

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

**Huellas vinarocenses en Raquel Forner:
El caso de la serie España (1937-1939)**

2023

Apellido y nombre: Siminkowich Tamara Verónica
DNI: 40.062.865
Leg: 73646/4
Tel: 221 5630895
E-mail: tamara.siminkowich@gmail.com

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR	3
INTRODUCCIÓN	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
HIPÓTESIS.....	7
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	7
OBJETIVOS.....	8
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	8
Capítulo 1. Cronología del vínculo Forner-Vinaròs.....	9
Capítulo 2. Un acercamiento a la serie España.....	12
Capítulo 3. Elementos, iconografía y figuras retóricas:.....	13
Las redes.....	13
Las esculturas.....	14
La epístola.....	16
Mujeres y rejas.....	18
Manos.....	21
La sinécdoque como herramienta comunicativa.....	22
El lema que resume.....	23
Capítulo 4. Después de España.....	24
Conclusiones y reflexiones finales.....	27
REFERENCIAS.....	29
ANEXO.....	31

RESUMEN

El impacto de la Guerra Civil Española genera en Raquel Forner la necesidad de crear la serie *España*, entre 1937 y 1939. La conmoción ante los acontecimientos se vincula de manera directa con el origen de la artista, cuyo padre era de Vinaròs, Valencia. A través del análisis de obras y una tarea archivística, se busca arribar a una minuciosa interpretación iconográfica, que constata hechos históricos y dé cuenta de la importancia que tienen las raíces familiares en la lectura de las obras de Forner.

PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

La causa por la que la artista, Raquel Forner, comenzó a pintar los horrores de la Guerra Civil Española, ha sido un asunto tratado superficialmente. En la historia del arte argentina, existe un abordaje de los hechos históricos bajo la mirada de la relación causa-efecto: pareciera que la guerra simplemente dio pie a que la artista pinte esa temática. Sin embargo, creemos que se trata de una cuestión que encuentra un vínculo afectivo entre Vinaròs y la artista. Forner era descendiente de una familia valenciana, y se registran al menos dos viajes previos a la región de Valencia. Hay conocimiento de la existencia de intercambios epistolares entre la artista y algunos familiares, por lo que su vívido sentir del sufrimiento tenía un marcado componente personal y afectivo, puntos no abordados en los estudios hechos hasta el momento.

INTRODUCCIÓN

Raquel Forner tuvo una carrera que se extendió a lo largo de siete décadas. En todo ese trayecto, hubo un momento clave, que signó un antes y un después en su obra. Podemos considerar el año 1937 como un punto de quiebre, cuando inició la serie *España*, que duraría hasta 1939. La mujer sería la protagonista central de sus obras de ese período, buscando representar a la población civil sufriente, víctima de los conflictos sucedidos en la Guerra Civil Española. Fue una serie teñida de elementos iconográficos específicos que se repitieron una y otra vez, y que sentaron las bases para la serie que desarrolló a partir de 1939, *El Drama*, quizás la más conocida y estudiada de la artista.

Los estudios que se han hecho sobre la serie *España* giran constantemente en torno a una visión netamente política de la época, y se justifica el estilo de las obras dado el viaje de formación de Forner, sucedido varios años antes del inicio de la serie *España* (la artista estuvo viviendo en Europa entre 1929 y 1931). Sus obras de la década de

1930 mostraron diversas temáticas: desde *Naturaleza muerta* (1932), pasando por diferentes alegorías y referencias bíblicas como podemos ver en *La mujer de Lot* (1935), hasta pintar lo que veía en su entorno, como fue el caso de un viaje que realizó al norte argentino, Bolivia, Paraguay y Chile, que quedó representado en *Lago Titicaca con figura* (1936). Nada parecía presagiar la temática que adquirirá omnipresencia a partir de 1937 en su producción plástica.

El punto de partida que accionó el engranaje existente entre Vinaròs y Raquel Forner que se aborda en esta tesis, se dio durante una visita ocasional que realicé en marzo de 2022 a la Fundación Forner-Bigatti, casa-taller de Raquel Forner y el escultor Alfredo Bigatti fundada por la artista en 1982 y ubicada en el barrio de San Telmo, en Buenos Aires. Allí se produjo el descubrimiento de una placa enviada por la Generalitat Valenciana [Figura 1 en Anexo], a través de la *Conselleria d'immigració i ciutadania*, que reza lo siguiente:

«A la fundación Raquel Forner
Ilustre pintora descendiente de Vinaròs
En la Comunitat Valenciana.

Buenos Aires, 14 de noviembre de 2007»

Aquella placa fue el puntapié para la presente investigación. En un análisis con un enfoque archivista¹ que partirá desde el recorrido histórico en un tiempo y espacio específicos (el área de Vinaròs y la provincia de Castellón, en la Comunidad Valenciana, entre 1937 y 1939) hacia la interpretación de la iconografía de un selecto grupo de obras de la serie *España*, tomaremos dimensión de la importancia que esta ascendencia familiar tuvo en la artista. Indagar en la relación que mantuvieron Raquel Forner y su familia con las tierras valencianas, y cómo ese territorio fue afectado durante la Guerra Civil Española, constituirá una base sólida para observar de qué manera repercutió en su trayectoria plástica.

¹ Conformado por el registro epistolar de la artista, los recortes de diarios de la época, libros y enciclopedias que han abordado la temática, y lo recopilado por historiadores e instituciones tanto de la región de Vinaròs como de la Fundación Forner-Bigatti.

Para llevar adelante el análisis identificamos dos grupos de obras que marcaron la producción de esa serie: por un lado, las pinturas que personifican formas escultóricas y torsos como protagonistas; por el otro, las que representan figuras de cuerpos de mujeres. Se trata de una transición que va desde las frías esculturas de mármol inertes, hacia las mujeres vivas, muchas veces representadas bajo el lema *ni ver, ni oír, ni hablar*, el cual tuvo como antecedente en la artista la obra *Presagio* (1931), pero que terminó de desarrollar una autonomía propia a partir de la tela de nombre homónimo correspondiente a 1939. Veremos qué elementos son reiterativos en la serie, y qué significado podemos otorgarles.

En última instancia, observaremos si aún quedan vestigios de la relación entre Raquel Forner y las tierras valencianas, y cuáles podrían ser las futuras investigaciones a desarrollarse.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen numerosas investigaciones y estudios sobre Raquel Forner y su obra, desde diferentes perspectivas. Algunos se ocupan exclusivamente de una faceta o momento de la trayectoria plástica de la artista, como se ve en el artículo de Georgina Gluzman (2018) titulado «Las bañistas de Raquel Forner: Mujeres modernas». Allí se hace un estudio de esta tipología que Forner pintó durante la década de 1920 y se pone en diálogo con otros artistas que pintaban la misma temática. Otro ejemplo es el artículo de Paula Bertúa (2016), «Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods», un fascinante recorrido por cada una de las vidrieras que Forner diseñó entre la década de 1940 y 1950 para la tienda ubicada sobre la calle Florida, como parte de Arte en la calle, una propuesta innovadora de la que participaron muchos artistas argentinos de la época.

Guillermo Whitelow, biógrafo oficial de la artista, en sus libros dedicados a ella se centra fundamentalmente en un análisis de cada una de las series que pintó, sin detenerse demasiado en aspectos puntuales de la vida personal de Forner. La misma línea sigue el texto «Raquel Forner, Una activista de la condición humana», de Adriana Laurenzi y Marina Román (2021).

La monografía que le dedica Geo Dorival a la artista, en 1942, contiene un análisis de sus obras hasta ese año, pero es realizado en un tono poético guiado por el contexto sociohistórico. El escritor afirma que el drama que refleja la pintora es el de los artistas contemporáneos a la guerra, siendo más bien la manifestación de fuerzas exteriores. No hace ninguna asociación con la vida personal de la artista.

Otra postura que resulta sumamente interesante, es la de Cayetano Córdova Iturburu. Defensor de aquellos artistas que apostaban por un arte político-expresivo, en 1944 Córdova Iturburu escribe un artículo dedicado enteramente a la pintora para la revista *Correo literario*. El mismo se titula «Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner», en el cual la sitúa al mismo nivel que exponentes europeos y latinoamericanos militantes y exiliados como George Grosz, Frans Masereel, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera; todos amparados bajo el mismo halo de sensibilidad, pero refiriéndose a un tipo de sensibilidad que actúa como clima de época ante los conflictos bélicos que se estaban desarrollando. Llega a equiparar la obra de Forner al *Guernica* de Picasso, por el marcado carácter de testimonio y documento de la tragedia.

El autor catalán Joan Merli escribe un libro en 1952 sobre Raquel Forner, en donde analiza obra por obra desde la serie de *España* en adelante. Su análisis, al igual que Dorival, es más poético que iconográfico en sí, pero Merli menciona reiteradamente las raíces españolas de la artista para explicar la existencia de esas obras, aunque lo hace sin ahondar demasiado en su biografía. De todas formas, es uno de los libros que sirve de mayor antecedente para nuestro estudio.

Luego hay textos que pertenecen a colecciones de arte, que abordan la vida y obra de Raquel Forner brindando un repaso general, como es el caso de Fermín Fèvre (2000) y Roberto Amigo (2011) para la Editorial El Ateneo y Clarín, respectivamente. En la edición escrita por Amigo se menciona fugazmente en la primera oración del fascículo el vínculo afectivo e impacto emocional de la artista por un viaje familiar a España a los 12 años. Luego de esa oración, no vuelve a hacerse referencia al respecto.

También podemos mencionar un fascículo de Aguilar Colecciones, con textos de Diana Wechsler y Cristina Rossi (2014). Wechsler aquí y en su ensayo «Mujeres del mundo» (2000), sostiene que la serie *España* se compone de un gran friso de mujeres, pero pareciera dejar de lado las obras que muestran figuras escultóricas. Estudia el clima de época, pero no lo relaciona directamente con la vida personal de la artista. Sus textos son quizás los que más se acercan a esta investigación.

Por su parte, Cristina Rossi hace referencia en una oración al viaje que hizo Forner junto con su familia a Vinaròs en 1915, mencionando que allí profundizó sus lazos familiares. Es el único viaje a Valencia al cual hace referencia. Sin embargo, es interesante que en otro momento nombra que la artista recibía con profundo dolor las noticias de la muerte de familiares y amigos valencianos. Este texto es el único que alude a este hecho.

Finalmente, la Revista Estudios Curatoriales, perteneciente a la Editorial de la Universidad Nacional Tres de Febrero, dedica un número especialmente a Raquel Forner (2020). Allí se hace un relevamiento de una muestra sobre la artista organizada en UNTREF en el año 2013, y se acompaña de textos y ensayos de investigación que exploran momentos de la vida de Forner. Es un *racconto* de un inmenso valor para acercarse más a su vida y obra. Aun así, no hay ningún texto que hable específicamente de sus orígenes familiares o analice en profundidad la serie *España* (el más cercano es el ensayo de Diana Wechsler, ya mencionado anteriormente). El punto de mayor valor para la presente investigación quizás sea la cronología biográfico-artística, hecha con una marcada minuciosidad. Allí se hace referencia a datos que no aparecen en ningún texto mencionado hasta ahora. Por un lado, figura que Forner comienza a hacer sus primeros dibujos a los 12 años en España (sin especificar dónde) y, en el año 1929 se nombra el viaje que realiza a Vinaròs, arrojando luz con un dato preciso: una nota dedicada a la artista *de sangre vinarocense* en un periódico local. Este es el dato más conciso que podemos hallar en un texto referido a la artista. Que se encuentre en la cronología de una revista, da la pauta del gran vacío existente sobre el cual investigamos.

HIPÓTESIS

Existe una relación directa entre el nacimiento de la serie *España* y los hechos que sucedían en Vinaròs a causa de la Guerra Civil Española. La necesidad de Raquel Forner de pintar los conflictos bélicos tiene una raíz emocional y afectiva; se trata de una autoexigencia por documentar el estado de su conciencia, más que un testimonio de los hechos históricos, políticos y sociales que se desenvuelven.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿De qué manera Vinaròs influyó en las obras de Raquel Forner?
- ¿Cuáles son los elementos iconográficos en las obras de Forner que dan cuenta de lo vivido en Valencia durante la Guerra Civil Española?
- ¿Cómo influyó la relación afectiva entre la artista y su familia en su creación plástica?
- ¿Qué perspectiva de la guerra tenía la artista? ¿A quiénes incluía y a quiénes excluía de sus obras?

OBJETIVOS

Específicos:

- Rastrear los acontecimientos históricos sucedidos en Vinaròs entre 1937 y 1939 que pudieron tener relevancia para la artista.
- Investigar el vínculo existente entre la artista y su familia vinarocense.
- Interpretar el contenido narrativo de las obras de Forner en relación a la Guerra Civil Española (1936-1939).
- Observar la relación de los archivos epistolares y la prensa gráfica que dan cuenta del vínculo entre la producción plástica de la artista y Vinaròs.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Los criterios metodológicos del presente trabajo estarán atravesados por un razonamiento deductivo e interpretativo. A partir de diferentes fuentes bibliográficas, se llevará adelante la constatación de hechos de carácter histórico en el período comprendido por la investigación (1937-1939), poniéndolos en diálogo con el corpus de obras seleccionadas para el trabajo. Mediante la observación, se buscará caracterizar numerosos elementos iconográficos, al igual que el uso de figuras retóricas en las pinturas. También se acompañará de la visión que han tenido diferentes historiadorxs del arte sobre la serie de *España* a través del tiempo, y la relectura feminista contemporánea de la figura de Forner.

En paralelo, se hará una tarea archivística para recolectar datos precisos que aporten al estudio a través de recortes de diarios de época, libros, notas, entrevistas y comentarios sobre la familia de la artista, además de su propia palabra. Todos serán materiales brindados tanto por la Fundación Forner-Bigatti como por la Biblioteca del Museo de la Inmigración y la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (sitios ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Instituciones y personas de Vinaròs también harán sus aportes: la Asociación Cultural Amics de Vinaròs, el Grupo de Debate e Investigación Tràngol así como el historiador vinarocense Alfredo Gómez Acebes.

Capítulo 1. Cronología del vínculo Forner-Vinaròs

Vinaròs es un municipio ubicado en la provincia de Castellón, en la Comunidad Valenciana, España. En esta ciudad nació, el 11 de septiembre de 1875 (o 1870, dependiendo las fuentes), Manuel Forner Miralles, padre de la artista Raquel Forner.²

La posible llegada de Manuel Forner a la Argentina se encuentra documentada en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA). Fue a bordo del barco Poitou, desde el puerto de Barcelona, arribando el 2 de noviembre de 1885.

Creemos que es en Argentina donde Josefa Escudero, la madre de la artista, y Manuel Forner se conocen y se casan el 4 de octubre de 1890. Tienen cuatro hijos: el primogénito, Julio, que nace en 1894 y fallece en la primera infancia; Manuel, nacido en 1897 y fallecido en febrero de 1917 con tan solo 20 años; Raquel, nacida en 1902 y Josefina, nacida en 1904.

Raquel Forner crece en una familia de clase media acomodada. Su padre era comerciante. Sobre la calle Carlos Pellegrini en pleno corazón de Buenos Aires tenía situado su negocio de telas de la época, galones, puntillas y gasas.

Es en mayo de 1915 cuando aparece registrada la primera visita de la familia Forner (los padres y sus tres hijos) a Vinaròs. En el libro *Vinarocenses en América*, Ramón Redó (2005) menciona que el motivo de tal visita pudo estar relacionado a que la madre de la artista fue madrina en la bendición de la campana de la ermita de San Roque. La familia permanece en tierras valencianas hasta el mes de diciembre de 1915, y es en ese lapso que se fortalecen los vínculos. Según Redó, en el viaje de retorno a Buenos Aires a bordo del barco Príncipe de Asturias, que parte del puerto de Barcelona el 11 de diciembre, junto con la familia Forner viaja Rosa Vidal Anyora. Se trataba de una prima huérfana de los hermanos Forner. Es una suerte de «dama de compañía» para la familia, llevándose tan solo un mes de diferencia con Raquel. Ambas tenían 13 años de edad en aquel entonces.

Ese viaje familiar de 1915 deja una huella imborrable en Raquel Forner. Prácticamente todas las biografías mencionan que a partir de allí nace su inquietud artística. La propia artista mencionaba que no fue una niña prodigio, sino que ese viaje hizo nacer

² La ascendencia materna de la artista es un tanto confusa. Según un documento del archivo general de la Galería Jacques Martínez de Buenos Aires escrito por Sergio Domínguez Neira (con fecha 9 de septiembre de 2008), Josefa Escudero, la madre de Forner, era descendiente de navarros. Sus padres, Agustín Escudero y Margarita Osakar son oriundos de Arano y Erratzu, dos pequeñas localidades ubicadas en la Comunidad Foral de Navarra. Por su parte, la gran mayoría de textos mencionan que la madre de la artista provenía de una familia de inmigrantes vascos. La confusión puede deberse a causa de la proximidad geográfica existente entre el denominado País Vasco y la provincia española de Navarra. Ambas regiones de la Península Ibérica tienen como lengua oficial tanto el castellano como el euskera.

en ella su vocación.³ Desde entonces comienza un viaje sin retorno hacia el universo pictórico.

Para 1922 ya tiene su título de Profesora de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1924 se presenta al XIV Salón Nacional de Bellas Artes y obtiene el tercer premio por la obra *Mis Vecinas*. Este hecho es recogido en una publicación semanal de Vinaròs, la revista *San Sebastián*. En el apartado de noticias de la edición del 19 de octubre de 1924 leemos lo siguiente: «El jurado de pinturas de Buenos Aires ha otorgado el tercer premio, de 500 pesos, a la Srta. Raquel Forner, por su bello cuadro *Mis Vecinas*. Nuestra enhorabuena a la agraciada y sus Srs. Padres».

La aparición de Raquel Forner en varias oportunidades a lo largo del tiempo en esta revista puede explicarse dado el prestigio que tiene su tío en Vinaròs, Sebastià Forner Miralles. Era un capellán muy respetado en la región y, *San Sebastián*, una revista fuertemente católica. Nuevamente tiene una mención en 1927 por su obra *Un judío*, que fue enviada al XVII Salón Nacional de Bellas Artes.

Un año fundamental es 1929. Raquel Forner realiza un viaje de estudio por Europa y se establece en París con sus padres y su hermana Josefina para tomar clases en el taller de Othon Friesz. Sin embargo, pasa un tiempo en Vinaròs, en la que fue su segunda visita. Nuevamente queda registrada en *San Sebastián*, en la publicación del 28 de julio de 1929: «Han llegado de Buenos Aires D. Manuel Forner con su Sra. esposa e hijas Stas. Raquel y Josefina. Reciban nuestro afectuoso saludo».

Para ese entonces ya es una artista ampliamente reconocida por la comunidad de Vinaròs, y eso se deja entrever en una nota a doble página que hizo el famoso abogado y político Jaime Chillida para el periódico *Heraldo de Vinaroz*, con fecha del 11 de agosto de 1929. El título de la nota era: «Raquel Forner, la pintora argentina de sangre vinarocense». Podemos destacar cómo define a la obra de la artista, llamándola audaz, ecuánime, razonada, congruente y seria, «con toda la seriedad posible en unos pinceles tan jóvenes aún» (Chillida, 1929, s.p.). A la vez, alaba la riqueza del colorido en sus obras, que se distancia de «los tonos grises de que tanto abusan los afiliados a la mentada escuela moderna» (Chillida, 1929, s.p.). Algunos párrafos adquieren un importante interés documental como el siguiente:

Téngase presente que mi somero juicio acerca de la obra de esta interesante pintora argentina, lo formulo analizando solamente unos cuantos lienzos pintados hace unos días en España y viendo la colección de reproducciones fotográficas que de sus mejores cuadros ha traído consigo (s.p.).

³ Tomado del documental *Huellas. Arte argentino: Raquel Forner* (Canal Encuentro, 2012).

Raquel Forner antes de emprender su viaje a Europa en 1929 destruye gran parte de las obras que había pintado. Han sobrevivido pocas, principalmente aquellas que en ese momento ya pertenecían a colecciones o estaban en museos. Queda la incógnita de qué ha sido de esas pinturas que realizó en Vinaròs en 1929.⁴

Los siguientes años Raquel Forner participa de numerosos salones y concursos tanto en Argentina como en otros países. No hay un registro fehaciente de una nueva visita a Vinaròs luego de 1930, aunque en el libro de Redó (2005) se muestra una foto fechada en 1935: un paisaje delante del río Cervol en Vinaròs. En la fotografía hay once personas posando, entre las que se encuentran Raquel Forner, sus padres, su hermana y su tío Sebastià [Figura 2 en Anexo].

En 1936 Raquel Forner se casa con el escultor Alfredo Bigatti. Encontramos una nueva referencia en la revista *San Sebastián*, no en alusión al matrimonio, sino a un reciente trabajo de Bigatti. Con fecha 12 de abril de 1936, citamos a continuación:

La prensa de Buenos Aires ha publicado diferentes crónicas elogiando al célebre artista don Alfredo Bigatti por haber presentado la mejor maqueta para el monumento que ha de levantarse en La Plata a la memoria de Mitre y cuya ejecución se le adjudica por el precio de ciento cuarenta mil pesos. Don Alfredo Bigatti contrajo matrimonio hace poco con una notable pintora, distinguida señorita vinarocense, sobrina del Rvdo. D. Sebastián Forner, Pbro. (s.p.).

Hasta aquí llegan los documentos que relacionan directamente a Raquel Forner con Vinaròs, previos a la Guerra Civil Española. Con posterioridad, un acto significativo que tiene el gobierno vinarocense con la artista ocurre en el 2007. Ese año, la Conselleria d'Immigració i Ciutadania no solo envía a la Fundación Forner-Bigatti una placa en reconocimiento a la artista, sino que también una pequeña calle en Vinaròs se llama Raquel Forner desde entonces.

Por otra parte, podemos destacar de qué forma el propio apellido de la artista manifiesta un fuerte vínculo con la identidad valenciana. Forner, tanto en catalán como en valenciano, significa *panadero*, y se pronuncia *furnér*. Sucede lo mismo con el segundo apellido de su padre, Miralles, que significa *espejos*, y se pronuncia *miralias*.

⁴ El historiador vinarocense Alfredo Gómez Acebes, por ejemplo, menciona que en la tienda de sus padres contaban con una pequeña obra de Forner. Desconoce el origen de la misma, pero la pintura simplemente un día desapareció de la tienda. De estilo realista, representaba a un mendigo en la calle, medía aproximadamente 30 x 40 centímetros y tenía la firma de la artista. Fue robada y nunca más supieron de ella.

Ambos apellidos están entre los más comunes actualmente en la provincia de Castellón y la Comunidad Valenciana.

Capítulo 2. Un acercamiento a la serie España

A partir del clima de conflicto que provoca la Guerra Civil Española, Raquel Forner inicia su serie *España* (1937-1939). Sin embargo, antes del comienzo de la serie en 1937, debemos remitirnos a un acontecimiento familiar puntual de gran impacto.

Sebastià Forner Miralles, hermano mayor de Manuel Forner, había nacido en 1864 en Vinaròs, y se encontraba cumpliendo con su tarea sacerdotal cuando estalla la Guerra Civil el 17 de julio de 1936. Según lo documentado por la Associació Cultural Amics de Vinaròs en su página web, celebra su última misa el 20 de julio para luego encerrarse en su domicilio por voluntad propia dado el levantamiento militar (Vinapedia, s.f.). El 10 de agosto, un grupo de milicianos de las ciudades de Reus y Tarragona, le exigen al alcalde de Vinaròs que todos los curas se dirijan al Ayuntamiento para ser encarcelados. Sebastià se acerca a los milicianos recién el 12 de agosto, pidiendo ser puesto en prisión al igual que sus compañeros. Es subido a un coche donde se lo asesina de un disparo, transformándose en el primer capellán vinarocense en ser ejecutado durante la Guerra Civil Española. Tenía 72 años [Figura 3 en Anexo].

En Argentina, la realidad de Raquel Forner es muy diferente hasta ese momento. Luego del casamiento con Bigatti, viajan para recorrer el norte de Argentina y los países limítrofes. La artista pinta a modo de registro algunas acuarelas de los paisajes que ve, como es el caso de *Lago Titicaca con figura* (1936), actualmente perteneciente al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Se trata de un paisaje que transmite calma y serenidad.

Sin embargo, podemos pensar que la muerte de Sebastià Forner pudo repercutir en la artista, ya que es a partir de ese momento, que su producción plástica hace un viraje hacia otro tipo de temáticas en las obras. Surge el ímpetu por denunciar las atrocidades de la guerra a través de la pintura, y exponer los padecimientos de la población civil. La muerte de su tío, una figura clave en el vínculo de la familia Forner con Vinaròs, sería el incidente que determinó el cambio.

Capítulo 3. Elementos, iconografía y figuras retóricas:

Las redes

Hacia 1937, vemos un abrupto cambio en el contenido de las obras de Raquel Forner. Primero podemos mencionar a *Redes* y *Plena mar* [Figura 4 y 5 en Anexo] que, si bien no están incluidas en la serie *España*, introducen un elemento que se encontrará en una obra que sí pertenece a ella: la red. Ambas obras tienen como protagonista a una niña rodeada de unas redes y peces. Éstas no son pinturas que tengan un espíritu oscuro o desesperanzador, pero constituyen el prelude de lo venidero, con una acentuada carga melancólica. Por eso, llama la atención que se considere a 1937 como el año que da comienzo a la serie *España*, teniendo en cuenta que casi todas las obras fundamentales que la componen son de los dos años siguientes.⁵

Sin embargo, existe un trabajo de ese año que sienta las bases para ese conjunto de obras. Es una ilustración para la revista *Conducta*, de un poema de Cayetano Córdova Iturburu que descubrimos en el libro de Guillermo Whitelow, *Raquel Forner* (1980). La artista ilustra la muerte, tratándose de la primera vez que la representa. Vemos una ciudad bombardeada, aviones que surcan los cielos en diagonales, un campo de fusiles y unos cuerpos en primer plano [Figura 6 en Anexo].

A partir de aquí inicia oficialmente la serie *España*. En ella distinguimos dos grupos de obras: las que muestran figuras escultóricas y las mujeres sufrientes. Existen hilos conductores en cada una, que a menudo se entrecruzan. Asimismo, algunas obras tienen tanto figuras escultóricas como mujeres. Veremos los casos más relevantes para nuestro estudio.

Comenzamos con la pintura *Ofrenda* (1938) [Figura 1], que tiene como protagonista la cabeza cercenada de una escultura, posada sobre una roca. Es una obra que arrastra consigo una confusión que surge en las reproducciones que nos ofrecen los libros y vale hacer mención. Algunas veces se la reproduce en sentido vertical y otras en horizontal. Expertos en Forner como Guillermo Whitelow y Fermín Fèvre, le dan un sentido horizontal, pero la firma de la artista se encuentra en vertical, y creemos que la obra adquiere un sentido real con esta orientación. Una monografía de 1942 la sitúa en vertical, al igual que la página web de la Fundación Forner-Bigatti, así que respetaremos esa orientación.

⁵ En la cronología biográfica artística de la Fundación Forner-Bigatti se considera 1937 como el año en que se inicia la serie *España*. Prácticamente todos los autores toman ese año como punto de referencia.

Analizándola, vemos que en *Ofrenda* la figura escultórica emana sangre de su boca, y está siendo sostenida por unas cuerdas y una red. He aquí la red que vuelve a repetirse, la continuidad de las pinturas de 1937 que mencionábamos (*Redes* y *Plena mar*). Debajo de la cabeza escultórica, hay una mano con un ramillete de amapolas, elemento iconográfico que en Occidente funciona como un símbolo para honrar a las personas que fallecen fruto de las guerras. Esta simbología se relaciona con el poema *In flanders fields* (1915), del poeta John McCrae, escrito durante la Primera Guerra Mundial, que hace referencia a los campos de amapolas que crecen entre las tumbas.⁶



Figura 1. Raquel Forner, *Ofrenda* (1938)

Las esculturas

Con *Ofrenda* comienza la persistencia de un motivo que caracteriza a la serie *España: las esculturas*. Una de las obras más significativas de la serie es la titulada *1938* [Figura 2].⁷ Allí vemos representado un torso escultórico sangrante, cuyo pecho tiene un profundo tajo. La figura se sitúa en un paisaje desolador, teñido de tonos grises,

⁶ Raquel Forner volvería a utilizar la imagen de la amapola en una obra de 1944 perteneciente a la serie *El Drama*. Una pintura llamada *Homenaje a Francia*, que realiza con motivo de la liberación de París durante la Segunda Guerra Mundial [Figura 7 en Anexo].

⁷ 1938 es el año de los bombardeos en el Levante español. Todas las regiones cercanas al mediterráneo reciben constantes ataques aéreos entre enero y julio de ese año. Vinaròs sufre el del 9 de abril, pero también había sido bombardeada el 26 de diciembre de 1937. Tan solo durante el mes de enero de 1938, por ejemplo, la ciudad de Valencia recibe bombardeos en seis ocasiones, siendo la más fuerte la ocurrida el 26 de enero.

ocres y tierra, que serán el escenario de fondo sobre el cual se situarán los protagonistas de las pinturas de Raquel Forner hasta la década de 1950.

Pero 1938 no solo cuenta con aquellos elementos iconográficos ya mencionados que veremos en reiteradas oportunidades, sino que el busto está cobijado por dos mantas, una negra y otra azul. Al igual que en *Ofrenda* hay una mano cercenada que acompaña y sostiene a la protagonista. Detrás de las mantas se asoma un diario que contiene las palabras «bombardeo» y «guerra». En el fondo, un paisaje de ruinas y una figura femenina con cierto halo fantasmagórico que contempla un torso a sus pies mientras levanta un brazo al cielo.



Figura 2. Raquel Forner, 1938 (1938) y *Destinos* (1939)

En relación directa a la pintura 1938, podemos mencionar *Destinos* (1939) [Figura 2]. Aquí vemos el mismo torso que protagoniza la obra anterior, inclusive se encuentra descansando sobre la misma tela azul, con un diario donde se pueden leer las palabras «guerra» y «víctimas», pero ahora la escena se amplía y ese torso está a los pies de una mujer sufriente que llora. De fondo, vemos otra mujer que clama al cielo.

Todo sucede en un paisaje cubierto de ruinas, el escenario pesadillesco que se repite una y otra vez.

Podemos detenernos especialmente en la vestimenta azul de la protagonista. La artista en la serie *España* no utiliza una paleta cromática saturada, por eso capta nuestra atención el uso de un azul cerúleo para el vestido. Dentro de la historia del arte, este color se ha relacionado en numerosas ocasiones a la melancolía y la tristeza.⁸ También podríamos pensar en el significado que ha tenido para la tradición de la historia del arte occidental el color azul, al relacionárselo con la Virgen María y la santidad. Como dice Claire Gibson (2011) en su libro *Cómo leer símbolos*, el azul «simboliza el cielo, las aguas del bautismo, la devoción, la compasión y otras cualidades positivas» (p. 183). Forner puede haberlo escogido para acentuar el carácter inocente de las víctimas. Por otra parte, la pose y actitud de los brazos, extendidos hacia la figura sin vida, puede remitirnos al motivo iconográfico de *la piedad*, y su representación en numerosas obras de arte del Renacimiento y el Barroco, como la pintura que hizo el artista flamenco Jacob Jordaens, hacia 1650 [Figura 9 en Anexo].

La epístola

Raquel Forner se encuentra al tanto de lo que ocurre en la guerra, y de los bombardeos que documenta en sus obras. Sergio Domínguez Neira, sobrino de la artista y quien fuera presidente de la Fundación Forner-Bigatti (Argentina) durante décadas, atestiguaba la existencia de cartas enviadas por familiares desde Europa que relataban lo que se vivía allí, y las pérdidas humanas de familiares. Entre esos familiares se encontraba, como se mencionó más arriba, su hermano, el capellán Sebastià Forner Miralles. Según Domínguez Neira (Isel TV, 2013), Forner no pintaba la guerra, sino que la vivía directamente, usando el arte como vehículo para canalizar la angustia que sentía ante lo que sucedía en su tierra.

En el número 10 de la revista *Estudios Curatoriales*, dedicado a Raquel Forner, en el apartado de la cronología biográfica (Falabella, de Titta, Raviña & Fernández Ferreira, 2020), se menciona la existencia de la correspondencia familiar con los horrores de la guerra que recibía la artista. Además de esas cartas, las autoras nombran a la revista francesa *Minotaure* (revista de vanguardia de la década de 1930) como fuente de

⁸ Pensamos en las obras del Período Azul de Pablo Picasso, pintadas entre 1901 y 1904, en las que el color azul se ha interpretado como el reflejo de la melancolía del artista, cuyo disparador para crear las obras fue el suicidio de su amigo Carlos Casagemas. Este tipo de interpretación se da en innumerables autorxs como, por ejemplo, Tyto Alba (2016) [Figura 8 en Anexo]

información e influencia que recibe la artista para llevar adelante su producción pictórica.

La conmoción ante el conflicto bélico que la atraviesa personalmente cambia su modo de ver y de concebir el arte. En sus pinturas, las protagonistas absolutas son las mujeres y, en menor proporción, las niñas. Siempre se encarga de retratar a la población civil víctima de los conflictos bélicos tanto a través de la serie *España* como *El Drama*.

No vemos en sus obras presencia masculina, salvo excepciones como pueden ser *El Drama* (1942) o *El Juicio* (1946) donde, mezclados entre otros personajes, hay militares presentes, pero con rasgos grotescos, mitad hombre mitad bestia. También en las figuras de los paracaidistas que repite constantemente en la serie *El Drama*, advertimos esa presencia masculina amenazante, o quizás salvadora, siendo un componente que conlleva un halo de misterio en cuanto a la interpretación iconográfica. El autor Joan Merli (1952) hace referencia a los paracaídas como «la cabalgadura espacial de la muerte» (p.15).

La investigadora Paula Bertúa (2015) brinda una mirada feminista de las obras de Raquel Forner pertenecientes a las décadas de 1930 y 1940 en relación a la información que circulaba en la época, y expresa lo siguiente:

Sus obras pueden pensarse como un laboratorio de intervenciones feministas basadas en el acople y el encuentro de imágenes de tiempos heterogéneos y de distintos horizontes culturales que, por su carga emotiva, interpelan el presente (...) resulta interesante pensar que la profusión de imágenes de mujeres que habitan sus telas dialogan también con las iconografías femeninas difundidas en la época a través de los medios de información... (p. 22).

Se trata de una mirada que pone énfasis en la artista como una voz que dio testimonio de su época. Comparando a Forner con otras mujeres de su contemporaneidad como María Rosa Oliver y Grete Stern, afirma que la autorrepresentación que hacían de sí mismas, cada una en su área, era congruente con la figuración del intelectual y el artista comprometido, respetando una actitud crítica y ética anteponiendo un conjunto de valores y un tipo de sensibilidad ante la reflexión de la sociedad.

Mujeres y rejas

Las mujeres de tamaño monumental que protagonizan las obras son una constante en la pintura forneriana. En *Redes* y *Plena mar* tenemos niñas monumentales, pero es en la obra *La madre* (1938) [Figura 3] que la artista pinta a una víctima de la guerra en actitud desoladora, sola, con el paisaje de fondo devastado. La única compañía que parece tener es un árbol pequeño que se sitúa a sus pies.⁹

Con *La madre* nace otra variante en la serie *España*: son aquellas obras protagonizadas por mujeres, pero sin la presencia de torsos ni figuras escultóricas. En este caso vemos un fragmento de reja a la derecha de la protagonista, que funciona como hilo conductor que une varias obras de la serie. Rejas ornamentales y con puntas de flecha representan aquellas estructuras que son sinónimo de aislamiento, amedrentadoras y en este caso peligrosas. El mar como fondo es otro elemento que acompaña el entorno en el cual se desarrollan las escenas que pinta Forner. En *La Madre* ya se hace presente, y puede interpretarse como la distancia geográfica que separa a la artista del sitio en el cual están sucediendo los acontecimientos. El Mediterráneo, con su inmensidad y omnipresencia actúa como telón de fondo de la guerra y los bombardeos.

⁹ En la iconografía que la artista va desarrollando con el correr de los años, esas ramas irán adquiriendo cada vez más una forma serpenteante y amenazadora, sobre todo a lo largo de la serie *El Drama* (1939-1946).

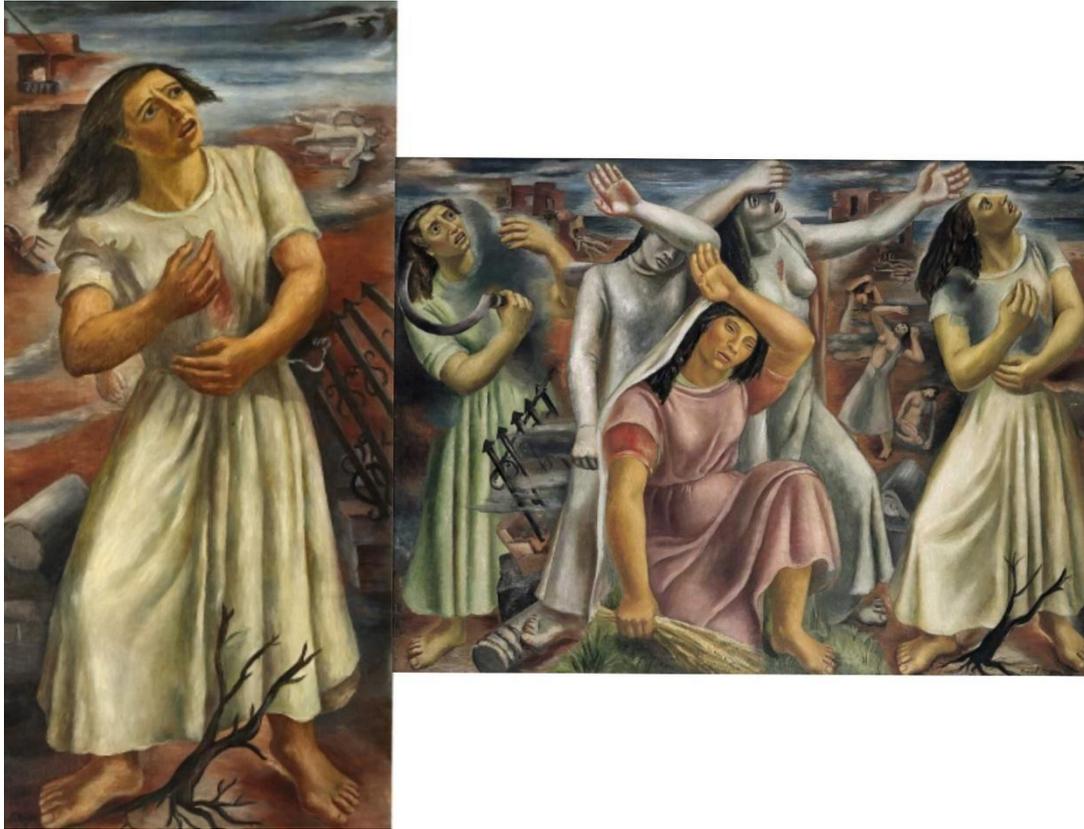


Figura 3. Raquel Forner, *La madre* (1938) y *Mujeres del mundo* (1938)

La madre da paso a una de las obras más importantes para la carrera de Raquel Forner: *Mujeres del mundo* (1938) [Figura 3], en la cual podemos detenernos. Es como si aquella madre solitaria se multiplicara cinco veces para representar distintas manifestaciones del dolor. Interpretamos que manifiesta que el dolor es universal, más allá del área geográfica en el cual estén dándose los acontecimientos. Al momento de una guerra se pierden las fronteras y no importa en qué punto se encuentre unx, el sentir es el mismo. En el texto de Whitelaw (1980) podemos leer cómo interpretaba la obra la artista:

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 están China (a la izquierda, con la cara semitapada por el antebrazo) y España (a la derecha) en plena actitud de angustia. Y a los costados del cuadro he colocado dos figuras del padecimiento: una madre que aún parece acunar a su hijo muerto (apenas insinuado por una forma vaga) y una esposa que, después de perdido su compañero, toma la hoz para no perder el ritmo de trabajo. Como fondo, y bajo el terror de los aviones que se alejan, cumplida ya su misión de muerte, un panorama de aldea bombardeada (p.23).

Luego podemos referirnos al ya mencionado Merli (1952). En su libro se refiere a la vocación extraordinariamente rica en intuiciones que tiene Forner, nacida en un medio y en una época de escaso contraste. Es el único autor que hemos encontrado que hace un repaso por la producción temprana de la artista, deteniéndose, aunque sea brevemente, en cada una. También menciona las obras de 1937 que tienen «sabor mediterráneo» y que recuerdan a las costas catalanas e itálicas, no borradas de la memoria visual de la artista. Son obras nostálgicas y evocadoras. Particularmente Merli realiza una apreciación de la serie *España* en relación a la obra *Mujeres del Mundo*. Afirma lo siguiente:

Mujeres del Mundo, cuadro al que la artista hubiera podido también intitular «Mujeres de España», se inspira en la conflagración española y es un homenaje de Raquel Forner a las mujeres de su sangre, víctimas de la guerra civil. Un buen trozo de pintura y un bello homenaje (p.14).

Con esa afirmación Merli conecta la obra con la tierra de la artista, siendo el único autor que, aunque de manera expeditiva, genera esa unión. Considera a las obras de esa serie como pinturas pensadas, de realismo cerebral y mensaje. Es una artista «neutral en la contienda, pero no indiferente, más bien combativa en medio de un mundo que pelea» (p.16).

Por otra parte, Diana Wechsler escribe un ensayo con el título de la obra, «Mujeres del Mundo» (2000) en donde afirma que, contrariamente a lo que suelen transmitir, esas protagonistas de Raquel Forner son un símbolo de la resistencia. Más allá de la victimización y el dolor que representa la tragedia y el sufrimiento, son el ejemplo de la solidez, del porvenir; simbolizan la continuidad en medio del caos, la preservación de la historia, el sostén de su familia. Son las que toman las riendas para salir adelante adquiriendo un lugar heroico. «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» (Wechsler, [2000] (2020), p.60). La interpretación que brinda esta autora es fundamental, ya que rompe con ese esquema unívoco que las señala como víctimas. Forner nos está mostrando que ellas son el porvenir, las que levantarán los escombros para reconstruir la vida misma y salir adelante. Existe un atisbo de esperanza. Con los años, las pinturas de Raquel Forner se van expandiendo en ese halo de optimismo ante lo venidero, hasta alcanzar sus míticas series espaciales, en las cuales la esperanza ya no está en la tierra sino en los cielos.

Continuando con nuestro análisis iconográfico, en *Mujeres del mundo* también está presente la reja, atravesada por una niebla espesa, y a los pies de la mujer que se encuentra en el extremo derecho, está el mismo pequeño árbol que aparece en *La Madre*.

La reja continúa siendo un hilo conductor que reaparece en la obra *Claro de Luna* (1939) [Figura 4]. Esta es una pintura en la que convergen los elementos principales que definen a la serie *España*: hallamos figuras escultóricas, cabezas, una mano cercenada, sangre, la reja, el paisaje gris y desolador, las ruinas, la Luna y el árbol con fragmentos humanos. La reja aquí cumple su cometido y atraviesa el brazo de la figura que tiene el cuello quebrado.

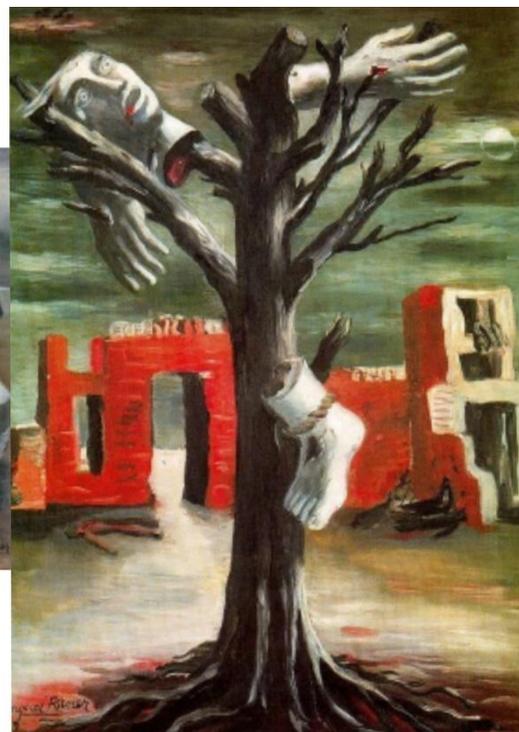


Figura 4. Raquel Forner, *Claro de luna* (1939) y *Los frutos* (1939)

Manos

Es particular el accionar de la mano cercenada en la obra *Claro de Luna*. A diferencia de obras como *Ofrenda* o *1938*, en las cuales la mano tiene una actitud pasiva, de acompañamiento hacia la figura central, aquí vemos que es ella la que le está clavando un puñal a la protagonista. Primero puede creerse que es una metáfora de la

autodestrucción. Sin embargo, en la obra *La Victoria* (1939) [Figura 5] se repite una situación de similares características. Un torso sin brazos ni piernas está siendo tomado del cuello por una gran mano mientras que otra le sostiene firmemente la cintura. Si observamos bien, estas manos tienen un leve color diferente, mayormente grisáceo que blanco. Puede hacerse una lectura de cómo los victimarios continúan su tarea hasta las últimas circunstancias, en una persecución que supera lo racional y humanamente posible, perpetuándose más allá de la muerte terrenal. El uso reiterado de estas esculturas representa la frialdad del mármol, la ausencia de vida, la imagen de seres genéricos que internamente están vacíos cuyo apogeo vemos en *Los frutos* (1939) [Figura 4].

La sinécdoque como herramienta comunicativa

Puede afirmarse que toda la serie es un inmenso rompecabezas, una gran sinécdoque, una oda a la parte por el todo. Constantemente la artista reutiliza fragmentos de una obra, para que adquiera protagonismo en una nueva pintura. Esta forma de crear adquiere un uso reiterativo en la serie *España*. En *Los frutos* el motivo que servía como fondo de *Claro de Luna* toma el protagonismo. El fondo se compone de las ya mencionadas ruinas, alrededor de las cuales se encuentran varios cadáveres. Forner le confiere una crudeza tal que la hace una de las pinturas con mayor impacto visual de la serie.

La reutilización de elementos también la vemos en la ya mencionada pintura *La Victoria* (1939) [Figura 5], que se encuentra en exhibición permanente en la Fundación Forner-Bigatti, siendo la única obra de la serie que se muestra allí.

Vemos una figura femenina mutilada, que sintetiza los horrores de la guerra. El cuerpo está sujetado a las ruinas, e inmovilizado por dos grandes manos ya mencionadas, una de ellas la toma del cuello, que está quebrado. En la base de la obra un gran pie se sitúa sobre un libro, y al lado una mano sostiene un manojo de trigo. Estos dos elementos persisten en la serie *El Drama* (1939-1946), como símbolos de la pérdida de la cultura y la riqueza de la tierra. Este cuerpo femenino escultórico es una metáfora de todas aquellas pérdidas humanas de la guerra, que se ven inmovilizadas e incapaces de cambiar el rumbo de los acontecimientos. Es el triunfo, la victoria de la guerra por sobre la humanidad.

Detrás de la protagonista, hacia la derecha, vemos dos mujeres sufrientes. Detrás de ellas advertimos un paredón contra el cual unas personas están por ser fusiladas. Esta pequeña escena puede remitirnos a las pinturas del siglo XIX de Édouard Manet y

Francisco de Goya: *La ejecución del emperador Maximiliano* [Figura 10 en Anexo] y *El 3 de mayo en Madrid* [Figura 11 en Anexo], respectivamente. Hacia el fondo, notamos una horca y un personaje que aparentemente da órdenes a otro grupo de figuras.

Luego, hacia el lado izquierdo de la pintura, se aprecia un grupo de cuatro mujeres que repiten el lema *ni ver, ni oír, ni hablar*. Una cuarta mujer se lamenta delante de una planta que acaba de brotar. Por detrás hay un árbol seco junto con unas ruinas, y más atrás, unas cruces en lo que podría tratarse de un cementerio.



Figura 5. Raquel Forner, *La victoria* (1939) y *Ni ver, ni oír, ni hablar* (1939).

El lema que resume

El motivo de *ni ver, ni oír, ni hablar* encuentra su continuidad en otras obras de Raquel Forner, incluyendo la realización de dos obras de nombre homónimo: una de 1939, que es el cierre de la serie *España*, y otra de 1945. Este lema aparece por primera vez utilizado por Forner en la pintura *Presagio* (1931). Expresa la esencia del mensaje que la artista quiere comunicar: la imposibilidad de la población civil de escapar a lo que sucede, el rol pasivo y sumiso que deben tomar, mientras aguardan que la salvación provenga de algún sitio. La pintura de 1931 hace honor a su nombre, presagiando las

calamidades que ocurren en los años venideros, engendrando esa actitud de «adelantada a su tiempo» que acompaña a la artista toda la vida.

En la pintura de 1939, a los pies de la cuarta figura, ya no hay un atisbo de vida dado por una planta, como sucedía en *La Victoria*, sino la forma de una silueta ennegrecida que está manchada de sangre. Como es usual en las obras de esos años, una vez más el Sol y la Luna son testigos de la escena, en estas imágenes en las cuales el tiempo parece estar detenido ante momentos de profundo sufrimiento.

Es así como Forner da por finalizada la serie y da paso a la serie *El Drama*, que se prolonga hasta el año 1946.

Además de las nueve obras que analizamos, mencionamos aquellas que completan la serie España: *Para qué* (1939), *Por qué* (1939), *Pasan* (1939) y *Una mujer* (1939). En total, sumamos trece pinturas y la ilustración para el poema de Cayetano Córdoba Iturburu.

En septiembre de 1939 Forner expone las trece obras en la Galería Müller de Buenos Aires, al mismo tiempo que en Europa comienza la Segunda Guerra Mundial con la invasión de Alemania a Polonia.

Capítulo 4. Después de España

Para comprender el impacto que la Guerra Civil Española tiene en la trayectoria plástica de Raquel Forner, nos aferramos a una entrevista que le realiza Cayetano Córdoba Iturburu en diciembre de 1944, y que citamos a continuación, del libro de Whitelow (1980):

Yo comencé a pintar realmente cuando estalló la guerra en España. La tragedia material y espiritual que comenzó en España para desparramarse luego por el mundo... No puedo hallar paz ni siquiera en el campo. Ahora no puedo ir de vacaciones sin que me siga esa terrible tragedia. Veo agonía en las retorcidas ramas de los árboles. Veo sangre en cada flor delicada porque recuerdo flores semejantes en Europa... (p.16)

Que la artista relacione su verdadero inicio artístico con el comienzo de la guerra, nos da la pauta de la relevancia que tiene este suceso para ella. Recordemos que antes de la Guerra Civil Española, llevaba quince años de trayectoria en el campo del arte.

La destrucción de gran parte de su trabajo en 1929 puede ser interpretada como una falta de identificación propia de la artista con su obra. Las pinturas de esa década, aunque participan de salones y algunas alcanzan reconocimientos (como es el caso de *Mis vecinas*, y su tercer premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas), siguen la línea moderna y vanguardista que domina el terreno de las artes plásticas argentinas. Es emblemático el caso de *Barcas* (1922) [Figura 12 en Anexo], que tiene un tratamiento del color y la pincelada que nos lleva a pensar en los trabajos de Benito Quinquela Martín.

En este clima, entre salones, aceptaciones, críticas y rechazos, Forner persiste en la búsqueda de su propia impronta, su propio camino. Entre 1929 y 1930 en Europa va en busca de él. Sin embargo, una vez que regresa a la Argentina, las pinturas de la década de 1930 siguen con ciertos anclajes a la influencia de las corrientes de la época. Con *Ritmo* (1934) [Figura 13 en Anexo] gana la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París en 1937. La atmósfera que desprende la tela y el punto de vista nos recuerda a algunas pinturas de Lino Enea Spilimbergo o de Horacio Butler. En esa misma línea permanece Forner hasta el comienzo de la serie *España*. Allí sí se desprende de toda atadura e influjo y vuelca sobre el lienzo su angustia y su sentir. Como se titula la obra de 1965 que la artista realiza en homenaje a su marido Alfredo Bigatti, podemos decir que a partir de 1937 se da «El viaje sin retorno» de Forner. Sus obras ya tienen una huella propia, una iconografía y un lenguaje plástico reconocible y atemporal. Por eso podemos comprender que haya comenzado a pintar *realmente* en ese momento, sin condicionamientos ni imposiciones de ningún tipo.

En tanto a la evolución pictórica de Raquel Forner, su trayectoria es particular y un caso incomparable en el arte argentino. En ningún punto de su carrera asimila una zona de confort, ni un estancamiento creativo. Luego de trabajar las series de *España* y *El Drama*, hacia 1947 comienza su serie de *Las Rocas*, y progresivamente su pincelada se va volviendo esquematizada. Amplía su paleta cromática y hay un abrupto cambio fundamentalmente a partir de 1957. La carrera espacial y el suceso histórico que representa la llegada al espacio del soviético Yuri Gagarin, la motivan a crear un imaginario protagonizado por los habitantes que puede ser que existan en mundos lejanos. Así nacen los astroseres.

Podemos comparar la serie de *España* con las *Series del Espacio* que desarrolla desde 1957 hasta su muerte en 1988, en su inmenso contraste. Aunque las *Series del Espacio* duran treinta años, cada década tiene su propio sello. Entre 1957 y 1962 pinta *Las Lunas*, en clave cercana al lenguaje informalista y la Nueva Figuración. Se trata de pinturas casi abstractas, donde existen elementos figurativos pero que cuestan dilucidar en algunos casos. Luego, durante un año y medio, por primera y única vez en su vida, Raquel Forner no pinta. Realiza esa pausa dada la muerte de Alfredo Bigatti. Retoma con fuerzas en 1965 con el políptico dedicado a él, *El viaje sin retorno*, y continúa con las series *Los Astronautas* y *Los Laberintos*. Aquí ya sus personajes están definidos, pueden separarse las figuras del fondo, y los colores son saturados y plenos. Trabaja la mancha y la carga pictórica. Además, existe cierto paralelismo con la psicodelia de la época. En la década de 1970 hace varias series al mismo tiempo: *Los Terráqueos*, *Mutaciones Espaciales*, *Del Espacio*, *Los grandes mutantes* y, ya en la década de 1980, *Apocalipsis en Planeta Tierra*, *Los Mutantes* y *Encuentro con Astroseres en Ischigualasto*. Una característica que pervive es la de mostrar la monumentalidad de las figuras protagonistas. El objeto de estudio no es el espacio en sí, sino los individuos espaciales. Con este gesto, la artista reafirma cuál es el centro de su interés y el mensaje que quiere transmitir: las vivencias del individuo, que antes era un individuo terrenal, y ahora es un astroser espacial.

Los colores de las *Series del Espacio* no son verosímiles ni dramáticos, ocres y oscuros como lo eran treinta o cuarenta años atrás, ahora son completamente inverosímiles y estridentes. Telas de enormes dimensiones, explosiones de color, personajes en movimiento que envuelven al espectador, pero con un contenido crítico y social nuevamente en referencia a la guerra o, explícitamente en la década de 1970, hacia la dictadura que ocurría en muchos países latinoamericanos. Muestra en sus obras los caminos y el rumbo que pueden llevar a la salvación o al verdadero fin de la humanidad. Todo eso representan las *Series del Espacio*.

Dado todo lo que hemos manifestado, podemos afirmar que Raquel Forner es una artista verdaderamente comprometida con su tiempo. Su arte es el testimonio viviente de la historia, es el reflejo del sentir del ser humano en su vasta existencia, con sus luces y sombras. A partir de 1937 con *España*, Forner nunca pierde esa esencia. Son siete décadas de trayectoria, de las cuales cinco muestran ese compromiso hacia los avatares del ser humano, con ese movimiento pendular entre vivencia y sentimiento, entre lo racional y pasional, entre el *ethos* y el *pathos*.

Nuestro presente es fundamental para abordar la vida y obra de Raquel Forner desde otras perspectivas. Desechar la antigua terminología histórica que tenía la tendencia a hacer una asociación de lo femenino con lo sensible, y dar paso a lecturas con mayor profundidad. Estamos ante una artista que poseía una inmensa biblioteca y que era apasionada por diversas culturas, un bagaje cultural ilimitado que volcaba en sus creaciones. En sus obras vemos las huellas de los cruces entre sus orígenes, su conciencia, sus gustos e intereses, su denuncia ante distintos hechos sociohistóricos que acontecían y, todo eso, sumado a su dominio técnico. Conocedora de la teoría del color, la construcción y composición de las imágenes. Dibujante, pintora, grabadora, es innegable que no puede reducirla a un producto de la sensibilidad femenina.

La propia Raquel Forner deja entrever el acierto de estas afirmaciones en una entrevista a Isidro Schlagman (1950) en la que expresaba su compromiso con la realidad circundante, la necesidad de una obra que representara la verdad de su época, el testimonio y el estilo del mundo. En sus palabras: «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» (s.p.). Forner confesaba que a sus obras buscaba darles algo más que una intención plástica. Y continúa diciendo, refiriéndose a las series de *España* y *El Drama*, en esta cita que rescata Wechsler (2020): «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» (p. 55). La artista necesitaba documentar en sus obras su estado de conciencia, la contemporaneidad de su tiempo.

Conclusiones y reflexiones finales

Las catorce obras que conforman la serie *España* están atravesadas por un espíritu de angustia y sufrimiento. Hasta el momento no se había puesto por escrito el vínculo entre los orígenes familiares y las obras, en una relación de causalidad, ni se habían relacionado los elementos y simbología de la serie, tanto en su individualidad como en su totalidad.

Raquel Forner, como contemporánea a su tiempo, vuelca en *España* su incapacidad de poder hacer oídos sordos a las injusticias que ocurren en el continente europeo, lo que la lleva a asumir el compromiso de ser una manifestante del dolor. Denunciar los padecimientos de la población civil, de aquellas madres con sus hijos muertos en brazos, de los bombardeos que destruyen ciudades enteras y dejan solo ruinas y

vestigios. Dar a conocer en un territorio tan lejano como Argentina, en un momento en el cual la globalización aún no era lo que es la actualidad, es de un mérito invaluable.

En Vinaròs la familia Forner era apreciada, y eso fue arrancado con la Guerra Civil. La muerte de su tío y de otros familiares va calando hondo en los sentimientos de la artista que, como expresó Sergio Domínguez Neira, realiza su catarsis de angustia. El arte se transforma en el vehículo para volcar el dolor y el pesar, para exteriorizar los sentimientos. Se vale de todos los recursos simbólicos que el arte permite y les brinda un significado personal. Crea su propio inventario y narra historias con ellos. A cada elemento secundario que hay en sus pinturas, llegado el momento les da el papel principal, en unos entramados que están interrelacionados. Podemos denotar de qué manera la artista hace uso constante de la sinécdoque para generar hilos conductores que edifican un gran rompecabezas, un abanico iconográfico del dolor. Cada obra puede ser vista, analizada e interpretada individualmente, pero es en el conjunto cuando adquiere mayor riqueza.

Una tarea de investigación futura sería rastrear la existencia de posibles obras que hayan quedado desperdigadas por Vinaròs. Es importante saber que cada una de las obras de la artista están firmadas, por lo que las obras vinarocenses tendrían que tener ese gesto identificable. Asimismo, conocer algunos datos históricos brindados por archivos podrían arrojar luz para garantizar la certeza de ciertas fechas, como es el nacimiento del padre de Raquel Forner, la existencia de otros parientes en tierras vinarocenses, o evidenciar cuántos viajes realizó. Se trata de información que no se encuentra en la Fundación Forner-Bigatti pero no se descarta que haya documentos de valor en tierras valencianas.

REFERENCIAS

Amigo, R. (2011). *Raquel Forner*. Grandes pinturas del Museo Nacional de Bellas Artes. Colección del Diario Clarín.

Associació Cultural Amics de Vinaròs (s.f.). *Sebastià Forner Miralles*. <http://www.vinapedia.es/letra-f/forner-miralles-sebastia/>

Bertúa, P. (2015). "Si me quieres escribir..." Mujeres en la prensa cultural antifascista (Argentina 1930-1940). *Arenal*, 22(1), 5-30.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3149>

Bertúa, P. (2016). Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods. *Boletín de Arte* (16), 1-11.

Chillida, J. (11 de agosto de 1929). Raquel Forner. La pintora argentina de sangre vinarocense. *Heraldo de Vinaroz*, Año III (129).

Córdova Iturburu, C. [1944] (2020). Magia y realidad en la pintura de Raquel Forner. En C. Córdova Iturburu. Selección del Archivo Raquel Forner (pp.171-174). *Estudios Curatoriales*, 7(10). <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/821>

Domínguez Neira, S. (9 de septiembre de 2008). España, sus guerras y Raquel. Archivo general de la Galería Jacques Martínez, San Isidro, Buenos Aires, Argentina. <https://www.galeriajacquesmartinez.com/es/archives/null/MJemP6XG6k/espana-sus-guerras-y-raquel>

Dorival, G. (1942). *Raquel Forner*. Monografías de Arte Latinoamericano. Serie Argentina (4). Editorial Losada.

Falabella, de Titta, Raviña & Fernández Ferreira (2020) Raquel Forner. Cronología biográfico-artística (pp.102-164). *Estudios curatoriales* (10). EDUNTREF Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero

Fèvre, F. (2000). *Raquel Forner*. Editorial El Ateneo.

Gibson, C. (2011). *Cómo leer símbolos. Una guía sobre el significado de los símbolos en el arte*. Ediciones Akal.

Gluzman, G. (2018). Las bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas. *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, (8), 97-118.

<https://czasopisma.marszalek.com.pl/images/pliki/sal/8/sal805.pdf>

Isel TV. (7 de septiembre de 2013). *Entrevista a Sergio Domínguez Neira*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1EeEKd1U6fg>

Laurenzi A. y Román M. (2021). Raquel Forner una activista de la condición humana. *La Aljaba, Segunda época*, 25, 279-289.

Merli, J. (1952). *Raquel Forner*. Editorial Poseidón.

Redó Vidal, R. (2005). *Vinarocenses en América*. Editorial Antinea.

San Sebastián. (19 de octubre de 1924). Año XI, número 42. Cortesía Associació Cultural Amics de Vinaròs.

San Sebastián. (28 de julio de 1929). Año XVI, número 30. Cortesía Associació Cultural Amics de Vinaròs.

San Sebastián. (12 de abril de 1936). Año XXIII, número 15. Cortesía Associació Cultural Amics de Vinaròs.

Schlagman, I. (1950). Conversación sobre arte contemporáneo con Raquel Forner. *Ars, revista de arte*. (s/d).

Wechsler, D. (2014). *Pintores argentinos: Raquel Forner*. Aguilar Colecciones.

Whitelow, G. (1980). *Raquel Forner*. Ediciones de Arte Gaglianone.

ANEXO



Figura 1. Placa en la Fundación Forner-Bigatti. San Telmo, Buenos Aires, Argentina



Figura 2. Vinaròs, 1935. Extraída de Redó (2005). *Vinarocenses en América*. Editorial Antinea



Figura 3. Retrato de Sebastià Forner. Extraída de Associació Cultural Amics de Vinaròs (s.f.). *Sebastià Forner Miralles*.
<http://www.vinapedia.es/letra-f/forner-miralles-sebastia/>

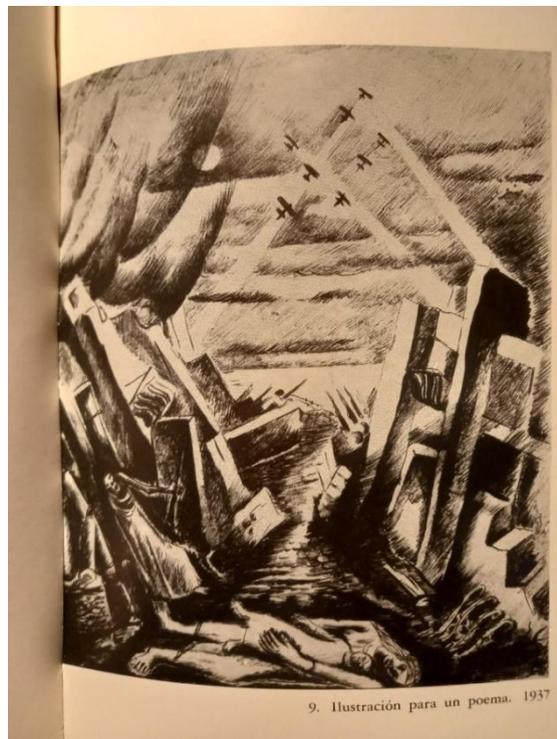


Figura 4. Raquel Forner, *Redes* (1937). Óleo sobre tela. Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires, Argentina



Figura 5. Raquel Forner, *Plena mar* (1937). Óleo sobre tela.

Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires, Argentina



9. Ilustración para un poema. 1937

Figura 6. Raquel Forner, *Ilustración para un poema* (1937). En Revista Conducta.
Extraída de Whitelow, G. (1980). *Raquel Forner*. Ediciones de Arte Gaglianone. p. 21

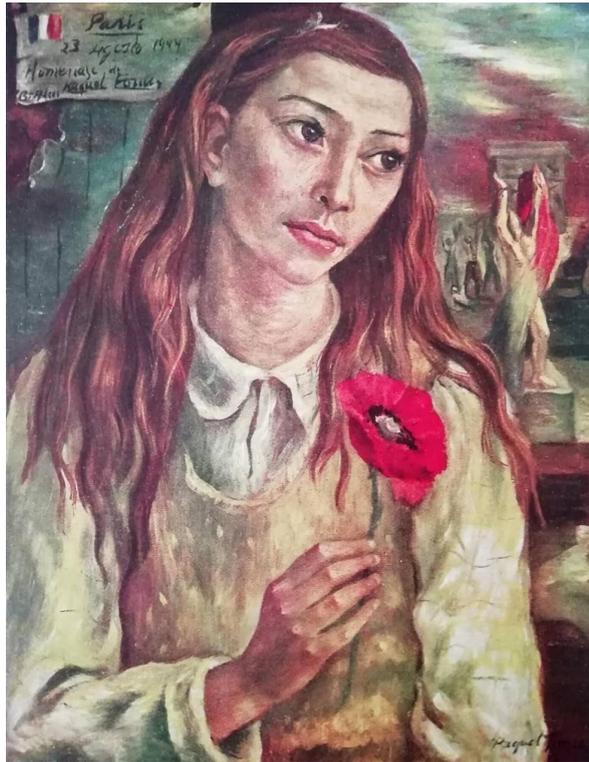


Figura 7. Raquel Forner. *Homenaje a Francia* (1944) [óleo sobre tela]. Ubicación desconocida



Figura 8. Pablo Picasso. *La sopa* (1902-1903) [óleo sobre tela]. Galería de Arte de Ontario



Figura 9. Jacob Jordaens. *La Piedad* (1650-1660) [óleo sobre tela].
Museo del Prado, Madrid

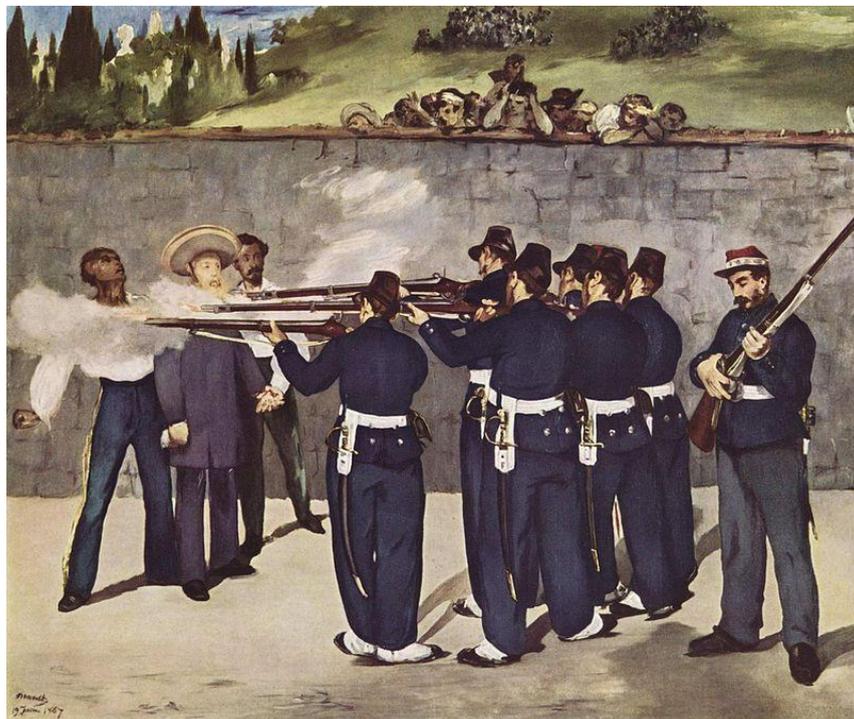


Figura 10. Édouard Manet. (1867) *La ejecución del emperador Maximiliano* [óleo sobre lienzo]. National Gallery, Londres



Figura 11. Francisco de Goya. *El 3 de mayo en Madrid* (1814) [óleo sobre lienzo].

Museo del Prado, Madrid



Figura 12. Raquel Forner. *Barcas* (1922) [óleo sobre tela].

Fundación Forner-Bigatti, Buenos Aires



Figura 13. Raquel Forner. *Ritmo* (1934) [óleo sobre tela].
Museo Castagnino+Macro, Rosario