

# Perder la cabeza por Artemisia

Gabrio Zappelli Cerri  
Universidad de Costa Rica  
GABRIO.ZAPPELLI@ucr.ac.cr

**Recibido:** 6 de abril de 2015. **Aprobado:** 28 de mayo de 2015.

## Resumen

En diferentes lenguajes artísticos, como la pintura, hay una utilización de las potencialidades cinéticas, aunque el movimiento permanezca virtual. En el presente escrito se investiga este “tiempo del contenido” en algunas pinturas escogidas de Artemisia Gentileschi (*Giuditta e Oloferne*), quien confiando en un “guion dramático” de secuencias pensadas para la pintura, asumió el tema de la decapitación, el cual permitió que en 1960 la corriente feminista europea la descubriera y la celebraran como mártir y heroína de su tiempo. Al observar las secuencias se reconstruye una “pequeña historia de horror” que se relata a través de diferentes representaciones pictóricas del mismo cuento dramático y permite ubicar los siguientes tres tiempos: la decapitación, la huida y el triunfo a través del encuadre y la secuencia. Por lo que, en este análisis de contenido, encuadre y secuencia, se delimita el movimiento para que sea considerado, además de un componente sintáctico, el índice semántico del contenido cinético de una imagen en el tiempo. La cinética pictórica de Artemisia produce un movimiento narrativo de las imágenes, que va más allá de una simple grabación de las secuencias “cinematográficas” virtuales, congeladas en el lienzo.

**Palabras clave:** Artemisia Gentileschi, Giuditta, Oloferne, movimiento, encuadre, secuencia.

## Abstract

In different artistic languages such as painting, there is a use of the kinetic potential, but the movement remains virtual. In the present paper investigates this “time of content” in some paintings chosen by Artemisia Gentileschi (*Judith and Holofernes*), who rely on a “dramatic script” of sequences designed for

painting, she took the theme of decapitation, which allowed in 1960 the European feminist movement and celebrate the discovery of a martyr and hero of his time. By observing the sequences a “little horror story” is reconstructed, which is told through different pictorial representations of the same dramatic story and it allows locating the following three stages: the decapitation, the flight and the triumph through the frame and sequence. Therefore, in this content, frame and sequences analysis delimit the movement to be considered such a syntactic component as the semantic content of kinetic rate on an image in time. The kinetics of Artemisia produces pictorial narrative motion pictures, which goes beyond a simple recording of the “film” virtual sequences frozen on the canvas.

**Keywords:** Artemisia Gentileschi, Judith, Holofernes, movement, frame, sequence.

Los alcances tecnológicos del siglo XIX, aprovechados por fotógrafos emprendedores, como los hermanos Lumière; por investigadores sin causa, como Edison; por magos en búsqueda de nuevas ilusiones, como Méliès, dieron vida al cinematógrafo.

En realidad, el origen de este nombre es más antiguo. Cinematógrafo deriva del griego, *kínēma* (-atos), que significa “movimiento” y *grapho*, “escritura”. El cinematógrafo es, entonces, abstractamente, “cinetografía”, la notación de un movimiento. Pero el cinematógrafo es, también, *imagen*, o sea, la relación entre elementos de la imagen y su transformación.<sup>1</sup> El lenguaje del cinematógrafo es visual, los “cuadros” (¿pinturas?) en movimiento del cinematógrafo son una “escritura” en el espacio (imágenes), que incluye el tiempo.

Un texto que utiliza el movimiento como “contenido” puede ser considerado cinematógrafo e, igualmente, puede serlo el movimiento como base de la “expresión” de un texto. En el primer caso, cualquier imagen que represente un movimiento en un texto se vuelve virtualmente

cinematógrafo, puesto que su significado cinético expresa una transformación visual, aunque ficticia. En el segundo, solo los textos que pueden aprovechar el artefacto tecnológico: la máquina del cinematógrafo (que permite y garantiza el movimiento real), pueden aspirar a producir imágenes en el tiempo que, además de un “contenido” temporal, aparenten la “forma” de un movimiento real.

En diferentes lenguajes artísticos, como la pintura, hay una utilización de las potencialidades cinéticas, aunque el movimiento permanezca virtual. En el presente escrito se investiga este “tiempo del contenido” en algunas pinturas escogidas como muestra.

La pintura, a través del “encuadre” y la “secuencia”, comparte con el cinematógrafo dos aspectos lingüísticos. Se trata de dos aspectos sinérgicos, uno espacial y el otro temporal. Tanto en el cinematógrafo como en la pintura, el “encuadre” concierne a la selección del espacio de una imagen y, la “secuencia”, a la selección del tiempo en el interior de una misma imagen o de una cadena de imágenes diferentes.

<sup>1</sup> Es famosa la consideración de Ingmar Bergman (1999):

Haciendo películas soy culpable de un abuso; utilizo un aparato construido en función de una imperfección física del hombre, un aparato que me sirve para atrapar al público desde un cierto sentimiento hasta su extremo opuesto. Yo soy, entonces, un engañador o, en el caso de que el público sea consciente del abuso, soy un ilusionista. Yo manipulo y dispongo del más fantástico de los aparatos mágicos que jamás haya existido en toda la historia del mundo y en las manos de un prestidigitador. Existe aquí, o debería existir, para todo el que crea y proyecta películas, la fuente de un conflicto moral indisoluble (Recuperado de: <http://www.cinephiliabeyond.org/ingmar-bergman-reflections-life-death-love-erland-josephson/>).

En un análisis del contenido, encuadre y secuencia están presentes en una obra cuando el movimiento es considerado, además de un componente sintáctico, como índice semántico del contenido cinético de una imagen en el tiempo. Por ejemplo, en las obras del expresionista abstracto Jackson Pollock, el lienzo chorreado por el gesto del autor parece atestiguar significativamente “un” específico tiempo: en este tiempo, la pintura grabó la transformación del quehacer emocional del artista. El aspecto espacial y temporal es circunscrito a la “expresión” del contenido del movimiento, el cual resulta congelado en la obra.

Sin embargo, para destacar la producción de un artista plástico que en su contenido “represente” al tiempo, hay que buscar dentro de la producción “figurativa”. Ejemplos de notación cinético-pictórica (cinematográfica) del movimiento en su contenido, caracterizada por una relación entre “encuadre” y “secuencia”, se pueden encontrar en los textos pictóricos de Artemisia Gentileschi (siglo XVI). En Artemisia Gentileschi, la secuencia y los encuadres surgen propiamente de un esquema “seudocinematográfico” de narración dramática “por transformarse”.

Artemisia Gentileschi nació en Roma en 1593 y, seguidora de Michelangelo Merisi, llamado el Caravaggio, se formó como pintora entre Roma y Florencia, en la escuela de su padre, Horacio, vivió en aquel clima manierista tardío y barroco, donde el exceso y lo maravilloso espectacular estaban “de moda”.

Todas las producciones de esta pintora son parte de un proyecto que se encierra en un específico sistema “dramatúrgico”. Ella escoge, de un “mundo posible”, un único acontecimiento dramático, repetido y confirmado en un afán de fidelidad narrativa a la misma situación y a los mismos personajes. Como decía en una entrevista con Pierre Bonard, Francois Truffault (1962) de los directores de cine, cada autor, en el arco narrativo de su producción artística, propone siempre una muestra de la misma obra. Lo que es bastante cierto en el caso de Artemisia, puesto que en toda su producción no hubo variaciones relevantes en los temas que trató. Obviamente, sus pinturas son textos representativos (como todas las pinturas antiguas) y, por lo tanto, se prestan a nuestra interpretación dramática.

En los textos de Artemisia, lo “dramático”<sup>2</sup> está constituido por la presencia de una

---

<sup>2</sup> La semiótica *actancial* de A. J. Greimas no hace diferencia entre persona y cosa con respecto al sujeto de la acción, al que llama indistintamente actante. En la dramaturgia, el sujeto es el que cumple la acción en dirección a un objetivo y, generalmente, este sujeto es el ser humano. La acción de un ser humano es movimiento y, por lo tanto, en una narración pictórica figurativa (donde un sujeto humano es representado con función de actante), la cuestión fundamental es la calidad del movimiento del sujeto, pues ella determinará el carácter temporal que el pintor quiso desarrollar (Greimas y Courtés, 1990).

“puesta en escena” en un “tiempo simbólico” de fuerzas (actanciales) con funciones protagónicas, antagonicas o de alianzas.

La capacidad “dramática” en un pintor varía, obviamente, en relación con la época y con la experiencia dramaturgica del autor. Esto significa que todos los artistas no poseen las mismas habilidades dramaturgicas. La capacidad dramática en un pintor puede ser tanto natural como artificial. En la época de Artemisia, por ejemplo el de redescubrimiento arqueológico o la relectura de la *Poética aristotélica* (Aristóteles, 1973) condujo a la “Camerata Fiorentina” a inventar la ópera<sup>3</sup>, como puesta en escena de los “sentimientos en música”; pero no hay evidencias, en la pintura de la artista, que sus “capacidades” dramáticas para las imágenes, tan compatibles con la ideología plástica “emocional” de la filosofía contrarreformista, deriven de un conocimiento dramaturgico consciente.

Sin embargo, en muchas pinturas de Artemisia existe un drama visual que presupone, además del manejo del discurso pictórico, una competencia dramática (del contexto) de la representación, que implica un sentido

del tiempo. En la pintora, el drama es utilizado para calificar cualitativamente un movimiento en un específico tiempo “notable”, un tiempo “representante” que implica necesariamente un tiempo “representado”. El drama, para Artemisia es puro conflicto temporal, representado por un movimiento dividido en “secuencias” de encuadres que proponen el “contraste moral” entre los personajes antagonicos de una única historia repetida.

### Artemisia

Al conocer la vida privada de esta artista, el riesgo es que esta se vuelva importante en el análisis semántico acerca de sus obras. Con Artemisia hasta se podría determinar el valor emblemático de sus realizaciones artísticas y de sus contenidos, a partir del conocimiento de su existencia. La vida y el arte, en el caso de Artemisia, están entrelazados en un complejo mapa existencial, en el que se entremezclan tramas personales y artísticas, en un único conjunto “dramático”. Difícil es preguntar si por destino o por casualidad, por contingente condición femenina o libre albedrío, la vida y el arte se entremezclaron.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Fue el estudio de la antigua tragedia lo que permitió a los miembros de la “Camerata” formular una hipótesis, aunque no fidedigna, de cómo estaba concebida la tragedia en Aristóteles y producir en el año 1601, la *Euridice* de Jacopo Peri.

<sup>4</sup> “[...] una hija del actor fue forzosamente violada y carnalmente conocida repetidas veces por Agostino Tassi, pintor e íntimo amigo y compañero del actor, estando también metido en este negocio obscuro Cosimo Quorli, su ayudante; tomando en cuenta que, además de la violación, el mismo Cosimo, ayudante, intentó arrancar de las manos de la misma “señorita” algunas pinturas de su padre y, en especial, una *Giuditta* de considerable magnitud. (Menzio, 1980, p. 39; Contini y Papi, 1991).

En los años de la década de 1960, Artemisia fue descubierta por el feminismo europeo y celebrada como mártir y heroína de su tiempo. Según la lectura feminista, la producción de Artemisia relacionada con el tema de la “decapitación”, fue causada por el abuso sexual del que ella fue víctima a los 16 años. La separación de la cabeza del cuerpo en sus pinturas más famosas, las varias series de *Giuditta e Oloferne*, serían metáforas de aquella separación entre pensamiento y acción, entre la mente y el cuerpo de aquel hombre, Agostino Tassi, quien fue su violador; respuesta sublimada de la pintora a la ofensa sufrida. Los rasgos de Artemisia que sobresalen en los relatos “feministas”, son los de una artista consciente de su trabajo, de una pintora rigurosa, de una mujer luchadora y una madre cuidadosa (Menzio, 1980). Efectivamente, esta sensibilidad imprescindible de mujer-artista se detecta en todas sus obras, desde las más inocentes,

hasta las más dramáticas e impactantes, como las series de “decapitaciones”.

La decapitación era una condena ritual común en la Antigüedad. El tema preferido por Artemisia, era la decapitación de Holofernes.<sup>5</sup>

En la perspectiva “feminista” es comprensible que Judit, mujer y heroína judía que decapitó a Holofernes,<sup>6</sup> haya inspirado a la pintora hasta ubicar en el relato bíblico su propia reivindicación por la experiencia personal. En casi toda su producción, Artemisia asumió este tema confiando en un “guion dramático” de secuencias pensadas para la pintura. Observando estas secuencias, se reconstruye una “pequeña historia de horror” que se relata a través de diferentes representaciones pictóricas del mismo cuento dramático. Solo varía, para Artemisia, la forma imperceptible, pero sustancial de contar el contenido temporal de cada acontecimiento.

---

<sup>5</sup> En la Biblia, en los libros Deuterocanónicos del Antiguo Testamento, se cuenta de una heroína judía, Judith (Giuditta), símbolo de la lucha contra de los opresores del cercano Oriente. Se narra que toma la cabeza de Holofernes (Oloferne), general del ejército asirio al que decapitó. El ejército asirio había asediado la ciudad judía de Betulia. Los habitantes no podían resistir más y, entonces, la rica y bella mujer, fingiendo traicionar a su pueblo y muy bien arreglada, llegó al campo enemigo con su criada para proponer al general un modo de penetrar en la ciudad. El general, fascinado, organizó una fiesta con el propósito de seducirla. Pero, después, borracho, en la noche fue víctima de la astuta mujer, que lo decapitó y se llevó su cabeza para exhibirla como un trofeo.

<sup>6</sup> Judith: La figura de Judith hace su primera aparición en la Edad Media como símbolo de la virtud que triunfa sobre el vicio y, a veces, como compañera de la figura alegórica de la “humildad”. En el arte del Renacimiento, el tema de la victoria de la mujer sobre el hombre, asoció a Judith y Holofernes con Sansón y Dalila o con Aristotile y Pancaspe. En la Contrarreforma, el tema fue curiosamente asociado a la “Visitación”, como ejemplo del triunfo de la virtud sobre el pecado. (Hall, 1983, p. 212).

### Primer tiempo: la decapitación

Valga como ejemplo de lo anteriormente afirmado, la composición de las pinturas *Giuditta che decapita Oloferne* (Fig. A), hoy en Florencia, y la *Giuditta che decapita Oloferne* (Fig. B) que se encuentra en Nápoles. Más que de dos encuadres (pinturas) iguales, se trata de dos instantáneas construidas según un modelo parecido, repetido, de diferentes valores temporales.

En la *Giuditta che decapita Oloferne* de Florencia, la sangre del Holofernes decapitado no está coagulada, sino que chorrea desde el cuello con la máxima presión. Entonces, se trata del instante inmediatamente posterior (un primer tiempo narrativo) al corte de la vena. Sucede lo contrario con el movimiento pintado en la instantánea del encuadre napolitano. Ahí, la sangre ya está coagulada y sugiere un fragmento temporal más allá del corte de la vena, cuando el movimiento de la hoja de la espada está detenido y la muerte de Holofernes, acabada. Para confirmar esta tesis, se puede observar, en la segunda pintura, el diferente tratamiento del ojo vidrioso del muerto, el rostro ya contraído y la boca abierta y congelada por la *rigor mortis*.

En la pintura florentina, el rostro de Holofernes todavía está rojo por la presión sanguínea de la reciente borrachera del

general. Los brazos de Judith están tensos por el esfuerzo muscular que necesitó ante la reacción de la víctima y por la presión necesaria para producir el corte.

Dos pinturas casi idénticas, donde las variaciones mínimas se deben a un diferente planteamiento temporal, que cambia el sentido del texto y opone tensión a distensión, en un aparentemente parecido desarrollo formal y emocional.

El catálogo temático de las obras de Artemisia, como se dijo, no varía mucho: el sujeto de sus pinturas es repetido y esto lleva a pensar que su producción, casi monotemática, con una variación mínima alrededor del mismo tema, quizás ponga mucho énfasis en los detalles narrativos, detalles escogidos principalmente por sus propiedades dramáticas.

Otras siete *Giuditte* pintadas por Artemisia (tal vez una por su padre Horacio) ofrecen un panorama de su producción pictórica de las secuencias dramáticamente notables de este episodio bíblico, que en el “guion” de Artemisia se vuelven conjuntos narrativo-temporales para la imagen, casi una película virtual que la pintora propone en cada lienzo, donde varía solamente algunos pequeños aspectos, pero no el encuadre total.

Si el relato está referido siempre al mismo tema (secuencia de una misma toma repetida

en cada pintura), el texto pictórico, a su vez, está descompuesto en microencuadros, fragmentos de un encuadre más grande, individualizado en los límites de la tela. Desde un “plano total” hasta los “detalles”, las relaciones entre macro y micro encuadros determina la secuencia narrativa seleccionada por la autora y representada por sus personajes.

El guion del evento, “el delito”, representa el conjunto de todos los momentos notables ocurridos en la decapitación de Holofernes, acciones estrictamente relacionadas en este “tiempo”. En cada secuencia-pintura, Artemisia “edita” sus microencuadros. Cada pintura reproduce mediante “instantáneas”, la historia global en su secuencia temporal y en su encuadre espacial. La tensión pasional y emocional de una pintura tiene un seguimiento tanto en las copias como en las series, por medio de un montaje entre “encuadros-pinturas” y “secuencias-pinturas”.

### **Segundo tiempo: la huida**

En la narración bíblica, el acontecimiento que sigue al *acto de decapitación* es la fuga de las dos mujeres, Judith y la criada, de la tienda de campaña de Holofernes, con una canasta o un paño donde estará colocado el trofeo; la cabeza cortada del general. Una pintura, hoy en Londres (Fig. C), atribuida a Horacio, otra, que está en Oslo, de incierta atribución a Horacio o a Artemisia (Fig. D) y

una *Giuditta e la fantesca*, en Florencia (Fig. E) presentan este fragmento temporal inmediatamente posterior al delito y las definiremos: grupo temporal No. 2. El relato podría ser:

Judith y la criada miran hacia una misma dirección donde se advierten presencias; las dos mujeres se aseguran de que ningún ruido producido durante el reciente delito fue advertido por los guardias que están afuera de la tienda de campaña del general Holofernes.

¿El general Holofernes gritó antes de morir, en el momento de su homicidio? Las pinturas napolitana y florentina (que componen el grupo temporal No. 1, Fig. A y B) lo hacen suponer. La boca de Holofernes está abierta y sólo la muerte hubiera podido sofocar el gemido.

Una ulterior variante del tema, pero con una diferente segmentación temporal de la narración, se puede ver en el nuevo grupo de pinturas (grupo temporal N°. 3) de la pintora: *Giuditta e la fantesca*, hoy en Detroit (Fig. F), *Giuditta e la fantesca*, en Nápoles (Fig. G), y *Giuditta e la fantesca*, en Cannes (Fig. H).

En todas estas réplicas narrativas, el fragmento temporal que se está tratando es el del momento siguiente a la decapitación y anterior a la fuga:

La leve llama de la vela ilumina los cuerpos de Judith y la criada; las dos mujeres

se preparan a abandonar la tienda de Holofernes. Judith mantiene el arma en su mano (la espada con la que cortó el cuello del general) y observa detrás de la abertura de la tienda, mientras cubre con una mano la luz de la candela para que no ilumine demasiado su rostro. Busca la vía más segura para escapar del campamento. Detrás de la cama (tiempo paralelo como sinergia entre protagonista y aliada), la criada recupera y pone en un trapo la cabeza sangrante de Holofernes, recién caída al piso.

### Tercer tiempo: el triunfo

La última pintura, la que cierra la narración total o el *macrotexto* que reúne en sí todas los contenidos temporales de las diferentes obras de Artemisia hasta aquí tratadas, es una pintura que constituye el “final” de aquel hipotético paradigma narrativo de la historia, que completa el “guion”.<sup>7</sup>

Con esta representación del “artista adolescente”,<sup>8</sup> supuestamente un autorretrato, se cierra el ciclo de la dramatización de la historia con un triunfo de Judith, que ofrece al público la cabeza cortada de Holofernes. Se trata de la *Giuditta* (Fig. I) de Roma. Su esquema narrativo podría ser:

Regresada del campamento de Holofernes, Judith deja la espada en las manos de la criada para gozar del debido triunfo. Ofrece a su pueblo (al público, en realidad, llamándolo a comprometerse con su gesto), o a los espectadores, o a sus enemigos, el increíble ejército asirio, la cabeza cortada de Holofernes, trofeo de su audaz empresa.

Como en el final de una comedia del 1600, donde el actor, frente al público, declara la moraleja de la historia, Artemisia-Judith se presenta a su público<sup>9</sup> y ostenta la cabeza separada del cuerpo, para presentar (como

<sup>7</sup>Guion que se compone así de un *desencadenante* (Fig. A y Fig. B), de un *desarrollo dramático* (Fig. C, D, E, F, G, H), y de un *final* (Fig. I). Se trata, en realidad, de la primera pintura que Artemisia realizó a la edad de 16 años.

<sup>8</sup>Como se dijo, a esa edad la artista fue víctima de la violación.

<sup>9</sup>La llamada “mirada a cámara” de ciertas películas, como en el género documental, establece en el cine un involucramiento entre el actor y el público y, al mismo tiempo, un distanciamiento entre el personaje y el espectador de una historia. Se trata de una forma consciente de establecer un contacto ético del autor con el receptor con respecto al contenido moral representado por el sujeto de la narración (locutor, investigador, personaje, o lo que sea), ubicando la atención del receptor en el papel de testimonio ocular del discurso. En nuestro caso, la tela pintada a los 16 años por Artemisia es más bien el *autorretrato moral* de la misma artista “hablante”, que invita al espectador de la pintura a tomar conciencia de las motivaciones profundas del acto dramático representado, resultado de una justa venganza o símbolo de justicia divina.

en un teatro moral) la “revelación temática” de su cuento. O sea, la moraleja correspondiente al final del guion “escrito” por Artemisia para representar este ciclo de obras, en el que resumió, con un símil, su vida. En este último texto visual y narrativo, la cabeza separada del cuerpo (¿masculino?) como mente separada de la acción, resume la justificación de dos delitos, uno público, de Judith, asumido como acto que hizo justicia al otro, privado, del que fue víctima Artemisia. Artemisia atribuye a su heroína, por el dolor del abuso sufrido, el mandato de vengar a todas las mujeres abusadas, sublima así el dolor de su experiencia personal a través de sus metáforas visuales.

En las *Giuditta* de Artemisia, la secuencia temporal de la historia bíblica de *Giuditta* y Oloferne, que es considerada más como el “macro tiempo cinematográfico” del relato total, está constituida por tres subtiempos o momentos notables:

*El tiempo de la secuencia N°. 1: la decapitación* (Fig. A y B), donde el tema del engaño amoroso se une al de la venganza de la mujer ofendida; *el tiempo de la secuencia N°. 2: la huida* (Fig. C, D, E), con la obtención del precioso *trofeo* y (Fig. F, G, H) la preparación del plan para la huida, donde el sentimiento

del miedo y el de la fría determinación se unen; y *el tiempo de la secuencia N°. 3: el triunfo* (Fig. I) de la *astucia* de una mujer frente a una fuerza enemiga excepcional.

En el “tratamiento dramático” o, más bien, en el guion mental de la historia bíblica que Artemisia tiene guardada,<sup>10</sup> existe una prioridad narrativa que permite escoger momentos notables del evento. Según modalidades típicas del lenguaje cinematográfico, además de los encuadres, tanto la secuencia total como las tres secuencias parciales seleccionan solamente partes temporales de la historia. Este procedimiento, originalmente una figura retórica, en términos cinematográficos, se llama *elipsis temporal*. En la *elipsis del tiempo* se concentran y sintetizan los actos significativos del cuento, para dar otra “forma” a la realidad: la de un tiempo dramático.

Artemisia, antes que pintora, fue una potencial directora de su único espectáculo. Realizando una selección de los acontecimientos más conflictivos de su historia, logró mover a los actores de su puesta en escena, “dentro” del lienzo. Edita las partes de la historia en secuencias de diferente magnitud, como eventos temporales autónomos (que forman una autónoma narración-pintura). En este “montaje” del evento dentro de una unidad dramática, lo

---

<sup>10</sup> Y seguramente conversado con su padre, Horacio

visual y lo emocional representados son más intensos que cualquier monólogo o diálogo teatral; es el aspecto visual, cinematográfico, el que juega un papel determinante.

La entera producción de Artemisia acerca del tema *Giuditta e Oloferne*, representa los “actos” de una “obra cinematográfica” completa, un “acto sin palabras” o un *film* mudo de un libreto escrito en la mente de la artista y propuesto por episodios, a través de sus diferentes pinturas. Estas ediciones narrativas, cronológicas o repetidas logran cargar con la máxima eficacia dramática el tema fundamental de la historia: el delito. El delito, que indica la sublimación simbólica de algo sufrido por la pintora: la violencia sexual, llevada a cabo por el pintor Tassi, el amigo del padre.

### Conclusiones

El mérito de la tesis “feminista”,<sup>11</sup> fue rescatar para Artemisia su lugar de mujer extraordinaria, y así justificar la elección dramática de sus pinturas.

El tiempo dramático y el tiempo “psicológico” intentan coincidir en las representaciones de la pintura figurativa de Artemisia,

pero su sentido cinematográfico nos va confirmando cómo una intérprete de gran trayectoria puede producir obras que presuponen que el arte sea superior a las simples disciplinas artísticas. La cinética pictórica de Artemisia produce un movimiento narrativo de las imágenes, que va más allá de una simple grabación de las secuencias “cinematográficas” virtuales, congeladas en el lienzo. En verdad, el tiempo cinematográfico de muchas pinturas representativas antecede a la invención del cinematógrafo. Sin embargo, es costumbre de cierta historiografía no reconocer el tiempo como parte integrante del discurso pictórico.

### Lista de referencias

- Aristóteles. (1973). *Poética* (M. Valgimigli, Trad.). Roma: Laterza.
- Bertolotti, A. (1881). *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. Milano: U. Hoepli.
- Bonard, P. (1962). *Entrevista a François Truffaut*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Jules-y-Jim/7877>
- Contini, R. y Papi, G. (1991). *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca.

---

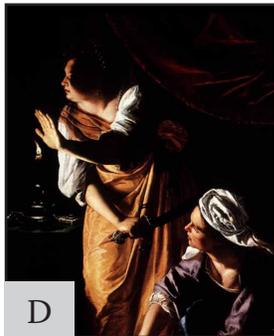
<sup>11</sup> Las actas del juicio están publicados en: Bertolotti, A. (1881). *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. Milano. También acerca del testigo en el juicio en: Menzio (1980, 69).

■ Artículos

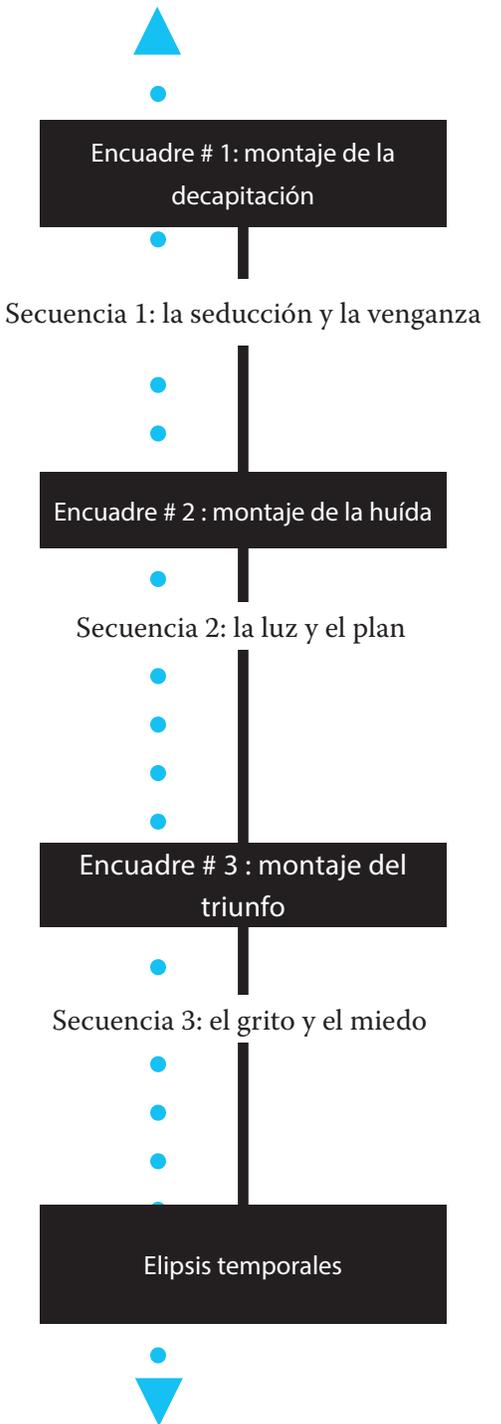
James Hall, J. (1983). *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*. Milano: Ed. Longanesi y C.

Menzio, E. (Comp.). (1980). *Artemisia Gentileschi/Agostino Tassi: Atti di un processo per stupro*. Milano: Edizione delle Donne.

Von Sivers, M. (1999). *Igmar Bergman y E. Josephson-Reflexiones sobre la vida, la muerte y el amor*. Recuperado de: <http://www.cinephiliabeyond.org/ingmar-bergman-reflections-life-death-love-erland-josephson/>



### Inicio cronológico del montaje narrativo (Elipsis temporal)



Fuente de las imágenes: Creative Commons

■ Artículos