup>15</sup> [Traducción tomada de Lessing (2013b [1997]: 436)]: “Por ejemplo, las charlas que tenían lugar en la cocina de Joan Rodker, de las que extraje a Molly y Anna. Joan era Molly, considerablemente transformada, por supuesto, y yo era Ella”.

Ibiškový čaj, který si vařím při nachlazení, pochází od Maří, Bohunčiny dlouholeté kamarádky, která loni na jaře zemřela, právě její smrtí započala série tří ran, které na Bohunku dopadly, druhou ranou byla krádež dvou obrazů, jedním z nich byl Joskuv portrét, třetí ranou byl nebezpečný pád v létě v Sedle, jemuž Bohunka přičítá svou zapomnětlivost, ale i latinu (Hodrová, 2015: 146)<sup>16</sup>.

La propia Daniela tiene problemas para escribir, tiene miedo: “Píšeš? ptám se, pokud mi to sama s jistou pýchou nehlásí. Ano. A ty, píšeš? ptá se. Nechci o svém psaní mluvit, kdykoli o něm promluví, zadrhne se, začnou se jím prohánět duchové, nastane drásání a drolení” (Hodrová, 2015: 127)<sup>17</sup>. Tiene miedo de escribir una historia que no es suya, tiene miedo de volcarse en unos personajes que quizás no llegue a comprender o a los que no sepa hacer justicia con sus palabras.

#### 4. CONCLUSIONES

El trauma puede ser visto como una posibilidad de diálogo y encuentro con el otro, las artistas-protagonistas se relacionan con las artistas-escritoras, y reconstruyen la historia propia por medio del recuerdo y el diálogo. En el caso de la italiana Anna Banti, encontramos que todo el relato es el intento de la escritora/narradora, como se ha comentado, por recuperar el manuscrito de una novela perdida durante los bombardeos de la segunda guerra mundial sobre la ciudad de Florencia en los que su casa, con toda su vida y su trabajo, ha quedado destruida. La narración es la travesía desde las cenizas y el polvo de la explosión hasta la (re)escritura de la novela y la recuperación del control sobre la propia vida. Por lo que respecta a la figura de Doris Lessing, la protagonista, Anna Wulf, decide compartimentar su vida en cuatro cuadernos para superar el bloqueo creativo que atraviesa tras el éxito de su primera novela. Una primera novela que fue un éxito arrollador y que ahora ha creado unas expectativas que la escritora cree no poder superar. Del mismo modo que Anna Wulf compartimenta su vida en esos cuatro cuadernos, Doris Lessing volcó en *El cuaderno dorado* sus experiencias en Rodesia del Sur, sus relaciones conflictivas con el comunismo, y su quebrada vida emocional tras haber sido arrastrada a ello por Jack y Clancy, probablemente los grandes amores de su primera etapa en Londres, y así lo reconoce la autora en el segundo volumen de su autobiografía. Finalmente, en el caso de Daniela Hodrová, encontramos a una escritora que se esfuerza en escribir su próxima novela mientras acompaña a la poeta Bohumila Grögerová en su recuperación y su estancia en distintos hospitales. Narra su proceso creativo, pero también

<sup>16</sup> [Traducción propia]: “El té de hibisco que preparo para mi resfriado proviene de Mara, amiga de Bohunka desde hace mucho tiempo, que murió la primavera pasada. Su muerte inició una serie de tres golpes que cayeron sobre Bohunka; el segundo fue el robo de dos cuadros, uno de los cuales era el retrato de Josef; el tercero fue una peligrosa caída en verano en Sedlo, a la que Bohunka atribuye su olvido, pero también su latín”.

<sup>17</sup> [Traducción propia]: “¿Estás escribiendo?, le pregunto, a menos que ella me informe con cierto orgullo. Sí, así es. Y tú, ¿escribes?, me pregunta. No quiero hablar de mi escritura, cada vez que lo hago tartamudea, empiezan a recorrerla los fantasmas, y se instalan en ella los arañazos y las garras”.

el de la poeta, y cuestiona todo el rato su escritora, alternando la voz entre su propio relato y el relato que Bohumila está intentando reconstruir sobre su vida en *Můj labyrint* (Mi laberinto), su poemario autobiográfico.

Hemos visto aquí la forma en que tres escritoras contemporáneas, aún perteneciendo a tradiciones distintas, emplean un recurso, el recuerdo, de manera similar y con algunos rasgos comunes. Todas ellas emplean la primera persona durante la mayor parte del relato, siendo así casi novelas testimoniales, y en algunos puntos ceden el paso a la narración en tercera persona, dejando hablar a las protagonistas, permitiéndoles recobrar el control sobre su vida, aunque sea ficticia, rescatando a las protagonistas, y rescatándose a sí mismas. Esa tercera persona es interesante por lo mencionado anteriormente, porque permite a las escritoras alejarse de la narración, y les permite reconstruir los episodios de su vida que han sido erosionados por el trauma, sanándolos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANTI, A. (2008 [1947]). *Artemisia*, C. Romero (trad.). Barcelona: Alfabia.
- \_\_\_\_ (2015 [1947]). *Artemisia*. Milano: SE.
- BOLDRINI, L. (2009). “Anna Banti and Virginia Woolf: A Grammar of Responsibility”. *Journal of Anglo-Italian Studies* 10, 135-149.
- BRANCHINI, R. (2013). “Trauma Studies: Prospettive e problem”. *Lea (Firenze)* 2, 389-402. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13832> [20/04/2022].
- CARUTH, C. (2015 [1996]). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- GENTILESCHI, A. (2004). *Lettere. Atti di un processo per stupro*, E. Menzio (ed.). Milano: Abscondita.
- GRUIA, I. (2021). *La literatura comparada, una disciplina hospitalaria: Introducción a la literatura comparada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MOHAMED ABD EL AZIZ, H. (2018). “Female Identity in Doris Lessing’s *The Golden Notebook*”. *Advances in Language and Literary Studies* 9.1, 149-159. Disponible en línea: <https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.9n.1p.149> [20/04/2022].
- HODROVÁ, D. (2015). *Točité věty*. Praha: Malvern.
- LESSING, D. (1997). *Walking in the Shade. 1949 to 1962*. New York: Harper Perennial.
- \_\_\_\_ (2013a [1995]). *Dentro de mí*, M. Pessarrodona (trad.). Barcelona: Penguin Random House.
- \_\_\_\_ (2013b [1997]). *Un paseo por la sombra*, M. Faidella (trad.). Barcelona: Penguin Random House [Debolsillo].
- \_\_\_\_ (2014 [1962]). *The Golden Notebook*. London: Fourth Estate.
- \_\_\_\_ (2018 [1962]). *El cuaderno dorado*, H. Valentí (trad.). Barcelona: Penguin Random House.

- LONGHI, R. (2011). *Gentileschi padre e figlia*. Milano: Abscondita.
- MORENO NUÑO, C. (2006a). “Introducción”. En *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, C. Moreno Nuño, 13-28. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias.
- \_\_\_\_ (2006b). “Un repaso a las teorías del mito y del trauma”. En *Las huellas de la guerra civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. C. Moreno Nuño, 83-115. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Libertarias.
- \_\_\_\_ (2019). *Haciendo memoria: Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- NOZZOLI, A. (1978). “Anna Banti: La scelta del romanzo storico”. En *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, A. Nozzoli, 85-111. Firenze: La Nuova Italia.
- ROMERO, C. (1995). “Artemisia Gentileschi”. *Arte, Individuo y Sociedad* 7, 73-81.
- RUBIO MARCO, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo: (El recuerdo en imágenes)*. Boadilla del Monte: Machado Grupo de Distribución.
- SCARPARO, S. (2002). “‘Artemisia’: The Invention of a ‘Real’ Woman”. *Italica (New York, N.Y.)* 79.3, 363-378. Disponible en línea: <https://doi.org/10.2307/3656098> [22/04/2022].
- SOKOL, E. (2012). “Diverse Voices: Czech Women’s Writing in the Post-Communist Era”. *Argument: Biannual Philosophical Journal* 2.1, 37-58.
- VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, G. (2015). “Condición de verdad y ficción (Literaturas del recuerdo y autoficción)”. En *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 70-105. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- WHITEHEAD, A. (2004). *Trauma Fiction*. Edinburg: Edinburgh University Press.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 27/04/2022