

# Raquel Forner: del apocalipsis a la utopía

*May Lorenzo Alcalá*

Al finalizar la etapa heroica de las vanguardias de principios del siglo XX, el grito era «volvamos al orden» y la propuesta, la recuperación de los valores estéticos previos, por lo menos, al manifiesto futurista de Marinetti. Superados los efectos inmediatos de la primera guerra mundial, la sociedad occidental deseaba olvidar el dolor y se planteaba el futuro como la continuación de un pasado feliz y estructurado.

Pero la contienda había desarmado en forma definitiva la distribución del poder mundial centrada en Inglaterra y el imperio comenzaba desplazarse hacia Occidente. El equilibrio logrado en Viena, en 1918, se demostraría tan precario e inestable como la pretensión de volver a la estética decimonónica. La prueba dada por la guerra –de que la destrucción masiva de la humanidad era posible– no podría obnubilarse con fotografías en sepia y los cimientos del arte habían sido demolidos de tal forma, que su reconstrucción sólo era aparente.

Es por eso que gran parte del arte de los 30 más parece escenografía, la falsa reconstrucción de un paraíso irremediablemente perdido. Sin embargo, de esa época «se salvan» los artistas que, aún pretendiendo negar conscientemente el influjo de las vanguardias, lo asimilaron y recrearon, en todo caso en forma codificada.

## **La escuela de París**

En la década del 30, el horizonte artístico argentino seguía estando en París<sup>1</sup> y a pesar de la crisis del 29, que dejaría a la luz la inviabilidad futura del modelo de producción agrícola e importador de manufacturas, instaurado por la generación del 80, el país del Sur mantenía el sueño de ser el eterno granero del mundo.

<sup>1</sup> Una excepción a esta regla fueron los hermanos Borges, como hemos dicho ya en varias oportunidades.

El Estado argentino que, respecto a las dimensiones de entonces percibía altas recaudaciones, podía permitirse becar a artistas y científicos para que trabajaran en el exterior. Esa actitud se relaciona, ahora, con la pretensión de ser un país de clase media instruida, sin pobres, que surgiera un poco después del modelo de producción, aunque en paralelo con él y que se cristalizase en la Ley Saenz Peña de 1912, que instituyó el voto secreto, universal y obligatorio. Sin embargo, ese objetivo social se había gestado en el siglo XIX.

Ese beneficioso paternalismo estatal, que poblara de escuelas los rincones más remotos y desolados de la Argentina y que enviase jóvenes talentosos a *aggiornarse* en Europa, había sido, en realidad, parte del modelo romántico de «educar al soberano» y «poblar la Argentina con campesinos europeos», cuyos rasgos delinearía Domingo F. Sarmiento durante su presidencia (1868-74). Por eso, desde aproximadamente 1890 y hasta 1940, es fácil encontrar en París o Roma grupos más o menos numerosos de artistas argentinos becados por la nación o la provincia de Buenos Aires, la más rica y cabeza de la fértil pampa húmeda<sup>2</sup>.

Sin embargo, no será hasta el grupo parisino de la década del 30, cuando los artistas se identifiquen con el nombre de la Ciudad Luz, posiblemente porque el rasgo caracterizante de ellos es haber pasado, todos sin excepción, por el taller de André Lhote, referencia directa a la docencia de arte en París. Y allí, en la persona del maestro, es donde se juntan las antípodas: él enseña las premisas del cubismo y sus alumnos pretenden volver al realismo prepicassiano; «la búsqueda de lo eminentemente estructural y de los auténticos valores plásticos», diría Alfredo Bigatti en su autobiografía.

Los miembros iniciales del Grupo o Escuela de París fueron el mencionado Bigatti, Horacio Butler y Aquiles Badí y, hacia 1929, ésta se completa con la llegada a Francia de Lino Enea Spilimbergo, Horacio Basaldúa, Antonio Berni y Raquel Forner. Ese año también se instala en París Juan del Prete, figura fundacional de la abstracción en Argentina, que actúa en forma independiente al grupo, exponiendo individualmente en la Galería Zask, en 1930. Y también los pintores Pissarro y Morera, cuya obra no trascenderá el paso de los años.

Butler, Badí y Basaldúa, con la intrigante coincidencia de la primera consonante de sus apellidos, son los artistas del grupo más aferrados a la vuel-

<sup>2</sup> Ver: *Emilio Pettoruti, Un pintor frente al espejo. Editorial Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968.*

ta al orden en lo sustancial y por ello, los más tradicionales y decorativos; serán hasta nuestros días los apreciados por la clase media bien pensante. En cambio Bigatti, el único escultor del grupo, Spilimbergo, Berni y Forner, y también Del Prete, el *libero*, permeados aún a su despecho por la simiente de las vanguardias, irán elaborando a lo largo de sus vidas una obra más personal e interesante.

Spilimbergo pinta, entre 1931 y 1940 una serie de mujeres monumentales, duras, de ojos pétreos, nada sentimentales pero de mucha expresividad. Esta etapa no puede dejar de relacionarse con el neoclasicismo de Picasso; sin embargo, contemporáneamente, realiza una serie de monocopias agrupadas bajo el título de *Breve historia de Emma*, que se refieren a la vida de una prostituta y son de un realismo provocador y brutal. Como son provocadores y brutales *Juanito Laguna* – el niño de la villa miseria– y *Ramona Montiel* –la prostituta–, los dos personajes que Antonio Berni crea a partir de la década del 50 y con los que replantea su propio realismo.

Pero la serie más luminosa de Spilimbergo tal vez sea *Las terrazas*, también de los treinta. Son arquitecturas vistas por encima, siempre enfrentadas al mar, y cubiertas de azulejos en damero que, aunque tienen figuras humanas, éstas parecen como elementos secundarios, dándoles un fuerte tono metafísico, al estilo de De Chirico o Carrá. Los escritos de este último, referidos a la vuelta al orden, parecen haber influido en Spilimbergo, aunque la composición de sus obras tiene la marca del cubismo.

Berni es el magistral padre de la renovación figurativa en Argentina; un poco antes que la llamada Nueva Figuración de los 60<sup>3</sup> vinculada estéticamente al Grupo Cobra, este artista, que integró en la década del 30 la Escuela de París y tuvo un corto pero bellísimo pasaje por el surrealismo, consiguió deslindar el compromiso social y la figura humana, del realismo tradicional. Con técnicas introducidas por las vanguardias, como el *collage*, o empastes gruesos y toscos que lo acercan al «feísmo», logra una mitología urbana y marginal, que denuncia y deleita.

En contraposición, Juan del Prete expone obras abstractas en París, en 1932, junto al grupo *Abstraction-Création Art non Figuratif* y, al año siguiente, hace en Amigos del Arte la que se considera la primera muestra de arte abstracto en la Argentina, con pinturas y *collages*, en tanto que en 1934 expone, en la misma sala, esculturas abstractas de yeso, alambres retorcidos y planchas de hierro recortadas. Nada más lejos de la vuelta al orden.

<sup>3</sup> Integrada por De la Vega, Macció, Deira y Noé.

## La pareja Forner-Bigatti

Raquel Forner cuenta, en una entrevista grabada en video<sup>4</sup>, que destruyó todas sus obras previas a 1930 y luego lo lamentó. Actitud posvanguardista típica e innecesariamente repetida. Lo cierto, más allá de la pose, es que antes de viajar a Europa participó del Salón Nacional de 1924, del Nuevo Salón de 1929 e hizo una muestra individual en la Galería Müller en 1928. De eso sólo queda el testimonio conocido de una obra, *Barcas* de 1924, que mucho no puede revelar sobre lo desconocido. Posiblemente, para no mitificar, cuando Raquel llegó a París en 1929 –tenía 27 años– no había producido nada demasiado relevante.

Bigatti, en realidad, volvía a esa ciudad, donde ya había estado anteriormente con la primera leva, y lo hacía con Raquel a la que, como dice Romualdo Brughetti, «presenta a los miembros argentinos del grupo»<sup>5</sup>. La unión de ambos fue afectiva, pero también artística. El hombre, nacido en 1898, era hijo de un orfebre italiano afincado en Argentina, que pronto aprendió ese oficio, que practicaría toda su vida y que le permitió ser escultor sin presiones de modas o tendencias.

Como muchos otros artistas de su época, aproximadamente en 1910, quedó fascinado por la obra de Bourdelle, cuyo monumentos conmemorativos iban poblando Buenos Aires como hongos después de la tormenta. El francés se convirtió por años, en el escultor oficial de sucesivos gobiernos, que lo apreciaban como el justo medio entre lo tradicional y lo moderno. Bajo ese influjo, Bigatti viaja a Francia y con esa influencia factura su obra de principios de la década del treinta.

Pero será sólo a partir de *Cabeza*, de 1937, ganadora del Premio Honor del Salón Internacional de París de ese año, cuando las formas se geometrizan y pretenden menos volumen, en que el escultor habrá encontrado el camino de su propio lenguaje. El año anterior había obtenido el primer encargo para un monumento, el de Bolívar, que marcará el comienzo de una actividad ininterrumpida en los veinte años siguientes y que lo acercará de nuevo, aunque no estéticamente, a su admirado Bourdelle.

El de Mitre para la ciudad de La Plata; uno de Alberdi no concretado, pero del que se conservan la cabeza del prócer y columnas con frisos; el de Roca, para la localidad patagónica de Choele-Choel y el del presidente nor-

<sup>4</sup> Marcelo Pacheco y Fermín Rodríguez, Forner-Bigatti: Dos Creadores. Video. Fundación Forner Bigatti. Buenos Aires, s/fecha.

<sup>5</sup> Romualdo Brughetti, Alfredo Bigatti. Colección Argentinos en el Arte. Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.

teamericano Roosevelt, conforman el *cursus honorum* que lo legitimará para compartir la gloria del *Monumento a la Bandera*, de la ciudad de Rosario, con el maestro Fioravanti. En todas estas obras Bigatti plasma la arriesgada propuesta de *Cabeza del 37*: hacer una geometría espacial donde lo importante no sea el volumen, donde las formas sean una maza contra el plano.

El ciclo de los monumentos ha dejado, entre los escultores de las generaciones posteriores, una suerte de broma para iniciados. Dicen los más jóvenes que todas las obras del maestro están levemente inclinadas hacia un lado, defecto que sólo puede percibir el ojo entrenado de los escultores. Por eso, cuando alguna sale torcida, en las escuelas de bellas artes suele adjudicarse la responsabilidad al «efecto Bigatti».

Concluido ese ciclo a mediados de los cincuenta, comienza una etapa más íntima, que aprovecha la experiencia adquirida en las grandes dimensiones: hace frisos en bronce, algunos abstractos, donde investiga sobre las posibilidades de las formas. Las figuras se van afinando y sintetizando hasta llegar en los sesenta a una imagen escultórica que recuerda a Giacometti y a Marino Marini, a éste último hasta en lo temático. El hombre y el caballo monopolizan la producción postrera.

Bigatti siempre estuvo abierto a nuevas corrientes o a experimentar, aún dentro de patrones clásicos de belleza. Por eso decía, como lo cita Romualdo Brughetti<sup>6</sup>, que «Para mí, encarar una obra nueva es situarme en la hora cero de la lucha».

## Raquel en el infierno

Cuando Bigatti murió, Raquel Forner hizo una gran obra en homenaje a su marido denominada *Viaje sin retorno*, 1965. Lejos estaba ya la etapa apocalíptica, que su pintura transitaría a partir de la guerra civil española. El dolor y el drama impregnaron todo un largo ciclo, que va desde la década del treinta hasta mediados de los cincuenta. Porque, como dijo el crítico español Guillermo de Torre, «Raquel Forner es un temperamento plástico dramático. De un trauma moral nacen en puridad las fases más valiosas, personales y perdurables de su arte: la guerra de España sacudió inicialmente su sensibilidad y los desastres del mundo que siguieron acentuaron esa propensión, brindándole una copiosa, inagotable temática»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> *Op. cit.*

<sup>7</sup> *Guillermo de Torre, Forner. Catálogo para muestra en Galería Bonino. Buenos Aires, 1954.*

Esta etapa comienza con un hito reconocible, *Mujeres del mundo* (1938), del que la propia autora hace un comentario explicativo: «La composición no es complicada. La figura central es América, inclinada a la tierra con un haz de espigas. América está en paz, pero a ella llega el clamor del mundo. Detrás de ella está China... y España... en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras: el padecimiento de una madre que aún parece acunar a su hijo muerto... y una esposa que, después de perdido su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo del trabajo. Como fondo, y bajo el temor de los aviones que se alejan cumplida ya su misión de muerte, un panorama de aldea bombardeada»<sup>8</sup>.

*La victoria* (1946) marca el final de la serie sobre la guerra civil española. Dice Guillermo Whitelow, profundo conocedor de la obra de Forner, que «si bien la composición es más compleja, permite una lectura coherente. Como en los retablos medievales, se narran sucesos, lo que se repetirá en otras ocasiones, como en *Amanecer* (1944) y *El juicio* (1946). No se trata, por cierto, de trabajos hagiográficos sino de la tragedia de cualquier ser humano desamparado. Una figura de poderoso significado simbólico surge en un primer plano: es la Victoria, el torso apoyado contra el muro de ajusticiamiento. A sus pies, una ofrenda de espigas resulta inútil ya que se trata de una victoria frustrada. A derecha e izquierda, se lamentan las mujeres del mundo, en un páramo calcinado por los bombardeos. A lo lejos, una ejecución»<sup>9</sup>.

Las cicatrices no se han cerrado cuando irrumpe la segunda guerra mundial. Surgen, entonces, representaciones terribles. «Las ruinas de 1939 no son las ruinas clásicas que pintaba en 1930, producto de recuerdos melancólicos. Son ruinas humeantes, con cuerpos recostados en los muros»<sup>10</sup>. En muchas oportunidades se ha vinculado erróneamente esta etapa de Raquel Forner con el surrealismo, posiblemente porque coincide con el auge de esa corriente en Latinoamérica y su imagen tiene algunos puntos de contacto con ciertos pintores de la escuela de Breton, aunque no con la ideología ni el método. Por eso, Raquel no se suma al Grupo Orión, para el que es convocada, cuando éste se forma en 1939, aclarando ella misma, en 1977, que «no me adherí a esa tendencia, aunque aparezcan en ese período (alrededor de los 40) en contrapunto con una realidad visual, elementos originales imaginados para pulsar estados de ánimo...»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Raquel Forner. «Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo», El Diario. Buenos Aires, 22 de septiembre de 1938.

<sup>9</sup> Guillermo Whitelow, Raquel Forner. *Catálogo de la muestra realizada en el Centro Cultural Recoleta, julio/agosto 1998*, Buenos Aires.

<sup>10</sup> Geo Dorival. Raquel Forner, Editorial Losada. Buenos Aires, 1942.

<sup>11</sup> Vernazza, Eduardo. «La pintora de los astronautas», El Día. Montevideo, 23 de enero de 1978.

Los elementos imaginados a que alude son maniqués, estatuas o cabezas de ambos, que aparecen en muchas obras de los años 39/40, como *Los frutos*, *Claro de luna*, *Destinos*, *La victoria* u *Ofrenda*. Es cierto que pueden leerse como una cita de De Chirico, pero la intencionalidad con que están instalados en la tela es diferente: en la pintora argentina pretenden acentuar la idea de cuerpo rígido e inerte; la idea de muerte. Y la muerte no es onírica sino producto tangible del egoísmo y la estupidez humanos; los lienzos de Raquel Forner, opacos y tenebrosos, más bien parecen evocar las vidrieras medievales de las iglesias góticas y la oscuridad de sus interiores.

En *Éxodo* (1940), pintado con motivo de la caída de París, una mujer se apoya contra un muro destruido, alargando inútilmente su mano para retener a alguien a quien ya no puede dar auxilio. Es una mano anónima, símbolo de todas las de los que sufren. Atrás, los paracaidistas, como en otras obras, son los portadores de la muerte sobre ciudades indefensas. La gama de colores que utiliza es la misma de El Greco, acentuando su apariencia de vitral gótico.

Igual clima de desolación se percibe en *Drama* (1942), donde ya han sido sustituidos los maniqués por seres de carne y hueso. La muerte ya no puede ser disfrazada. En *Éxodo* y *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1942), protesta contra la anulación del derecho a la expresión. *Desolación* (1942) une la experiencia lejana pero presente de la guerra, con el entorno propio: los bosques incendiados del sur argentino.

Manuel Mujica Láinez, el maravilloso y decimonónico<sup>12</sup> autor de *Bomarzo* y lúcido crítico de arte del diario *La Nación* de Buenos Aires, hace una síntesis muy adecuada de esta etapa de Raquel, para un librito que se publica en inglés, en 1961<sup>13</sup>: «El resultado de su autoimpuesta disciplina es una extraordinaria imaginación y el enaltecimiento inconsciente de la subjetividad. Cada una de sus pinturas contiene suficiente material alegórico como para llenar un libro. Dramática e intensa, ella domina un extenso mundo, que le inspira pasión por la libertad y que le hace expresar la angustia del hombre con la lucidez que le da su trágico universo: el sentido poético de la supervivencia».

Las obras de cierre de este período, desde el punto de vista ideológico, son *Amanecer* (1944), donde la figura central, Humanidad, despliega el manto de paz y *El juicio* (1946), en que aparece la misma iconografía, pero

<sup>12</sup> Ver: May Lorenzo Alcalá, Manuel, María y Manuel. *Grupo Editor Latinoamericano*. Buenos Aires, 1991.

<sup>13</sup> Manuel Mujica Láinez, *Art in Latin America Today: Argentina*. Pan American Union. Washington D.C., 1961 (la traducción es mía).

seguida del cortejo de Hambre, Peste y Muerte. La esperanza todavía es obnubilada por una visión apocalíptica de la historia. Porque, concluida la guerra, no termina el calvario de la Humanidad, que es azotada por las injusticias, las persecuciones ideológicas, los partidismos encarnizados. Esas calamidades son ejemplificadas en las series *De las rocas* (1947) y *De la farsa* (1950), para concluir con el *Apocalipsis* (1954), a modo de catarsis final.

### Ascensión al paraíso

La segunda mitad de la década del cincuenta ya preanuncia el optimismo de los bulliciosos sesenta. Los horrores de la guerra mundial se van olvidando y la guerra fría todavía no ha sido inventada. Una nueva prosperidad comienza a notarse en Europa; los avances en la medicina, especialmente las vacunas y los antibióticos, y los progresos tecnológicos reverdecen el sentimiento moderno del progreso indefinido.

Raquel, una suerte de esponja artística, reacciona inmediatamente ante estos sentimientos generalizados, pero duda del camino a tomar. Entre 1954 y 1959, su pintura sufre una evolución un tanto indecisa: se estetiza, a ratos, acercándose al decorativo Soldi (*La marcha*, 1954); o se geometrizaba (*Fin-principio*, 1957), volviéndose más y más abstracta. El hito del nuevo ciclo lo marcará *La luna* (1960), obra casi totalmente abstracta, tendencia que se extenderá hasta el año 1963. La artista explica<sup>14</sup> que tuvo que abandonar momentáneamente la figuración, porque no sabía qué forma dar a los nuevos escenarios y a sus pobladores, los astroseres.

La euforia de los sesenta y el principio de una promisoriosa conquista del espacio, deben haber influido en el nuevo estado del espíritu creativo de Raquel Forner, pero también es cierto que la artista había vinculado demasiado la tierra al infierno, por lo que el nuevo paraíso, prometido por la tecnología y la ciencia, sólo podía estar en el espacio.

*Torre de astroseres*, 1960 y *Lucha de astroseres*, del mismo año, son claros ejemplos de la etapa en que la artista no se atreve a dar una forma específica a los naturales de otros mundos con los que el hombre, liberado de sus limitaciones terrestres, habrá de encontrarse en el espacio. Las formas geometrizarantes sugieren, pero no aclaran. *Rapto de lunas*, de 1962, ofrece otra alternativa estética para resolver el problema del desconocimiento: los

<sup>14</sup> Reportaje mencionado en 4.



seres son ahora manchas –con cierta vinculación con el informalismo, que ella siempre negaría.

Pero a mediados de la década del sesenta, su imaginación creadora se atreve a dar forma a los astroseres y la artista vuelve a la figuración, a la que –sí, es verdad– fuera fiel, aún en los momentos en que pocos artistas prestigiosos la cultivaran. La obra *Viaje sin retorno* de 1965, que ya mencioné, es un buen ejemplo de la recuperación y nuevo tratamiento de la figura humana.

Se trata<sup>15</sup> de varios paneles de diferentes tamaños, pero delimitados visualmente en cuatro zonas. La inferior, compuesta por un friso de tres partes, representa a la humanidad terrena con pequeñas figuras antropomorfas: aunque sus actitudes no son del todo claras, los colores, rojo y gris, sugieren que allí todavía impera el dolor. La parte superior está dividida en tres sectores verticales; los dos laterales presentan figuras estilizadas, que parecen observar pero a la vez proteger lo que está aconteciendo en la sección central.

Allí, en el corazón de la obra, una figura humana de la que se distingue claramente sólo la cabeza, está sufriendo una metamorfosis, que posiblemente incluye la asimilación de otros seres, animales o vegetales. Esta tabla se conecta por una suerte de cráter, con la parte superior del cuadro, de imagen más abstracta o, en todo caso, menos definida, a donde se supone irá el ser que está modificándose. Recuérdese que esta obra fue realizada con motivo de la muerte de Alfredo Bigatti, por lo que puede deducirse que Raquel Forner visualizaba la otra vida, o paraíso, en el espacio exterior después de una transubstanciación de la materia.

Esta idea se va perfeccionando en las sucesivas series de *Astroseres*, *Mutantes*, etc. llegando a su mayor expresividad narrativa en la asociación de *El Encuentro*, de 1975, y *Gestación del Hombre nuevo*, de 1980. En la primera se realiza el acercamiento entre un terráqueo y un ser del espacio; en la segunda, la unión carnal de ambos que da por resultado el ser que poblará el universo en perfecta armonía.

Vale la pena aclarar –para aquellos que nunca hayan visto las obras de Raquel Forner– que, a medida que ella se adentra en su utopía espacial, los colores de su paleta se aclaran y se hacen más brillantes, los empastes se engrosan haciendo el efecto de «terminación desprolija», la mano de la artista es suelta y desprejuiciada. Dice<sup>16</sup> Raquel Forner que sus obras del

<sup>15</sup> Nuestra interpretación no coincide con la de otros críticos.

<sup>16</sup> Reportaje mencionado en 4.

ciclo del espacio se parecen, en color y texturas, a las de la década del veinte, que se arrepiente de haber destruido.

La utopía espacial de Raquel Forner no tuvo muchos adherentes entre los plásticos sureños: un corto período de Kosice –la etapa hidroespacial–, algún óleo del fotógrafo Aldo Sessa y un lejano, muy lejano, parentesco con el chileno Roberto Matta. Porque como dice Jorge López Anaya<sup>17</sup>, ella fue «exponente, quizás único de significado en nuestro medio (se refiere al Cono Sur), de un neohumanismo de fuerte acento literario».

<sup>17</sup> Jorge López Anaya, *Historia del Arte Argentino*. Emecé. Buenos Aires, 1998.