

Mujeres del mundo*

Diana B. Wechsler

“Nada puede existir de duradero en arte si éste no se relaciona con la vida, con el medio de donde se nutre, y no contribuye a dar solución al momento histórico”, Joven Guardia (1938)

Hacia los años treinta, la política se convierte en el catalizador del mundo cultural. Los procesos de la primera posguerra, el avance del fascismo y los efectos de la crisis económica mundial desatada en 1929 provocan un clima internacional signado por las crisis, las tensiones y las luchas sociales. Este panorama internacional ofrece una excepcional situación en el ámbito de la cultura. La necesidad de tomar posición y dar respuestas a las nuevas condiciones de existencia impide la neutralidad. Especialmente a partir de la Guerra Civil española y de su internacionalización, las fuerzas democráticas, más allá de sus diversos matices diferenciales, se articulan frente a los autoritarismos. El mundo de la cultura entra en ebullición. Se desarrollan nuevas estrategias de intervención para lograr una reubicación. Los artistas e intelectuales no permanecen al margen de las alineaciones políticas, redefinen su práctica y elaboran nuevas estrategias de intervención.

Es en esos años cuando Raquel Forner declara instalándose en la polémica contemporánea: “Necesito que mi pintura sea un eco dramático del momento que vivo” (1938). Necesita poner su producción al servicio de la causa de la República, de la Libertad, del respeto por los derechos humanos y es entonces cuando despliega su producción desarrollando una figuración contundente que busca

* Este ensayo sobre Raquel Forner fue escrito en el año 2000 para un encuentro del Instituto de Investigación de Estudios de Género (IIEGE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. La continuidad de mi investigación sobre las tramas de lo moderno y las de la internacional antifascista me hizo regresar varias veces a él, ampliarlo y seguir varias de sus derivas y asociaciones, que alimentaron otros textos vinculados a los realismos de nuevo cuño y a las apropiaciones surrealistas (entre ellos mencionaré “Disputas por lo real” en *Arte moderno ideas y conceptos*, Madrid, FMapfre, 2008 y *Los surrealistas, insurrectos y revolucionarios entre Europa y América*, con M. T. Constantin, Buenos Aires, Longseller, 2005) y relatos curatoriales (entre los que mencionaré el de la muestra *Mujeres del mundo*, realizada en el CCE, Buenos Aires, 2003; *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Argentina, Brasile Italia e Uruguay*, Palazzo Reale, Milán, 2003; *Fuegos cruzados*, Palacio de la Merced, Córdoba, España, 2005; *Territorios de diálogo, Madrid, México y Buenos Aires, entre los realísimos y lo surreal*, MUNAL, México, y CCR, Buenos Aires, 2006). Sin embargo, este texto dedicado especialmente a Raquel Forner no ha sido publicado por lo que elijo este número monográfico para ponerlo en relación con otros textos con la esperanza de poder contribuir a enriquecer las lecturas sobre el trabajo de esta artista. La actualización bibliográfica de este artículo está integrada en la selección bibliográfica general que acompaña este número monográfico.

re-presentar a través de su síntesis simbólico-plástica los hechos y, de este modo, denunciar los crímenes del hombre contra el hombre.



Claro de luna, 1939, óleo sobre tela, 82 x 115 cm.

En este sentido, el propósito de este trabajo es estudiar la producción de Raquel Forner –artista argentina clave dentro de este proceso de reposicionamiento de los artistas e intelectuales frente a la realidad mundial contemporánea– y analizar el conjunto de obras producidas durante esta intensa década del treinta centrándonos en su serie *España* (1937-1939) y el comienzo de su serie *El Drama* (1939-1946), con hincapié en los aspectos iconográficos y sus articulaciones con las problemáticas de la época. Se parte del presupuesto de que las obras de esta artista resuelven de una manera particular las tensiones entre arte y vida, arte y política, y se instala con entidad propia proponiendo nuevas respuestas a través de una nueva mirada, en la que su condición de mujer no constituye un dato menor, que conduce a revelaciones diversas sobre la crisis del mundo contemporáneo.

El paisaje político de los años treinta

La década del treinta se inicia en nuestro país con el primer golpe militar que destituyó a un gobierno elegido democráticamente: el golpe del 6 de septiembre de 1930. Las fuerzas militares derrocaron a Hipólito Yrigoyen e interrumpieron el ejercicio de su segundo período presidencial y el ciclo de los gobiernos radicales (1916-1930): el primer caso de democracia de masas en el país. La entrada del

gobierno de facto impuso una nueva dinámica a la política argentina. Después de la revolución de 1930 se trazó, de manera firme, la línea del fascismo en la vida política y social de la Argentina. El campo político y con él el intelectual se polarizaron. Los nacionalistas y el liberalismo conservador temían ante la continuidad de la democracia popular, encarnada por el radicalismo. Asimismo, el avance del comunismo constituía una señal de alarma.

El golpe de Uriburu (1930-1932), que buscó instaurar un régimen corporativo, fue conducido luego hacia un proceso seudodemocrático que acabaría en una democracia fraudulenta, que llevó al gobierno al general Justo (1932-1938) y a continuación a Ortiz y Castillo (1938-1943).

A lo largo de la década se desarrolló lo que Ibarguren llamó “la doctrina del nacionalismo argentino”, cuyos principales enunciados son el rechazo al liberalismo, el antiimperialismo británico y la resistencia ante cualquier ideología foránea, entre ellas el tan temido comunismo. Entre tanto, se arraigaron los ideales fascistas y proliferaron agrupaciones como la Legión de Mayo o la Guardia Argentina, presidida por Lugones, que actuaron como fuerza de choque del nuevo régimen.

Otros sectores buscaron crear espacios alternativos para resistir el avance de este nacionalismo conservador que miraba con simpatía los progresos de Mussolini y Hitler. Estos grupos de oposición al orden instituido buscaron reubicar la política en la sociedad. El Partido Socialista y el radicalismo trabajaron tibiamente en este sentido. El Partido Comunista y otras fuerzas de la izquierda radicalizada fueron los que con mayor intensidad trabajaron censurando el fraude electoral, la política oligárquica y fascista reinante y divulgando los ideales de la revolución socialista.

En este marco de polarización ideológica se tensa el campo intelectual y con él el campo artístico. Ya no es posible permanecer neutral frente a los debates políticos nacionales e internacionales. La crisis del 29, la Guerra Civil española (1936-1939) y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1939) inciden en nuestro campo político y cultural dividiendo fuertemente posiciones.

Sintéticamente, podemos organizar el panorama intelectual a partir de los grupos nucleados en torno a ciertas revistas claves del período: *Sur*, liberal y universalista; a la izquierda *Contra*, revista de los francotiradores y con una posición más atenuada; *Claridad*, revista del pensamiento de izquierda, y en la derecha católica y nacionalista, *Criterio*.

El mapa artístico del período también se reorganiza. Por un lado, los artistas que van regresando de la experiencia europea aportan nuevas imágenes y nuevas miradas, van desarrollando diferentes tomas de posición (Bourdieu), se agrupan, buscan diferenciarse unos de otros y la posición política adoptada no constituye en esta operación un dato menor.

Esquemáticamente, presuponemos un mapa constituido por los que buscan sostener la tradición académica y, frente a ellos, los que presentan una alternativa artística enraizada en una figuración de nuevo cuño. Estos se convierten –con variantes entre ellos– en representantes del arte moderno argentino del período. Pero también dentro del grupo de los “artistas modernos” aparecerán las diferencias: entre los que proponen un arte con destino social, una rearticulación entre el arte y la praxis vital, y los que buscan sostener un arte al margen de los debates políticos contemporáneos.

Raquel Forner: una militancia “humanista”

Forner había comenzado su carrera como artista plástica en el clima de ebullición y reconstrucción de la década del veinte, en los primeros años del período de entreguerras. Entonces la novedad ganaba terreno en distintos frentes dentro del campo cultural.¹ También operó activamente sobre el ámbito de las artes plásticas en Buenos Aires, que transitaba, hacia los años veinte, por un proceso de consolidación creciente a la vez que comenzaba a experimentar las tensiones que supuso el impacto de la modernidad y la emergencia del “arte nuevo”. Desde las páginas de los diarios, las expresiones “arte moderno”, “vanguardia”, “nueva sensibilidad”, “joven generación” se hicieron cada vez más frecuentes. Los ecos de las exposiciones europeas llegaban a través de corresponsales especializados que trasladaron los debates artísticos de los centros europeos a la prensa local.² El viaje a Europa constituyó dentro de este proceso una instancia necesaria para los jóvenes artistas. Forner no fue una excepción: España, Italia y el Marruecos español fueron sus recorridos, Francia, concretamente París, su lugar de asentamiento (1929-1931). Ya en 1928 la prensa porteña, a partir de su presentación en el Salón Nacional de Bellas Artes señala: Forner es “una artista atenta al ritmo de la época, se define con netos perfiles en el grupo de vanguardia [...] expresa su realidad que no supone reinterpretación literaria del mundo de referencia, sino apoyo consciente en las cosas sensibles”.³

A su regreso en 1931, encontró a Buenos Aires en un ambiente de afirmación del espacio para las artes y, dentro de él, un sitio para el “arte nuevo” que será necesario cuidar y seguir construyendo. En el transcurso de la década del veinte y avanzando sobre la del treinta, habían ido sumándose las exposiciones de artistas argentinos y extranjeros representativas de las nuevas tendencias. Buenos Aires se había convertido, en pocos años, en un fructífero campo de batalla entre lo que se reconocía como la estética consagrada –la de un naturalismo

¹ Sobre estos aspectos, ver los trabajos fundadores de Beatriz Sarlo (1988) y Francine Masiello (1986).

² Ver Wechsler (1995; 1998).

³ *La Vanguardia*, domingo 30 de septiembre de 1928, “El XVIII Salón Nacional de Bellas Artes”, s/f.

decimonónico heredero del impresionismo y de la pintura regional española– y las nuevas propuestas plásticas signadas –más allá de sus variaciones– por otra comprensión de la forma, por una figuración en la que se revisan, desde una mirada moderna, las enseñanzas clásicas y las propuestas cezanneanas junto a las experiencias de la primera vanguardia.⁴

Desde las páginas de los medios gráficos se dieron productivos debates en torno al arte moderno, se brindó información sobre el quehacer artístico contemporáneo –tanto europeo como latinoamericano– que contribuyó a la formación de un nuevo público, un público que, imbuido de la “nueva sensibilidad”, fuera capaz de valorar el “arte de este siglo”.

Los “viajes estéticos” a Europa, la información que circulaba por los medios gráficos, la importación de revistas, catálogos, reproducciones y las características de la formación académica –fundada en los modelos europeos– contribuyeron a tomar contacto tanto con las grandes obras del pasado como con lo que se calificaba entonces como la “avanzada” artística.

Pero la actualidad cultural no era lo único que se miraba y, conforme avanzaban los años treinta, la candente situación social y política internacional fue filtrándose no solo en la prensa, sino también en los intercambios y la correspondencia entre artistas e intelectuales. Día a día se van sumando noticias e imágenes sobre el impacto y las secuelas de la crisis económica iniciada con el crack del 29, el curso de la República Española, la Guerra Civil, los progresos del fascismo en Italia y del nacionalsocialismo en Alemania. Desde una Argentina sumida en la dictadura militar, primero, y en una democracia fraudulenta, más tarde, unos leían las noticias sobre los progresos de la República Española como la concreción de una utopía, en tanto que otros lo veían como el avance amenazador de la izquierda. Por otra parte, los avances de Mussolini y Hitler horrorizaban a unos y seducían a otros. La situación de la cultura en este contexto no era un tema menor. Una vez que estalló la Guerra Civil, comenzó a advertirse con intensidad el lugar que ocuparon las producciones simbólicas para uno y otro bando. Un proceso equivalente venía dándose en Alemania e Italia a través de la censura de libros, artistas, obras y la correlativa construcción de un “arte oficial”.

Los hechos de la realidad en todas sus dimensiones resultaban insoslayables. El pintor Horacio Butler, por ejemplo, advertía desde París en una carta de febrero de 1933:

... las cosas están tomando cada día por estos pagos peor aspecto [...] hay diariamente bochinchas, manifestaciones y huelgas [...] lo terrible es el efecto de desmoralización de pesimismo y desencanto entre los mismos artistas [...] el movimiento intelectual y artístico puro está paralizado y la única actividad interesante es

⁴ Ver Wechsler (1998).

se puede decir la que tiene tendencias políticas o revolucionarias, no me extrañaría nada que llegue el día en que aún los más indiferentes tengan que definirse si no quieren desaparecer en esta lucha feroz.⁵

La voz de Butler es una pequeña muestra de las percepciones que circulaban entre los argentinos. Las acciones emprendidas a partir de estas realidades diferencian a cada actor, que elegirá desde posiciones de compromiso extremo hasta de reclusión dentro del “arte puro” pasando por numerosos matices. Buenos Aires, colocado en los márgenes de un escenario mundial convulsionado, manifiesta sus propias tensiones internas. Frente a estas, Forner, Berni, Spilimbergo y un conjunto de artistas plásticos argentinos, cada uno a su manera, desarrollan un tipo de producciones y prácticas estéticas y de intervención en el campo artístico y cultural apareciendo como cabecera, en nuestro medio, del movimiento de recolocación del artista en la sociedad como eco de la internacional antifascista. Como vimos, hacia los años treinta, la política se convierte centralmente en el catalizador de la vida intelectual. Analicemos la manera en que Raquel Forner se posiciona.

La realidad nacional e internacional va inundando el panorama de artistas e intelectuales e invade también el horizonte mental de Raquel Forner: la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial la obligan a observar el paisaje caótico del mundo, esto la lleva a operar un viraje hacia el compromiso con la actualidad. Se identificó con las luchas que encarnó el Frente Popular –la internacional antifascista– y dio un nuevo rumbo a su obra construyendo una iconografía poderosamente expresiva centrada en la imagen de la mujer como protagonista. El sentido dramático tiñe su obra en estos años. En 1937 comienza su serie *España*; en 1939 comienza la serie *El Drama*, que tendrá continuidad a hasta 1946, año en el que inicia la serie *Las Rocas*. Dados los límites de este artículo, solo nos ocuparemos de la serie *España* y del comienzo de la serie *El Drama*: ambas están atravesadas por lo patético, instalado en un paisaje trágico y violento que desgarrar a los personajes.

La Guerra Civil en la mirada de Forner: la serie *España*

Tres personajes femeninos en primer plano repiten el motivo de “ni ver, ni oír, ni hablar”. Un rostro perplejo, otro horrorizado, el tercero cubierto casi totalmente “presagian” –como el título que Forner impuso a su obra (*Presagio*)– el comienzo del fin del equilibrio inestable instalado en el mundo occidental después de la Primera Guerra Mundial. En 1931 Forner representa el mundo como un volcán amenazante a punto de hacer erupción, unas columnas trucas pierden su equilibrio, tres caballos corren, quizás huyendo de algo. Las tres mujeres del primer

⁵ Carta de Butler a Bigatti, París, febrero de 1933, Archivo Forner-Bigatti.

plano están peligrosamente unidas: una serpiente enlaza sus cuellos y con ellos sus destinos. En 1931 Forner prefigura el destino de la humanidad imaginando un futuro turbulento, caótico. Con este trabajo, la artista anticipa, sin saberlo, lo que serán sus series.



Presagio, 1931, óleo sobre madera, 120 x 80 cm.

Pero a *Presagio* no le suceden inmediatamente trabajos referidos a la realidad contemporánea. Continúa la línea alegórica instalada en esta obra en el conjunto de trabajos que realiza en los años siguientes. Es recién en 1937 cuando las alegorías se agotan y se hace necesario replantear la imagen. *Redes* aparece como trabajo de transición entre estos dos momentos. Una joven de figura sólida amarrada por una gruesa soga y envuelta en una red espera su destino en una playa. Imagen inquietante a pesar de la serenidad del personaje, que se enlaza temáticamente con *Presagio* y con las series *España* y *El Drama*. Ese mismo año de 1937, en una ilustración que publica junto a un poema de Córdova Iturburu en la revista de izquierda *Conducta*, aparece por primera vez en la obra de Forner la figura de la muerte. Un paisaje urbano que estalla con sus diagonales hacia fuera del marco del dibujo y un cielo poblado de nítidos aviones que huyen después de la destrucción dejan paso a la observación de los personajes: en el centro abajo una madre y un niño muertos, a la izquierda la muerte empuña un fusil y avanza entre las ruinas.

El horror y la desesperanza son el tema de *Mujeres del mundo*, obra presentada en el Salón de Otoño de 1938. “La desolación de la guerra –dijo un crítico– está vigorosamente tratada en esta tela”.⁶ Cinco mujeres dolientes sufren ante un destino que no han elegido, que se les impuso y les robó el futuro: los hijos, la tierra, las utopías, la esperanza. Esta escena del primer plano se repite en el fondo. Otras mujeres se desgarran en un paisaje igualmente desgarrado. El cielo cae sobre las figuras representando la implacable oscuridad en la que se ha sumido la Tierra, vestigios de civilización y de naturaleza calcinados completan este paisaje de muerte y espanto.

Obras como esta sacuden al espectador y obligan a la reflexión. Así, un crítico señala:

El último Salón de otoño sugiere algunas consideraciones respecto a la función del arte en la sociedad. Los artistas o una corriente determinada del arte perduran en la historia, por la importancia que en relación con la vida contienen. Nuestra época exige una plástica más en consonancia con el medio que la circunda, no basta para que una pintura pueda calificarse de buena la completa resolución de los problemas técnicos, [...] [necesitamos] un arte más en contacto con los hombres, que asimile su vida, sus vicisitudes, sus preocupaciones, etcétera, y que se constituya en el gran elemento de educación, llegando a los amplios sectores populares de la población con obras de contenido humano sustrayéndoles esta arma poderosa al pequeño núcleo de privilegiados del arte, que lo practican y contemplan por pasatiempo. [...] en arte no todo es ciencia y la técnica no es la finalidad plástica; [...]

⁶ *La Semana de Buenos Aires*. Archivo Forner-Bigatti, críticas, 1938.



Mujeres del mundo, 1938, óleo sobre tela, 170 x 238 cm.

Textos como este se ocuparon de someter el debate artístico una vez más a las necesidades de articulación entre arte y vida. Se reabre el debate entre un “arte puro” y un “arte al servicio de la sociedad”. Por los artículos de la crítica, vemos que se ha extendido la necesidad de pensar el arte en una dimensión esencial en la formación de ideas y posiciones sobre la realidad contemporánea y es en ese sentido que se le demanda construir representaciones que favorezcan la reconsideración pública sobre la gravedad de los hechos que asolan al mundo. Avalan estas palabras las que contemporáneamente subraya el diario *Crítica* cuando califica su obra como un “documento artístico de nuestros días”.⁷

La prensa sigue diciendo:

Forner lo mejor. En medio del desorientado y confuso ambiente de esta muestra [se refiere al Salón de Otoño] surge clara y valiente Raquel Forner, profundamente humana, interpretando desde su sitial de artista y como mujer el dolor terrible de las madres de nuestro tiempo, que sufren la pérdida de sus más queridos seres, de sus niños, provocada por la incalificable acción criminal de los enemigos de la civilización y la cultura. Mucho podría decirse de la obra titulada *Mujeres del mundo* tema tan actual de la pintora R. Forner, de China o España podría extraerse el modelo viviente

⁷ *Crítica*, 22 de septiembre de 1928, Salón Nacional de Bellas Artes, Archivo Forner-Bigatti.

de estas inocentes víctimas del ensañamiento cruel de la aviación totalitaria y agresiva. La realización plástica imprime extraordinario vigor a esta figura armonizando todos los elementos (...). S.F.

El diario *Crítica* se refiere a esta obra como portadora de un “tema de poderosa resonancia humana” y agrega: “están el horror de la guerra, de los bombardeos, de las criaturas muertas y las construcciones deshechas. Toda la desolación. Y su pintura, más que la parte anecdótica alcanza al espíritu la atmósfera dramática”.⁸

En un reportaje, con motivo de su presentación en el SNBA de 1938, en el que prosigue la serie referida al dolor de las mujeres durante la guerra, señala Forner:

Hace un año, más o menos –nos dice Raquel Forner– comprendí que estaba envuelta en una atmósfera moral distinta, que llegaban a la intimidad de mi espíritu problemas que despertaban vivamente. El artista vive su tiempo, eso puede determinarse a través de todas las épocas y yo sentí que mi pintura para proseguir mi camino de sinceridad debía ser como actualmente es: un eco dramático de la vida, de los acontecimientos de lo que gravita sobre el corazón humano.

Siempre –continúa la pintora– traté de dar a mis cuadros algo más que una intención plástica. Hasta algunas de mis naturalezas muertas quisieron reflejar en los elementos que las componían un sentido cósmico. Entonces la realidad no era tan acuciante. Luego vino a mí el drama del mundo. De ahí que haya necesitado renovarme o más bien dicho completarme [...] como mujer y como pintora he tratado de unir al tema que más me angustia lo más puro de mis experiencias de artista. Mi lenguaje es el del arte, pero mi corazón es el de la vida [...] de ahí surge esta obra mía a la que nos referimos.

Raquel Forner recuerda a continuación palabras de Picasso que dicen más o menos: “el artista parte de un punto de vista cualquiera”.

Si es así –nos dice– si el artista parte de un punto cualquiera, con más razón puede partir de lo humano. [...] Nuestros días están envueltos en el humo que nos llega de Europa. Abrimos un diario y no leemos más que descripciones de bombardeos y masacres de mujeres y niños. Todo lo que uno oye y respira es ambiente de guerra. Por eso he necesitado documentar en mi obra el estado de mi conciencia.

Desde esta perspectiva enraizada en lo vital, la artista plantea esta obra en la que cada elemento representa un aspecto particular de la realidad. Siguiendo a Forner:

⁸ *Crítica*, 9 de junio de 1938, “Se inaugura el Salón de Otoño”, Archivo Forner-Bigatti.

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 están China y España en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras de padecimiento: una madre que aún parece acunar a un hijo muerto y una esposa que después de perdido su compañero toma la hoz. Como fondo y bajo el terror de los cañones que se alejan un panorama de aldea bombardeada. Eso es mi cuadro.

Frente a una “plástica del pasatismo”,⁹ como dice la prensa, se yergue la obra de Forner sólidamente construida tanto desde el punto de vista plástico como conceptual. El impacto de la fotografía de prensa, el de la gráfica republicana y el de la pintura contemporánea se materializan en estas obras de Forner construyendo universos dramáticos, altamente expresivos, centrados en la imagen de la mujer doliente. Esta resulta expresivamente el lugar en el que se condensa el drama contemporáneo, en la mujer está el comienzo, la continuidad, el sostén, la fuerza que sustenta, en medio de la debacle, la prolongación de la vida.

Revisemos algunas cuestiones. Llama la atención la demanda de la crítica por un arte comprometido con lo humano, así como sorprende advertir que en las presentaciones de esos años a los salones (ya se trate de los de otoño o los oficiales) sean escasos los trabajos que –como los de Forner– aparecen visiblemente involucrados en su tiempo. Sin embargo, cabe advertir la imposibilidad que se observa en la crítica por ver, dentro de esta polémica entre un “arte por el arte” y un “arte comprometido”, los trabajos de artistas como Berni o Spilimbergo, que se ocuparon de otras maneras de buscar las articulaciones entre arte y vida, entre arte y política.¹⁰

⁹ *Crítica*, 21 de septiembre de 1938, “El XXVIII Salón muestra la complacencia del jurado ante la plástica pasatista”, Archivo Forner-Bigatti, críticas, 1938.

¹⁰ Estas líneas permiten ver la posición generalizada en la crítica: “Dos pintores conceptuados como grandes de nuestra plástica, Spilimbergo y Berni, demuestran con este envío un estancamiento muy peligroso. Spilimbergo revela grandes condiciones técnicas y preocupación por adentrarse en sus personajes para extraer la psicología del alma infantil. Pero un artista de estas condiciones debe producir algo muy superior, demostrar valentía y una mayor dinámica en sus motivos entroncándolos con la realidad del momento pues el verdadero artista no puede ser ajeno a él. Ello lo conduciría hacia el camino de una obra potente y perdurable. En las condiciones en que hoy se nos presentan, corren el riesgo de un mayor estancamiento”. “Entre este desconcierto de obras sin sentido, encontramos a unos pocos representantes de nuestra época. Intérpretes conscientes de la vida, de lo humano y lo sensible”. “Raquel Forner, que en el último Salón de Otoño ya tocara nuestra sensibilidad con una parte de su magnífica obra, la completa ahora. *Mujeres del mundo* presenta el tema actual de la guerra inhumana. De varias partes de la tierra se eleva en clamor de los cuadros que rugen al dolor de sus hijos asesinados”. “Su interpretación plástica da fuerza de tragedia”. “Aquiles Badi tampoco puede permanecer indiferente. Su envío *Rehenes* muestra otra de las bárbaras consecuencias de las atroces invasiones guerreras”. “Demetrio Urruchúa presenta una composición con características de pintura mural concebido en formas puramente geométricas, donde sugiere otra escena de los bombardeos. Víctor Rebuffo expone un grabado de buena factura titulado *Exilio*”. “Quedan otros en el tiempo pero como resultado obtenemos el contraste ofrecido por unos pocos artistas que interpretan el tiempo frente a la gran mayoría que aún sigue pintando

Pero sigamos con Forner. No es casual su giro estético en estos años de profundas crisis. Tampoco es casual que busque enlazar sus búsquedas con las que contemporáneamente se planteaba Picasso. Más allá de su sensibilidad personal y su capacidad receptiva del entorno, Forner no solo tenía la información que le llegaba a través de la prensa local. También recibía la revista francesa *Cahiers d'Art*, allí podía leer mes a mes los caminos que estaba siguiendo el arte nuevo en París. Pudo seguir paso a paso el despliegue de las propuestas estéticas de Max Ernst, de Picasso y de Miró, entre otros. También pudo tomar posición frente a la política cultural del Tercer Reich a través de los textos publicados en esa revista durante 1936 y 1937, donde se denunciaba la gestión del nacionalsocialismo por desarrollar una estética dirigida. También pudo seguir el derrotero de las artes y el lugar que estas fueron ocupando en la promoción y la defensa de la República Española. Leyó allí los versos de Paul Éluard referidos a *Guernica*, ejecutó posiblemente en su armonio la partitura de George Auric para el poema de Éluard y vio las aguafuertes de Picasso agrupadas bajo el título *Songe et Mensonge de Franco*, que van en un crescendo dramático-plástico desde unos sencillos trazos hasta el planteo de unos abigarrados conjuntos lineales que remiten expresiva y temáticamente al *Guernica*, obra que contemporáneamente se exponía en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. La serie de grabados de Picasso se exhibió en el número 1-3 de los *Cahiers* de julio de 1937 con la intención de promocionarlos y venderlos para dedicar el dinero resultante al gobierno republicano.

La serie *España*,¹¹ y sus *Mujeres del mundo*, se va poblando a lo largo de los años 1938 y 1939 y llega a constituir un conjunto de catorce obras. Entre ellas hay composiciones retóricas que están claramente emparentadas con sus predecesoras, *Presagio* y *Mujeres del mundo*, y otras obras que desprevenidamente pueden ser leídas como naturalezas muertas, tal es el caso de *Civilización*, *Ofrenda*, *Claro de luna* o *1938*. Sin embargo, todas ellas están sumergidas en la atmósfera brumosa posterior a un bombardeo.

La mutilación, la sangre, los cuerpos rasgados, los árboles calcinados en tierras yermas y las mujeres que piden explicación con gestos dolientes y desgarrados constituyen los *leitmotifs* de esta serie que hace suyas las preguntas “¿por qué? y ¿para qué?” tanto dolor; esta serie que observa cómo la civilización desmoronada reúne sus restos y representa a la victoria como la derrota del orden humano, de la vida y de la civilización occidental.

peras, sin tener en cuenta las concepciones del significado del arte como medio de expresión de una cultura en marcha, de un desenvolvimiento humano de las luchas por la dignidad del hombre de estos tiempos. Pero el arte significa un rol muy importante dentro de la sociedad. Es el medio de expresión bello, que debe servir para elevar, dignificar y alentar a los hombres. Y hoy, los hombres están en un período avanzado dentro de la búsqueda y el logro de una vida bella y potente humanidad. El arte debe desempeñar su función en este esfuerzo del hombre”. S.F. Cfr. selección de comentarios de periódicos en Wechsler (1999).

¹¹ Para un estudio sobre la obra de Raquel Forner durante este período, ver Whitellow (1994). También, Burucúa y Malosetti Costa (1995).

En las obras de Forner de las décadas del treinta y del cuarenta, el color cede lugar a los contrastes de valores y la intensidad dramática reside en la producción de paisajes y figuras desgarradores. Confusos paisajes ensombrecidos con la densidad atmosférica posterior a una explosión. La tierra, los árboles, los vestigios de arquitecturas y de seres humanos construyen estos paisajes del horror: paisajes que constituyen una síntesis densa entre los paisajes exteriores de la devastación y los paisajes interiores de la desolación, la desesperanza y el desconcierto del hombre, o más precisamente de la mujer, frente a un mundo enajenado.

La rápida transferencia e interacción entre los intelectuales y los artistas de las metrópolis centrales y los de las metrópolis periféricas, a través de los marcos institucionales y de las relaciones interpersonales, dio al movimiento antifascista su integración a pesar de las diferentes situaciones regionales. El intenso intercambio operado entre finales de los años veinte y a comienzos de los treinta se agiliza aún más en estos tiempos. La serie *España* de Raquel Forner, las obras de Antonio Berni realizadas a partir de 1934 y la producción de Lino Enea Spilimbergo son ejemplos significativos de este giro del movimiento moderno internacional en la Argentina.

Pero volvamos a la singularidad del trabajo de Forner, ¿qué rescata de este mundo que le tocó vivir?, ¿qué representación construye en medio de la destrucción? La imagen de la mujer es la que condensa el drama con su figura desgarrada, doliente, pero sólida a la vez y es por eso que también es ella la que representa el futuro. Esto tiene que ver con el proceso sostenido de modificación del lugar de la mujer en la sociedad en las primeras décadas del siglo xx. La guerra termina por descolocar los lugares convencionales. A la consigna “el hombre en el frente y la mujer en la retaguardia” le salen al cruce miles de alternativas que se van ensayando ante la emergencia de situaciones nuevas y que desplazan a la mujer hacia el centro de la escena. La resistencia, tarea centralmente encarada por la mujer, aparece como el lugar de la preservación de la República, de los bienes, de los hijos, del sostén diario, de la continuidad en medio del caos. La resistencia supone también la preservación de la memoria, del patrimonio colectivo.

La mujer de Forner no es la miliciana, figura mítica que representaba en realidad solo a un pequeño sector del colectivo femenino español. La mujer de Forner es aquella protagonista de lo cotidiano, que ante la modificación de la dinámica social durante la República, y más aún durante la lucha antifascista, se convierte en agente clave ya no solo en la esfera privada, sino también en la pública. Es protagonista de la resistencia, en las evacuaciones, en el sostén de los enfermos, en la recuperación de materiales y personas entre los escombros. Ocupa múltiples espacios: en el trabajo social voluntario, en la educación; en fin, en la reorganización de una sociedad en guerra.



Éxodo, 1940, óleo sobre tela, 145 x 125 cm.

Este lugar heroico es el que recupera Forner, pero tomando el instante previo a la acción, el momento del horror, el momento de las preguntas, de los por qué, de los para qué... Esta imagen de mujer que construye Forner, otra mujer, no solo habla de la recuperación y resemantización de los lugares tradicionales de la

mujer durante una situación límite como la guerra, también da cuenta de su posicionamiento como artista e intelectual frente a la realidad contemporánea.

Como mujer recupera críticamente el paisaje histórico de los años treinta y presenta, desde su lugar social específico de artista moderna, el lugar de las mujeres como posibilidad de futuro.

Referencias bibliográficas

- BURUCÚA, José Emilio y MALOSETTI COSTA, Laura (1995). "Iconografía de la mujer y lo femenino en la obra de Raquel Forner". *Cuadernos de Historia del Arte*, nº 15. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- MASIELLO, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.
- SARLO, Beatriz (1988). *Buenos Aires 1920-1930: una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WECHSLER, Diana (1995). *Crítica de arte: condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras, Buenos Aires (1920-30)*. Granada: Universidad de Granada, Serie tesis doctoral.
- (1998). "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas". En *Desde la otra vereda, momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina*, pp. 118-156. Buenos Aires: Del Jilguero.
- (2003) *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición (1920-30)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- (1999). *Spilimbergo y el arte moderno en la Argentina*. Buenos Aires: FNA.
- WHITELLOW, Guillermo (1994). "Raquel Forner: testigo de dos guerras". En *Argentina 1920-1994*. Oxford: The Museum of Modern Art.