

José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa

***Iconografía de la mujer y lo femenino
en la obra de Raquel Forner***

"Las imágenes presentan el sentido, las palabras presentan la imagen. Para revelar un sentido, no hay nada mejor que las imágenes; para iluminar plenamente una imagen, no hay nada mejor que las palabras. Las palabras deben concentrarse sobre las imágenes, entonces se descubren las palabras justas para la consideración de las imágenes. Las imágenes deben concentrarse en el sentido, entonces se descubren las imágenes justas para la consideración del sentido." André BRETON y Max ERNST:

Almanaque surrealista del medio siglo, 1950.

"Los temas de mis cuadros no los pienso; los siento, nacen de una necesidad imperativa de concretar en imágenes y metáforas plásticas una realidad interior. No podría expresar con palabras, sin destruir su misterio, el mensaje concebido en formas y colores.

Creo que el pintor puede decirlo todo con el lenguaje de la plástica sin bastardear sus leyes esenciales, sin hacer traducciones que puedan transformar el tema de la pintura en mera ilustración de un tema literario". Raquel Forner, citado en *Cuatro Pintores Argentinos*, 1950.

Es bien conocida la impaciencia con que Raquel Forner solía contestar a las preguntas o insinuaciones que se le hicieran acerca de su condición de artista mujer. Inmediatamente explicaba al preguntón que ella era artista *tout court*. Por eso, podría parecer una paradoja y una violencia a los fines explícitos de la obra de Forner el usar como hilo de una interpretación la presencia de lo femenino en ella. Pero sucede que hasta una tímida

aplicación del método iconográfico - iconológico al *corpus* de la pintura "forneriana" - y por modesta que sea esta operación, ella misma implica superar el riesgo de reducir ese mundo artístico a una mera "visión femenina" de las cosas -, para toparnos con un desarrollo del "tema de lo femenino" que tiene pocos equivalentes en la cultura de nuestro siglo. Es legítimo pues, desde la perspectiva del crítico e historiador, explorar el *topos* de la mujer en la producción de la artista a lo largo de medio siglo. La recurrencia y la intensidad siempre renovada con las que esa temática se nos impone hacen del abordaje que proponemos el umbral inevitable de cualquier hermenéutica iconográfica.

En *Presagio* de 1931, ya son tres mujeres las testigos y protagonistas lúcidas de lo que se precipitará: sus gestos componen el viejo ícono del emblema "ni ver, ni oír, ni hablar", que en el saber tradicional de Oriente aludía al secreto de lo sagrado y que Forner transfiguró en signo de una tragedia que anonada la posibilidad de todo lenguaje. Según sus propias palabras, Raquel ha querido protestar "contra las fuerzas desatadas que anulan la

expresión humana. Y, por supuesto, la artística. Esas fuerzas que a una madre no le dejan siquiera el cadáver de su hijo sobre un paño negro" (*La Nación*, 18- IV- 1943) Para reforzar el sentido de una profecía que no podrá revelarse, de una catástrofe oculta que no ha de ser evitada, una serpiente se anuda al cuello de las mujeres y las convierte en la visión femenina de Laocoonte y sus hijos. Hacia el fondo, se hunden los peces de la Salvación, el mar engulle los caballos y los templos, la luz que los envuelve está a punto de extinguirse tras la humareda ominosa del volcán. Una vez más la visión del arte prefigura lo real con una precisión incomprensible para quienes no comparten el don de las sibilas, para otros que no sean sentidos y ojos de mujer.

Cuando la guerra civil española y la segunda guerra mundial materializan por fin el presagio, las alegorías de lo humano herido, lacerado y destruido, serán siempre figuras femeninas, desde *Mujeres en el mundo* de 1938, cuadro con el que comienza la serie "España", hasta la serie "El Drama" 'que culmina con *El Juicio* de 1946. En *La Victoria* (1939), última pieza de "España", reaparece

el "Ni ver, ni oír, ni hablar" a un costado de esa suerte de altar o retablo donde se yergue una escultura de mujer mutilada sobre los fragmentos de un pie y de una mano que todavía sostiene una espiga de trigo. Del otro lado del monumento en ruinas tienen lugar una "visitación" sin esperanzas y varias ejecuciones. El sol y la luna iluminan el paisaje desolado en una conjunción de luz y de tinieblas que procede de las crucifixiones medioevales. La estatua deshecha ha reunido la tradición clásica de las Venus semidesnudas y el símbolo cristiano de la víctima expiatoria hecha mujer. Esta transposición femenina de la figura de Jesucristo alcanza una formulación más explícita en el *Retablo de dolor* de 1943, donde se despliega un lienzo como el de la Verónica que lleva impresa la efigie de una doliente estigmatizada a la cual la rama de un árbol deshojado sirve como corona de espinas. Es la mujer la que, atacada en su capacidad generadora de vida (obsérvese que la herida del costado de Jesús se ha trasladado al vientre), accede al grado más alto de la *Imitatio Christi*.

El bellissimo cuadro *lcaro* del 44 ha transformado la

cabeza de la sufriente en una gigantesca escultura viva a la que invaden las ramas retorcidas de un árbol seco. El parecido de éstas con vasos sanguíneos o heridas instala una nueva metáfora en la cara de ojos desmesurados que contemplan la caída del varón utópico cuya tragedia ha sido la de toda la humanidad. El mito antiguo y la imagen cristiana del dolor han vuelto a converger en este paisaje de rocas, de mar y cielo tenebrosos. Cabe aquí realizar un breve *excursus* acerca del problema de las fuentes iconográficas de Forner.

Como ha sido habitual entre los artistas del siglo XX, empujados a menudo por una exigencia de originalidad que la crítica sobrealimentó, nuestra Raquel rehuía dar mayores explicaciones en torno a sus fuentes o a los orígenes de su inspiración. Ella contestaba siempre con un lacónico "Puede ser..." a quienquiera hubiese captado parentescos entre su obra y la ajena. Esta renuencia, comprensible en el ambiente de las vanguardias hasta los años '60, ha dificultado en parte la reconstrucción de lo que sin duda fue la riquísima cultura, el amplio horizonte mental de Forner. Hoy sabemos por testimonios de sus

parientes y amigos que la artista fue buena ejecutante de armonio, lectora incansable de las literaturas antiguas y modernas. Tanto Raquel como su marido Alfredo Bigatti frecuentaban la *Iconología* de Cesare Ripa y es muy probable que ambos conociesen los *Emblemata* de Alciato. En su vasta biblioteca hemos encontrado libros asombrosos sobre antigüedades etruscas y un bellissimo *Catálogo degli Antichi Monumenti di Ercolano*, editado en Nápoles en 1755, con nueve tomos dedicados a los hallazgos arqueológicos en esa ciudad. Sobre esta obra, Angel Navarro nos ha contado una historia singular de "coincidencias significativas" que hubiera entusiasmado a Ring y a los surrealistas. Forner y Bigatti prestaron un volumen de las *Antichità* a un conocido en Buenos Aires. Al serles restituido el libro, faltaba en él un cuadernillo completo de textos y figuras. Años más tarde, el matrimonio de artistas encontró y pudo comprar exactamente el mismo cuadernillo en una feria de libros en Roma, con lo cual los monumentos de Herculano volvieron a estar completos.

La anécdota nos impulsó a estudiar el mágico libro, y

cuál no sería nuestra sorpresa al toparnos con una vieja marca (una tarjeta de publicidad de una casa fundidora) en la página 309 del tomo IV de las pinturas de Herculano. Se muestra allí la reproducción grabada de un fresco antiguo que representa la escena de una Andrómeda salvada del monstruo marino por Perseo. El paisaje de rocas, los árboles secos, el cuerpo de Andrómeda y la silueta de una sombra que podría ser la de una desesperada Casiopea (madre de la joven sacrificada), poseen semejanzas extraordinarias con el ambiente y los personajes de *Icaro* y otros cuadros de la serie "El Drama". Aquella marca, conservada durante más de cuarenta años, nos sugiere que quizás hubo una derivación de esa fuente iconográfico-literaria, hallada entre las *Antichità* de Herculano, hacia la pintura lacerante de Forner en los años '40. Si la filiación fue consciente e inmediata o bien inconsciente y remota, poco interesa a nuestros fines; la similitud de atmósfera y figuras entre el fresco romano y los cuadros de las series "El Drama" y "Las Rocas" es lo suficientemente intensa para afirmar la perduración de una tradición

icónica milenaria y descubrir la nueva vida que la sensibilidad de Forner le supo dar. Nos parece haber hallado las huellas del tiempo y de la historia en la mente del artista y - por otro lado - el rastro sutil de quien, personal y solitaria, buscaba en las formas del pasado la materia viva para un presente que fluye.

El manto de piedra de 1947, óleo perteneciente a "Las Rocas", y *La Farsa* de 1950, cuadro que da nombre a una nueva serie, introducen una anfibología extraña en el significado simbólico de la imagen de la mujer: por una parte persiste la sufriente al borde de un mar y bajo un cielo de desolación, presa de la metamorfosis que la convierte en roca y le petrifica las lágrimas. Por otra parte, la figura femenina, entronizada bajo un dosel hecho jirones, es por primera vez el ícono del engaño, de una vacuidad que aflora en la jaula del cráneo y en la articulación rota del brazo derecho; como si la transformación de la mujer en ídolo encerrara una trampa fatal. Los caminos de la regeneración de la humanidad parecen cerrados. Lo femenino ha sufrido un proceso de petrificación desencadenado por el dolor, o

bien se ha visto despojado de su lucidez por la propagación del sinsentido. En *Eclipse* de 1952, obra de la serie "Los estandartes", unas mujeres escuálidas de las que han escapado la razón, la fuerza reproductiva, la dignidad de la proporción y de la apostura, adoran con movimientos convulsivos enseñan enormes y coloridas, a las que máscaras de expresión congelada y fragmentos de pies sangrantes dan la apariencia de monigotes, de feroces remedos carnavalescos del Crucificado. Son las luces del sentido, de la sensibilidad y de la esperanza las que se han eclipsado.

Pocos años después, a partir de la serie "Piscis" y de una aproximación a la estética del informalismo, Forner comienza a crear, investigar y descubrir (todas las acepciones del verbo latino *invenire* están presentes en esa actividad) un mundo nuevo de significados donde lo oscuro ya no alude a lo tenebroso sino a la noche y a las formas fertilizantes, donde la luz queda atrapada en los pliegues de una materia densa o se desprende de los colores puros y brillantes que la artista recupera de la época lejana de sus *Barcas*. Azules, rojos, amarillos,

verdes saturados, disputan al blanco y al negro espesos las superficies de cuadros que representan los astros y los seres de una era de palingenesia y resurrección. Las figuras de *Eclipse* encuentran un eco en *Satélites* de 1958 (serie "Las Lunas"), pero estas siluetas están bien plantadas, tendidas en fuerte verticalidad hacia lo alto, sus vientres redondeados y fecundos, sus pechos y sus cabezas confundiéndose con los astros a cuya luz dirigen su plegaria, de cuya energía extraen la fuerza genesiaca. *Luna* de 1960 nos enfrenta al momento quizás más abstracto de Raquel Forner. Parecería que la artista ha remontado hasta los orígenes de toda religiosidad, es decir, del vínculo esencial que une a los hombres con las potencias de la naturaleza, y en esa región arcaica ha dado con la sempiterna e informe diosa que rige los ciclos de la vida. Hécate - Artemis - Diana, señora de la noche, revela su rostro antiguo y los senos múltiples en los que apenas se divisan las semillas de las criaturas del futuro.

Hasta el fin de su vida, Forner ensaya la representación de los seres nuevos, de la humanidad recuperada y

desconocida que nacerá de la conquista material y espiritual de los astros. Lo femenino, más que ser una parte discernible de los *antropoi* del futuro, impregna la totalidad biopsíquica del mutante. El *Ser híbrido año 3900* de 1970, exhibe los mismos pechos innumerables de la gran madre de Efeso. Los terráqueos transformados o los *Seres de otra galaxia* (1980) comparten una indisimulada androginia a través de los vientres gestantes que los unen en los actos de amor. Sus manos también se han transfigurado allí donde en las series "El Drama", "Las Rocas", "La Farsa", las heridas lastimaban la carne, en "Los Astronautas" y en los varios "Mutantes", se ha formado un ojo. La mano oculada es el motivo principal del emblema XVI de Alciato, imagen del lema *Sobrie vivendum et non temere credendum*. No es casual reencontrar este símbolo de la prudencia y de la sabiduría en los astroseres de Forner; ellos son la prefiguración irónica de una humanidad más completa para este tiempo de adviento. Es probable que aún seamos incapaces de trascender sus aspectos monstruosos; sin embargo alcanzamos a vislumbrar en

los arabescos cromáticos que delinean sus cuerpos el esplendor de una belleza para cuya contemplación Raquel Forner nos ha franqueado un altísimo sendero entre las estrellas de la noche.

