

Lázaro Santana

LA ESCULTURA DE MARIA BELEN MORALES: UNA CUESTION DE TIEMPO

María Belén Morales, nacida en 1928, no hace su primera exposición individual hasta 1970 (1). Tiene entonces 42 años, una etapa vital en la que, por lo común, se ha alcanzado la madurez, se dominan los recursos del oficio elegido y, los más sensatos, tienen ya claros sus objetivos, y además son conscientes de sus propios límites. No es éste, desde luego, un supuesto inflexible, en cualquier circunstancia humana, y menos aplicado a un artista: la "revelación" puede producirse en su vida y en su carrera en cualquier momento, haciéndole cambiar de rumbo e imprimiendo a su trabajo el sello personal de la genialidad, esa aptitud que no se sujeta al trabajo normativo ni al desarrollo coherente y hasta cierto punto previsible de una trayectoria profesional ortodoxa. Miguel Angel encontró a David cuando el escultor tenía 26 años; Julio González no llegó seriamente al hierro forjado hasta casi los 50. La eclosión precoz, o tardía, del talento personal forma parte de los inextricables laberintos mentales que conducen a la creación; y quizás no sea determinante cuándo se produzca, sino que, en efecto, aparezca en algún momento de la vida del artista.

Cuando María Belén Morales expone individualmente por vez primera no es una desconocida; ya lo había hecho, desde 1951, en numerosas colectivas, y obtenido algunos importantes galardones en certámenes provinciales con obras de distinto talante (una *Maternidad*, claramente figurativa, fue recompensada con el Premio de Honor en la V Exposición Regional de Pintura y Escultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1961; y un *Icaro*, de líneas muy esquemáticas, cuya reducción formal a la osamenta recuerda la de algunos dibujos de Benjamín Palencia de los años treinta, atrajo la mención honorífica en la siguiente edición del mismo certamen, en 1962). La obra reunida en la exposición de 1970 no señala, todavía, la existencia de un trabajo unitario; es, por el contrario, muestra de una labor fragmentaria, de búsqueda, de tanteos experimentales en varias direcciones. Las piezas que la componen datan de distintas épocas (de 1960 a 1970), y entre ellas conviven trabajos figurativos, de estilización y desintegración de la figura y otros claramente abstractos. Se trata de una primera revisión donde se muestra el resultado de un quehacer constante, esforzado y aún sujeto a referencias cercanas y reconocibles.

Angel Ferrant, Julio González y Barbara Hepworth parecen ser los modelos que más conscientemente actúan sobre la imaginación de MBM a la hora de crear sus propias imágenes. Las figuras cambiantes de Ferrant, las oquedades y cuerdas tensadas en el espacio de Hepworth, la utilización de la chapa recortada, martillada y soldada de González, constituyen signos y elementos materiales que están presentes en aquellas obras. Todas tienen un ritmo ondulado, armónico, exento de tensiones, muy distantes de asumir, en mi opinión, el "pesado sentimiento de opresión" del que las cree portadoras Ramón Trujillo (2). La soledad, el aislamiento, la desintegración humanas -expresiones que maneja también Trujillo- son conceptos literarios y filosóficos que poco tienen que ver con estas esculturas de María Belén, que son, creo, más un ejercicio lúdico que la expresión de un

drama existencial. La fragmentación formal de una figura no conlleva necesariamente su fragmentación moral, animica, o de cualquier otra especie conceptual. Los "hombres huecos" a que alude Trujillo no constituyen tanto referencias a una poética existencialista en la que el ser humano aparece desprovisto de atributos, como signos de una estética determinada, muy propia de la escultura de esos años: el magisterio de Henri Moore (lo lleno y lo vacío), contagiada, probablemente, y más como resonancia literaria que plástica, por el ambiente de depresión en que se vivía entonces en España. La misma contundencia eliotiana de la adjetivación del crítico parece incluso excesiva: "figura sin forma, sombra sin color, /fuerza paralizada, gesto sin movimiento;" versos que corresponden a *Los hombres huecos*, de T.S. Eliot, no caben como rótulos definitorios para las esculturas de MBM. El ejemplo de sus piezas cambiantes a la manera de Ferrant es muy explícito: si comparamos estas obras con otras de Domínguez (3) realizadas por un procedimiento constructivo parecido, advertiremos cómo lo que en Domínguez resulta un drama expresivo (la deformación adrede de la anatomía en una dirección monstruosa, y su feroz despedazamiento, que sí implica desgarradoramente a su autor), en Ferrant y en Morales es una opción estética, carente de aquellos efectos dramáticos. La misma posibilidad de intervención del espectador en la configuración última de estas obras, aleja de ellas cualquier participación anímica de los autores. La *Maternidad*, (piedra artificial), la *Fecundidad* (cristal, hierro y cobre) poseen, igualmente, un talante de tranquila serenidad que distancia su significación de toda gestualidad dramática. Salvo en algunas piezas (ya aludiremos luego a una de ellas), la obra de MBM se encamina constantemente por derroteros de contención formal y síquica; es una obra pensada, calculada con base en supuestos estéticos, ajena a convulsiones de cualquier estirpe, ya sean personales o colectivas. Siempre me ha sorprendido que siendo la escultura una mujer sumamente afectiva, emocional incluso, su obra se desarrolle de una manera tan racional, -intelectual, diríamos para distinguir su distanciamiento de otras maneras más románticas de producción-, aunque no desprovista de poética humanidad.

A diferencia de otros escultores canarios que se han decantado por el uso casi exclusivo de un determinado material (la piedra y la madera, por una parte -Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio, y el hierro, por otra -Martín Chirino, José Abad), María Belén Morales, ya desde el comienzo de su carrera, se muestra más abierta a un aprovechamiento sin exclusiones de cualquier material que le sea útil a sus proyectos, aunque en épocas determinadas predomine el empleo de alguno de ellos. Este sentido ecléctico y heterodoxo -desde el punto de vista canario- con respecto a los materiales existe también en su relación con la tradición de la escultura insular. MBM se aparta totalmente de ella: sus trabajos (salvo algún inevitable ejercicio académico) no reflejan ni la sugestión indigenista (propia de los escultores de la escuela Luján Pérez), ni de la regionalista, ni siquiera la del primitivismo aborígen -que influirían con diversos grados de intensidad y trascendencia en artistas como Plácido Fleitas, Manolo Millares, Martín Chirino y Antonio Padrón, entre otros (4).

Pese a la amalgama de estilos de que da muestra esta primera exposición, el tránsito de la figuración a la abstracción está realizado de una forma sutil y no carente de ingenio: una de

las piezas figurativas es la de una arpista (maqueta en yeso, 1963), una figura, probablemente femenina, de volúmenes muy redondeados y carentes de detalles anatómicos de excesiva prolijidad; uno de sus brazos, arqueado y apoyado sobre el muslo, conforma la oquedad donde se tensan las cuerdas del arpa. Es una imagen claramente inteligible, que denota sin ambigüedades la intención de la artista de no apartarse del mundo visible y natural; el paso a la abstracción a partir de esta imagen se da en *Canción de libertad* (madera, hierro y cobre, 1964) donde la escultura ha prescindido de las referencias a la figura, y se ha quedado con la oquedad que le proporcionaban los brazos y las piernas: el arpa, que ahora se muestra con una estructura más compleja: cuerdas enredadas y anudadas hasta conseguir una representación estéticamente suficiente del instrumento y de la significación simbólica que se le desea imprimir. *La arpista* es una escultura sin secretos: enseña, literalmente, lo que quiere decir. *Canción de libertad*, por el contrario, aparece como un emblema, y su título nos conduce a la interpretación de la obra: un arpa cuyas cuerdas rotas, anudadas de forma precaria (*que no puede cantar*) nos remite a un espacio que está más allá de la obra, a una circunstancia de índole personal, o colectiva, y que refleja una situación de opresión, de silencio impuesto, que nos obliga a enseñar los instrumentos rotos de nuestras apetencias (de nuestras imposibilidades) individuales o civiles. Así, una obra de arte trasciende su propio significado plástico, pues lleva implícitos -como tantas obras de ese mismo periodo -las de Millares o las de Saura, por ejemplo- un acto de denuncia social, no por silencioso (como son todos los gritos en el arte) menos elocuente. La distancia que media entre una escultura como ésta y otra de Barbara Hepworth titulada *Orfeo*, construída con parecidos elementos, se basa precisamente en la radicalidad de sus distintos planteamiento: mientras la pieza de Hepworth resume un mundo de orden, de serenidad, de acuerdo con la interpretación de un instrumento cuyo sonido tiene tal dulce perfección que es capaz de aplacar la ira de las fieras y de ablandar el inflexible corazón de Caronte, en la de MBM asume ser transmisora de asperezas y disonancias. Diferencia de intenciones que conlleva también diferencias estéticas: *Orfeo* es un arpa perfecta, con sus cuerdas afinadas y bien dispuestas para cantar; *Canción de libertad* es un arpa rota, prácticamente impedida de mostrar algún sonido que no sea el de su propia impotencia. Por otra parte, las cuerdas del arpa están hechas con alambre espinoso, lo que añade otro significado a la escultura: el del peligro de intentar tañerla.

Si me he detenido en subrayar la dicotomía figuración-abstracción en estas primeras obras de MBM es porque con distintos grados de intensidad la misma seguirá reflejándose en todo su trabajo, hasta ahora mismo. La referencia figurativa subyacerá siempre en cada una de sus esculturas, como si la autora necesitara de un apoyo en la realidad inmediata para, sobre ella, desarrollar sus especulaciones imaginativas. Y no creo que sea ésta una actitud exclusiva de MBM: todos los grandes escultores del siglo XX se han visto enfrentados en un parecido problema (si es que esta situación debe considerarse un problema, y no la solución del problema), desde Arp a Richard Serra, quien no duda en dar a sus producciones abstractas nombres que la conducen de nuevo, a los ojos siempre intérpretes del espectador, a la realidad de la que partieron. La abstracción no es más

que una visión singular de la realidad.

Esto ocurre precisamente en la serie en la que MBM alcanza su madurez expresiva: la titulada "Aerovasión" realizada entre 1972 y 1976. Son obras realizadas con materiales muy diversos (hierro, cobre, plástico, aluminio, etc.), casi siempre combinados. En principio, estas obras podrían parecer un ensamblaje de determinadas formas sobre una superficie; tales formas tienen todas una configuración semejante: curvas y alargadas, con una oquedad, una especie de boca, que las dirige, y, con frecuencia, una cola que las equilibra. Plásticamente, los materiales tan diversos en su configuración y acabado, establecen un sugestivo diálogo de contrastes: de colores, de texturas, e incluso de peso. Son composiciones casi bidimensionales, pictóricas más que escultóricas, pues en muchas piezas su relieve apenas alcanza unos pocos centímetros.

La significación que la autora quiere que trascienda de estas obras y le proporcionen su sentido último nos las sugiere ella misma con el título que les da: "aerovasión", lo que automáticamente nos hace pensar en naves que escapan de la atracción de la tierra y navegan en un espacio silencioso, con la inmovilidad aparente que dan las grandes velocidades. Estas obras de MBM son emparejables en cuanto intención con la serie "Cosmoarte", de Pedro González, y ambas se enmarcan en la fascinación por la aventura espacial que causó en todo el mundo el lanzamiento de los primeros Spuknik, y la posterior salida fuera de la atmósfera terrestre de Yuri Gargarin. Así, lo que podían ser expresiones puramente abstractas de un pensamiento plástico, se transforma en un lenguaje que ilustra una ambición, un deseo humano, volviendo a la realidad visible de un sueño realizado mediante la representación de unas naves capaces de transportar ese sueño.

Contrariamente a la levedad que, pese a los materiales utilizados, tiene "Aerovasión", "Formas de silencio", la siguiente serie, iniciada a partir de 1976, adquiere una pesantez que hacen de sus piezas formas únicamente destinadas a anclarse en una base: la tierra. Constituyen lo opuesto a aquel viaje espacial. Son igualmente formas redondas, pero aquí están cerradas, construyéndose en su núcleo un espacio que parece propicio para el enclaustramiento, o para la reflexión, o probablemente para ambas cosas a la vez. Es, quizás, la serie más abstracta de MBM ya que ahí no aparece ninguna referencia a la realidad, como no quiera verse en ella a la representación de una cueva o de un útero. A pesar de su pequeño tamaño, en fotografía adquiere una presencia monumental. Las "Raíces" y las "Formas ensambladas" (series trabajadas al tiempo que "Formas de silencio") parecen distender y extender esas masas curvas en sentido horizontal, aquí sí con alguna apariencia figurativa de cuerpos desnudos.

A partir de los años noventa, MBM introduce en su obra nuevas formas, más lineales, de una geometría más angulosa, y trata el espacio de manera diferente a como lo había hecho en "Aerovasión". En primer lugar éste adquiere "corporeidad", ya que las obras desarrollan un volumen considerable, lo que hace que el aire "exista" en torno suyo; pero, además, se destacan en él por estar pintadas con colores brillantes e incluso agresivos -generalmente lacas azules, rojas, blancas, etc. En cuanto a la geometría, ésta reviste en ocasiones aspectos puros (pirámides, prismas, monolitos, etc., solos o articulados), y otras se deja contaminar

por una proximidad aparental humana: son como figuras esquemáticas de hombres y mujeres plantadas en un paisaje (a mí me recuerdan ciertos bocetos escenográficos de Alberto), o de pájaros que han caído a tierra, clavando su pico en ella, o que, sentados en su base, se disponen a levantar el vuelo. *Oxidos*, de 1993, es un ejemplo de lo primero; *Albero*, del mismo año, y *Figuras atlánticas*, de 1986, lo son de los segundos. Las obras están realizadas en chapa de hierro, con superficies pulidas y, como se ha informado, pintadas con lacas brillantes. La aparente despersonalización de estas esculturas no afecta al impulso afectivo que poseen; a diferencia de otros trabajos donde sí es indispensable que se reflejen las huellas de su autor para conferirles toda la trascendencia mágica que va implicada en el esfuerzo manual del artista (por ejemplo, en los trabajos de forja de Martín Chirino), en éstas de MBM, la existencia de esa huella no se muestra necesaria en absoluto: su precisión técnica parece más obra de máquinas que de manos humanas. Esa perfección formal les da una apariencia industrial, de objeto hecho con utensilios mecánicos, diseñado para el consumo urbano: piezas de sofisticada ingeniería que, no obstante, están resueltas en un pequeño taller en el que MBM recibe la ayuda de algunos herreros cualificados. Quizás estas esculturas puedan representar un punto de inflexión en la trama de las ciudades, reflejando cómo el proceso intelectual del hombre expone su propia fantasía frente al hermoso hieratismo vertical del cristal y del hormigón de los edificios.

En esta etapa última de la producción de MBM es muy abundante la obra realizada sobre papel (collages, principalmente, pero también dibujos al pastel). Aquí vuelve igualmente a surgir aquella dualidad figuración-abstracción: mientras los papeles nombrados como "óxidos", y especialmente el tríptico *Córdoba*, parece remitirnos a una geometría genuinamente kandiskiana, el Kandinsky de sus construcciones de los años veinte, las "bisagras", las "calimas" y los "paisajes estructurados" revelan sus inequívocas procedencias figurativas. Esta característica hace que el geometrismo de MBM se aleje del de algunos artistas españoles como Palazuelo, Rueda con los cuales podría relacionarse.

En la obra de casi todos los escultores, sus empeños sobre el papel son mucho más ricos y variados que los que llegan a realizarse en materiales definitivos. El trabajo escultórico impone una realización lenta y difícil, y muchas veces con onerosidad insalvable, que impide que buena parte de las ideas abocetadas en una cuartilla adquieran realidad en la piedra, el hierro o el bronce. En el caso de MBM la existencia de una obra en papel cuya riqueza formal excede a la de sus esculturas es evidente. Pero aquí, al menos en las obras a que nos estamos refiriendo, lo hecho en papel no constituyen meros bocetos de obras por hacer, o no hacer, en la tridimensionalidad de la escultura y que pueden quedarse anclados en el solo proyecto, sino que tienen un valor autónomo; su significación es la de una obra definitiva, completa en sí misma, y de ninguna manera su valor plástico es inferior al de la escultura. Es evidente que a ello contribuye la maestría con que MBM maneja los recursos del collage o del pastel; pero lo relevante ahí, más aún que la pericia técnica, es la invención existente de formas y texturas, realmente extraordinaria. En este sentido, los "Paisajes estructurados", con esa luz fantasmal que parece surgir del horizonte, diferenciando, pero soldando al mismo tiempo, los planos verticales y horizontales, el

orden en el que están dispuestos esos planos, la sensación de espacio mágico que transmite el conjunto, la armonía de sus colores, tan ricos de sensaciones pese a la reducida gama empleada (negros y marrones), se convierten en pequeñas obras maestras que dan la medida plena de un talento. Algunos podrán reconocer en esos papeles la representación de los campos del sur de Tenerife: llanuras de tierra seca, asoladas por la luz, y amuralladas (*construidas*) por las estribaciones pétreas del Teide. Las últimas muestras de este trabajo incluyen la representación de las formas de la propia escultura de la autora obtenidas con papel recortado; situadas en un contexto real, pero adaptado para la máxima proyección de la forma escultórica, las líneas de horizonte -playa, perfiles triangulares de montañas o de acantilados- contribuyen a integrar la escultura en la naturaleza, o a hacer que la naturaleza, junto a la forma integrada, parezca otra forma de escultura.

Escribía Pedro González, a propósito de MBM, que la "contemporaneidad no es sólo cuestión de almanaque sino que reside fundamentalmente en la actitud del artista" (5). La actitud de MBM ha sido de la de una observadora atenta de sí misma, que ha respondido siempre a los impulsos de su imaginación, espoleada por las contingencias que le proporcionan su tiempo y sus circunstancias, pero sin dejarse dominar por ellas. Ha adquirido finalmente un lenguaje propio, que marca la intemporalidad de la obra de arte genuina. El almanaque ha dejado de existir.

(1) En algunas síntesis biográficas se incluye una anterior, en 1951; tuvo lugar en la Sala Parroquial de Tacoronte, y su contenido debió ser estrictamente de piezas de aprendizaje.

2) Texto en el catálogo de la citada exposición. Sala de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife. La Laguna, noviembre 1970.

3) A propósito de las figuras "cambiantes" de Ferrant (realizadas a comienzos de la década de los cincuenta), nunca he visto que la crítica haya establecido alguna relación entre ellas y las figuras desmontables que Óscar Domínguez realizara en los años treinta. De todas formas, ambos -Dominguez y Ferrant- son deudores en este aspecto de algunas pinturas de Pablo Picasso, singularmente de *Bañista sentada* (1931, MOMA) y *Figura a orillas del mar* (1931, Museo Picasso, París). MBM reflejaría la influencia directa de Domínguez en obras como *Minotauro* o *Arbol de Navidad*, composiciones que tienen como modelos algunas pinturas y esculturas de aquél.

4) La siguiente afirmación de Angel Luis Pérez Villén: la "abstracción simbólica [de MBM] -que debe tanto a la matriz orgánica subyacente en las obras de Arp y Moore, como a la inonografía ancestral de los pueblos aborígenes que habitan a caballo entre las islas y el

noroeste africano", no es refrendada en absoluto por la obra de la escultora. Vid. "La morada de la memoria: la flor, el biombo y la montaña". Catálogo exposición de MBM en la Universidad de Granada. Noviembre, 1993.

(5) "El activismo estético de María Belén Morales". Catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, SCT. Octubre 1998.