

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»⁸.

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»⁹.

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»¹⁰. 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...»¹¹.

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

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

¹⁰ Geo Dorival. Raquel Forner, Editorial Losada. Buenos Aires, 1942.

¹¹ 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 decimonónico¹² 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 1961¹³: «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

¹² Ver: May Lorenzo Alcalá, Manuel, María y Manuel. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1991.

¹³ 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 explica¹⁴ 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

¹⁴ 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 trata¹⁵ 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. Dice¹⁶ Raquel Forner que sus obras del

¹⁵ Nuestra interpretación no coincide con la de otros críticos.

¹⁶ 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 Anaya¹⁷, ella fue «exponente, quizás único de significado en nuestro medio (se refiere al Cono Sur), de un neohumanismo de fuerte acento literario».

¹⁷ Jorge López Anaya, *Historia del Arte Argentino*. Emecé. Buenos Aires, 1998.