

- **José Corredor Matheos**

"María Belén Morales"

[Texto en el Catálogo de la exposición Núcleos. Gobierno de Canarias, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria y Centro de Arte La Granja, Santa Cruz de Tenerife. Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2004].

Los comienzos de un artista no suelen ser suficientemente considerados. Se ven como balbuceos o meros ensayos, y los primeros que procuran olvidarlos o dejarlos de lado muchas veces son los propios artistas. Sin embargo, y aun contando que estén lógicamente faltos de madurez y que es comprensible que queden atrás frente a desarrollos posteriores, encierran muchas veces profundos significados y, lo que es más importante, nos dan algunas de las claves del conjunto de la producción posterior.

La obra escultórica de María Belén Morales ha alcanzado una altura que la convierte en uno de los creadores plásticos más valiosos de los últimos cincuenta años. Es muy personal, coherente y fruto de una personalidad rica y de gran sentido plástico. De todo ello he de dar cuenta a lo largo de este trabajo. Pero de lo que deseo hablar en primer lugar es, precisamente, de sus primeros pasos, que ejemplificaré en una obra concreta.

Todas las artes plásticas requieren un aprendizaje de carácter técnico que determina en parte los resultados, en función también de los materiales. De acuerdo con las enseñanzas que podía recibir María Belén Morales en la Escuela de Bellas Artes, de la que fue de las primeras alumnas en los inicios de los años cincuenta, y de la influencia de su tío Enrique Cejas Zaldívar, sus primeras esculturas eran retratos y desnudos femeninos realizados del natural. Pero la obra a la que deseo referirme es un relieve para mural de 1950, titulado Pescadoras, que se conserva en el yeso patinado original. Mide 70 x 95,5 x 6,5 cm., y su monumentalidad es muy evidente. Las figuras, tres desnudos femeninos, están vistas

como desde abajo, de manera que parecen crecer y elevarse ante el espectador. Cada una de estas tres pescadoras aparece enmarcada en un triángulo. La composición es rigurosa y armónica. Los desnudos son realistas, con cierto sabor clásico. La figura central sostiene en las manos una red, de la cual salen, en la parte inferior, unos peces, una caracola y una estrella de mar. Pero lo que más me importa hacer notar es que esta obra revela ya algunos de los rasgos fundamentales que caracterizarán su obra posterior.

Atraen a María Belén Morales tanto las curvas como las rectas, que se irán alternando en sucesivas etapas o coincidirán en una misma obra o en un mismo tiempo. La curva, amable y sensual, está presente en los turgentes cuerpos femeninos de las Pescadoras, al igual que, más tarde, lo estará en las "formas de silencio" y las "semillas" de los años setenta y las "formas ensambladas" de los ochenta. Por otra parte, el juego de la recta y las formas triangulares que envuelven las figuras de dicho relieve van acompañadas por el carácter punzante de las aletas de los peces, y todo ello anticipa tanto la manera de recortar la plancha de hierro de las primeras realizaciones abstractas de los años sesenta como obras posteriores, de las cuales, los ejemplos más recientes son las realizaciones en madera y cobre y los collages de 2004.

Se trata, pues, de dos líneas paralelas de la escultura de esta artista, que, antes de llegar al infinito, se entrecruzan y complementan. Y la manera como lo hacen revela necesidad. María Belén Morales parte de la naturaleza y, al mismo tiempo, hace abstracción de ella. El resultado son unos volúmenes que sintetizan la curva que nos muestra externamente el mundo natural y la geometría que oculta su interior. Y es interesante hacer notar que esta geometría, que se diría resultado de una operación mental, es lo que el mundo natural revela en su interior, desde la estricta disposición de los distintos elementos que componen un ser animal o vegetal, o de ciertas asociaciones animales, a la maravillosa estructura de los cristales. Y es natural que, al igual que el arte sagrado de las antiguas culturas era de orden geométrico, el creador plástico

actual sienta, como resultado de impulsos interiores profundos, la necesidad de un orden geométrico.

El arte contemporáneo se halla en constante transformación. Ahora bien, por muchos cambios que se produzcan en la obra de un artista, si son resultado de ese impulso necesario al que me refería, siempre estarán manifiestamente justificados. Es preciso que haya algo, en los niveles más hondos, que se mantenga fijo, como eje o centro generador. Es lo que hace posible que la contemplación de una trayectoria nos permita apreciar que se trata de la producción de un mismo creador. Y esta prueba de fuego la supera claramente María Belén Morales. Es conocida su evolución, a la que he de referirme brevemente, y en ella se advierten unas constantes y un encadenamiento natural, en el que las dos líneas que he subrayado, la de las formas curvas y el juego de las rectas, es esencial. Esto, como manifestación de una bifurcación y unos encuentros basados en el orden natural y los planteamientos, sensoriales y mentales e intuitivos que se gestan en el interior de la artista.

He hablado de las dos principales líneas que creo que se pueden advertir fácilmente, pero el desarrollo, como cabía esperar es, al tiempo que natural, complejo. Así observamos que siente la necesidad compartida por la línea preponderante contemporánea de desmaterializar la obra. Recordemos que Werner Hofmann contraponía la línea del bloque cerrado o compacto, de formas orgánicas, a la del bloque abierto, que implica un inicio de desmaterialización. Ejemplos clave de la primera serían Rodin y González, y Maillol y Hans Arp de la segunda. Esto, sin embargo, no se ha manifestado siempre de una manera clara, y numerosos creadores ha tratado de conciliar, aunque no fueran conscientes de ello, estas inclinaciones contradictorias.

Así, en la escultura de María Belén Morales, esta duplicidad parecía darse ya en el énfasis con que insistía en los triángulos y acabamientos afilados. Podía tratarse, tan sólo, del indicio de una inclinación, que contrastaba con el contrario énfasis en las

redondeces de los cuerpos. Manifiesto y claro lo veremos en obras del inicio de su abstracción, a comienzos de los sesenta. En el mismo año 1961 realiza simultáneamente esculturas cuyo material básico es la plancha de hierro, el material que, recordémoslo, permitió a González ofrecer un medio de extraordinarias posibilidades para la apertura definitiva del bloque y su desmaterialización (Centro de mesa y Árbol de Navidad), y también en piedra artificial como Maternidad, de forma absolutamente compacta. Es interesante, por lo que tiene de ensayo de conciliación, Figuras, del mismo 1961, en dos dimensiones pero conceptualmente escultórico. En este collage, la forma es, como punto de partida, la de un bloque compacto de madera, pero, en cambio, se sugiere, prácticamente en dos dimensiones, que ha sido vaciada parte de su interior. Algo semejante ocurre, ya volumétricamente, en Fecundidad, también de 1961, en que el hierro es el material básico. Aquí, aunque parezca partirse de la forma compacta, su apertura se manifiesta en agudos adelgazamientos que pueden hacernos pensar en las crestas de las aletas de los peces y la estrella de mar de Pescadoras.

El adelgazamiento de la forma se irá acentuando, y con bastante rapidez. Sin duda, la adopción del hierro contribuye a ello. Al año siguiente, 1962, son ya varios ejemplos incluso extremos en este sentido. Se llega así a una forma esquemática, como sólo sugerida, esencial, que, aunque realizada en hierro, puede titular con propiedad Dibujo en el espacio I. Vemos aquí que las barras están acompañadas de un plano algo ondulado y pintado. Esta necesidad de combinar las barras de hierro, trazadas como líneas de fuerza, con planos puede hacernos pensar en la nostalgia de sugerir un cuerpo más sólido que el que establece la línea, recta o curvada. Parece el caso también de Dibujo en el espacio II, en hierro y aluminio, donde la plancha dialoga con la barra. La desmaterialización, muy clara en estas obras, está ejemplificada un tanto humorísticamente en la de un Ícaro reclinado y como en los huesos (1962 también).

La barra no siempre es recta, continua o formando ángulo. Se curva en ocasiones, y lo hace de un modo que recuerda, acaso rememora, la forma orgánica y cerrada. Dos obras muy distintas de 1964 representan esta inclinación: Canción de la libertad -madera, hierro y cobre-, que consiste en un esquema, como otro dibujo en el aire, del que hay una versión en collage y acuarela, y la escultura Arpista, en yeso, donde la forma se curva de manera semejante, vaciándose y marcando el vacío interior con unas rectas como las que albergan las curvas de Canción de la libertad, con ciertos ecos de Barbara Hepworth.

En realidad podríamos pensar que, por más que esta artista adelgace la forma y la desmaterialice, la doble atracción por la recta y la curva, lo lleno y lo vacío, se mantiene y se trata de conciliar. Y es comprensible que, al tiempo que esta conciliación se produzca en una misma obra, se dé por separado. De 1965 es, por ejemplo, una Mujer flagelada, en piedra artificial, que puede constuir uno de los mayores y mejores ejemplos de forma cerrada, como pudo serlo la Figura acurrucada que realizó Derain en 1907.

Cabeza de toro, bronce de 1968, muestra el polo opuesto. La forma se reduce a lo esencial, y el material, también al mínimo. Y es curioso, y significativo, que este reduccionismo mantenga a menudo la sugestión o la referencia de la figura humana. En la obra que acabo de citar, la referencia está además explícita en el mismo título. Añadiré que la serie de realizaciones de 1970 tituladas Mujer desintegrada I, II y III, significativamente realizadas en madera, con mínimos elementos en cobre, son figuras humanas y han sido vaciadas manteniendo en su aspecto exterior la apariencia de la forma orgánica y compacta. Algo que, como hemos visto, anticipaba el collage Figuras de 1961.

La conciliación de los opuestos es mucho más frecuente de lo que podría pensarse. Pienso en la serie de magníficos relieves que realiza en los años setenta y que tienen el título común de Aerovasión, los cuales marcan, a mi juicio, la madurez y unas maneras plenamente personales. Son muestra de la afirmación

de Juan Manuel Bonet de que, por estos años, "la depuración de formas ha llegado a su culminación y sus obras adquieren cierto carácter simbolista" (Un museo en la isla mágica, Madrid, 2000). De esta depuración formal tenemos en la exposición excelentes muestras de los años 1972 a 1976. Los materiales son diversos: hierro, cobre, aluminio, madera, recubiertos en ocasiones con acrílico. Hay también algún óleo sobre lienzo, que pone de relieve las facultades que tiene esta artista para los valores pictóricos.

Se nos ocurre pensar en una forma inicial orgánica, redondeada, que hubiera sido recortada. El recorte es fundamental en la manera de proceder de María Belén Morales desde el principio. Al igual que se halla en proceso el vaciado del bulto redondo, en estos relieves, en las dos dimensiones aquí básicas se elimina parte del material, y correlativamente de la forma, con recortes que son precisamente curvos. Y, en contraste con la curvatura resultante, los extremos acentúan la agudeza y carácter puntiagudo que conocemos bien. El resultado es de un gran dinamismo y de un ritmo muy marcado. Son como bumerangs de paso en el espacio acotado. El color, importante en general en la obra de esta artista, es variado y ajustado a las formas y los materiales.

Esta doble vía se mantendrá hasta el presente. Me parece natural y consecuente con las oscilaciones interiores e incluso ambientales, y, más aún, las más profundas. Los humanos somos bifrontes. Duplicado, cada uno de los lados de nuestro rostro, producen nuevos rostros diferentes entre sí. Todo, en la naturaleza, es desdoblado: positivo-negativo, masculino-femenino, yin-yang, como hay día y noche, hace frío o calor, estamos alegres o tristes. Sólo la divinidad, en las antiguas civilizaciones, superaban toda contradicción. Así que lo recto y lo curvo, lo abierto y lo cerrado, lo orgánico y lo mineral, lo material y lo espiritual, esperan de nosotros, y sobre todo de los artistas, que descubramos en sus diferencias una condición previa a su fusión.

Las Formas de silencio, en sus cuatro versiones, de 1976, muestran distintos momentos de este proceso conceptual. Son muestra de clara madurez. Se puede suponer que las tres parten de la forma cerrada y que no llegan a abrirse del todo. Las series, cuando han sido concebidas de acuerdo con un impulso necesario y realizadas de manera coherente, tienen un interés especial, añadido al valor de cada una de las versiones. Formas de silencio I es la más abierta. La II, totalmente abierta interiormente, con su cuerpo vacío, es exteriormente, en su perfil, la más cerrada. La III parece sorprendida en su camino de apertura o en el de buscar el cierre. Sabemos que, igual que, simbólicamente, el camino que sube es el camino que baja, y todo lo que se abre parece, en cierto sentido, que se está cerrando. Finalmente, la IV, ésta en aluminio y relacionada con la I y la II, introduce la novedad de unas puntas agudas en su parte superior, manifestación, como sabemos, de otra de sus inclinaciones características.

En los últimos años setenta vuelve a predominar la forma orgánica, abierta interiormente, con alguna excepción, como un múltiple fundido en aluminio de 1978 que recuerda, por la manera de abrirse, Formas de silencio IV. Tema importante es el de la semilla. Hay varios relieves que lo desarrollan. Son formas casi circulares u ovals, en madera, abiertas interiormente. Eduardo Wersterdahl hizo notar la preocupación trascendente de María Belén Morales, y la referencia que, en este sentido tienen en su obra, entre otros temas, el huevo y la semilla (presentación para exposición en Galería Skira, 1979). La semilla puede interpretarse como el símbolo tradicional que significa, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, "la alternancia de la vida y la muerte, de la vida en el mundo subterráneo y la vida a plena luz, de lo no manifestado y la manifestación" (Diccionario de los símbolos, 1995).

Estas "semillas" no están, en el fondo, alejadas de muchas otras obras de carácter orgánico que hemos visto en las series de Mujer desintegrada y las Formas de silencio, y revelan uno de los momentos culminantes de una gran creadora. Se trata del tema y problema fundamental de la apertura desde dentro,

explícita en las distintas versiones de la Semilla. No es la artista quien, voluntariamente, como resultado de un acto de su razón y su voluntad, abre la semilla desde fuera, sino que, ésta, que ha permanecido cerrada para reservar el germen que encierra, se abre y genera espacio. Y podemos pensar que lo que mueve interiormente a María Belén Morales es solucionar el problema fundamental de la escultura: cómo dejar que la obra que, como afirmaba Miguel Ángel, encierra el bloque, aflore y cree un espacio en el que se desvanezcan las distinciones entre lo exterior y lo interior.

Todo ello sin perder unas referencias al mundo real en las que no hay tampoco distinciones entre lo figurado y lo no figurado. Al fin y al cabo, es ésta misión del arte: hacer abstracción de la realidad, porque crear no es inventar sino hacer salir algo de una nada que puede ser entendida como un caos primigenio que tenga el valor y el significado de un germen, de una semilla. "Semillas" son también, por lo tanto, y así se titulan, algunas obras de 1978 donde la materia conserva este carácter. Es, ésta, la manera de resolver la necesidad de la escultura contemporánea de desvelar el núcleo oculto -en realidad, un vacío significativo-, para lo cual hay que desmaterializar la obra.

Todos estos esfuerzos para disolver la separación que separa el interior del bloque y el exterior, a través de la creación de un espacio único, puede interpretarse como el deshacer un nudo. Desatar, lo es de dos o más elementos diferentes o iguales. Es obvio que el bloque cerrado nada tiene que ver con el espacio que lo envuelve, y también lo es que hay algo que desatar o deshacer. Esta suerte de metáfora la ejemplifican obras como el collage Raíces (1980) y, con mayor complejidad y monumentalidad, los murales Formas de silencio I (1980), sutil y delicado en la combinación de materiales y colores -el castaño de la madera y el filete dorado-, y la poderosa Formas de silencio II (1981). Mientras Formas de silencio I subraya la compenetración de los dos elementos, el mural II puede ser visto como alas o como fuerzas opuestas en pugna. Es decir, como algo que constituye un todo único, o como dos partes

surgidas con una partición o, por el contrario, que buscan la unión.

La ambigüedad sabemos que es habitual en el arte y que suele ser efecto de una riqueza significativa. En mi opinión es difícil deslindar en este caso un sentido de otro. A la luz de los problemas que se plantea la artista en la apertura-cierre del bloque podría pensarse en un doble e inverso camino. Estas formas que se atan o se desatan en silencio en este mural no nos fuerzan exactamente a entender, sino a participar en un conflicto o a la resolución de un conflicto. Como nudo no acabará de desatarse nunca y como fuerzas opuestas no acabarán tampoco de fundirse. No es eso lo que importa. Lo que importa de verdad es ese punto en el que el tiempo se ha detenido y el espacio vibra sutilmente.

Algunas obras de 1981, o comenzadas este año, aunque muy distintas en apariencia, guardan cierta relación con las alargadas que están compuestas por dos elementos opuestos o enlazados que he acabado de citar. Me refiero a la titulada Vuelo I (1981) y a Vuelo II (1984), emplazada ésta última en el parque de La Granja, de Santa Cruz de Tenerife (1981). Se habrá podido observar que las esculturas de María Belén Morales son de un acentuado crecimiento, en general vertical y en ocasiones horizontal, como en el soberbio mural Formas de silencio II. Vuelo I crece con grandes torsiones y desplazamientos laterales. Posiblemente subraya así la tensión con que se encuentra toda forma en su desarrollo, que es, en general, propio de su propia naturaleza. Vuelo I es como el de un árbol o el de un ave, que han de conciliar su elevación con la necesidad de ramificarse, en el primer caso, y el vencer la resistencia del aire en el segundo. Y ésta y la otra obra podemos verlas en relación con el árbol, en Vuelo I, y de ave, o aves en vuelo, en Vuelo II.

¿Siempre, pues, podemos descubrir un sentido de crecimiento y de vuelo, incluso en los casos de fuerzas en pugna o en tenso abrazo, que pueden ser interpretadas como alas desplegadas? Hay, también para las alas y para el espíritu, un

tiempo para el trabajo y un tiempo para el reposo. Y el reposo, para que sea tal, supone un abandono que hace las formas pesantes, grávidas. La tierra las hace suyas y las integra momentáneamente. Pueden verse en tal estado en Formas ensambladas (madera de caoba, 1983), como cuerpo humano recogido en sí mismo, y en Volúmenes (talla en madera de caoba, 1984), con mayor grado de abstracción.

Desde los años ochenta, los materiales que utiliza son, en general, metálicos y, como ha hecho notar Carlos Díaz Bertrana, "abandona el carácter intimista y se hace monumental" (Artistas en el puerto, Santa Cruz de Tenerife, 1994). Obsérvese que las formas que descansan en la tierra son, en general, de formas más voluminosas y de carácter orgánico, mientras que aquellas que se elevan verticalmente con ímpetu se adelgazan o, si están en vuelo, pierden, lógicamente, volumen y peso y tienen más trazas de aves en vuelo que humanoides. De estas últimas pienso, de aquellos momentos, en El Mar (1986), en bronce, de acusada verticalidad, aunque con las alas plegadas (me pregunto si es como ve la artista el Atlántico, levantado ante su terraza de Tacoronte).

La línea predominante, más caudalosa, de la producción de María Belén Morales está formada por esculturas alargadas y verticales, las cuales, aunque en algunos casos tengan un mínimo de apoyo, están como lanzadas hacia lo alto. Quedan aparte casos aislados, en que venía dada de antemano una forma y una orientación distinta: el libro Historia de una forma (1988), algunas joyas, el múltiple Trofeo Rubens Henríquez (1995), algunas pequeñas placas en edición de múltiple (1998) y unas pocas esculturas de bulto redondo -Láminas (múltiple, bronce, 1995), cuyas curvadas placas se ordenan como una flor, Escultura de ribera (madera y cobre, 1997) y Forma espacial (hierro, 1998). Esta última escultura, de aspecto muy estable, con relación al aventurado carácter ascendente de la línea principal que está siguiendo, sugiere la descomposición de una caja formada conceptualmente con las placas férreas. Y también podríamos creer que todo proviene de una forma

compacta de la que se hubiese dejado sólo la capa externa, que marcara la distinción entre espacios interiores y exteriores, llamados a fundirse.

Son muy interesantes también los collages realizados en los últimos años, de extraordinaria calidad. Destacan la capacidad de trasladar prácticamente a las dos dimensiones -dado el escaso grosor de la cartulina y el collage (papel hecho a mano, cartulina, cartón, y, ocasionalmente, madera), y el extraordinario sentido del color. La belleza de estos collages iguala la altura de las mejores esculturas de esta creadora. Hay una sensibilidad y sutileza, y los colores dan resplandor a unas pinturas donde todo está muy fundido. Hay en ellas como un fuego oculto, que emerge en algunas zonas y confiere incandescencia a las formas. Y esto se consigue con figuras geométricas que, como la mayor parte de las esculturas de las últimas etapas, están formadas principalmente por triángulos que se cortan -Blanco y color II (1997)- o se superponen en un racimo -Trofeo del Carnaval (1994)-.

En la escultura, como en las dos dimensiones, investiga de manera constante, pero nunca -salvo ocasionalmente en el papel y alguna que otra maqueta- considerando la obra como un mero juego formal. Se aprecia un gran rigor, movido por la emoción. En 1986 introduce el color de manera intensa y viva, con la Pirámide Atlántica (hierro lacado, pitado al duco, 1986) -ocres, azul, rojo, blanco-, que aplica con la pintura al duco de los automóviles. Observemos, dentro la orientación ascendente, el distinto carácter que ofrece Jable (en hierro pintado al duco de amarillo tostado), vertical y ascendente pero de forma cerrada y aspecto sólido, con otras dos obras de la serie "Atlántica": Basáltica (pintado de azul marino, 1986) y Pedernal (1986), de un rojo vivo. Ambas descansan sobre la punta donde se encuentran los ángulos de los planos triangulares, de manera que las esculturas cobran cuerpo al tiempo que altura.

La recta, el plano y el poliedro constituyen la base del lenguaje formal, con la excepción de Andoriña, con planos que se

curvan. Las obras a las que me refiero a continuación, todas ellas de 1993, se orientan verticalmente, partiendo de las bases amplias y marcadamente estables de los planos. En Óxido I y Óxido II, ambas de hierro galvanizado, y en Bisagra I, se introduce el óxido del hierro, que da a la escultura carácter de obra gastada por el tiempo, vivida.

Otras obras, como Basáltica II, las hace descansar sobre el punto de encuentro de los triángulos. En ellas utiliza el amarillo y en Albero (1993) y Gran Veleta (1994) aumenta el carácter de ascensión y adelgazamiento del material, en el proceso de desmaterialización característico de la línea principal de la escultura contemporánea, que supone, por otra parte, un énfasis del material mismo. Las formas son triángulos generalmente isósceles, de ángulos superiores muy agudos, que potencian la sensación de ascensión y de vuelo. Es momento de insistir en los valores simbólicos. Porque esta insistencia y progresiva acentuación del vuelo y la ascensión hace pensar en una ansia de superación y también de espiritualidad. Se habla a menudo de simbolismo en el arte actual, cuando, en mi opinión, es una de las carencias más importantes, y graves, de nuestra época. Porque no se trata de poner símbolos con un acto de la voluntad razonante. El símbolo sólo lo es cuando surge de manera necesaria de las profundidades de la psique, algo, que creo firmemente que ocurre en el caso de esta artista.

Las esculturas de los últimos años ofrecen esos rasgos que acabo de señalar. En obras como Núcleo azul, de hierro pintado al duco (1997); Forma espacial (1998), de hierro; Ida, en hierro y acero cortén (1999); e Ida II (hierro y acero cortén, 1999), en las que ya no se trata, sobre todo, de triángulos, puesto que los dos elementos principales son barras. No es obstáculo para el sentido ascendente que el acabamiento en punta sea, como hemos visto en años anteriores, el punto de apoyo. Como ocurre en Veleta II (madera y cobre, 2004). Otras veces, el mayor volumen, real o sugerido, puede darnos, por la verticalidad y la simetría, sensación antropomórfica, como en Testigo (madera y cobre, 2003). Me parece apreciar, desde

1999, cierta diversificación formal. La verticalidad y el carácter de elevación, aunque se mantiene, se manifiesta también de otras maneras: cobrando más cuerpo, con regusto de la forma cerrada (Ángulos superpuestos, bronce, 2003); descomponiendo la forma en planos y creando una suerte de puerta de un deslumbrante blanco -puerta en el campo y en el aire-, como subrayando un vacío esencial en la minimalista Dintel I, en madera y acero cortén, de 2004.

María Belén Morales es fiel a sus presupuestos iniciales y, al mismo tiempo, los ha desarrollado hasta sus penúltimas posibilidades -seguro que nos seguirá sorprendiendo y sorprendiéndose ella misma la primera-. Ha partido del bloque de forma cerrada, lo ha ido vaciando, ha alcanzado formas esenciales, que parecen desvanecerse en el vacío, y sin embargo... Se diría que ese bloque inicial sigue, conceptualmente, como punto de partida, como caos primigenio: el bloque del que, para Miguel Ángel, recordémoslo de nuevo, sale la obra, porque, idealmente, ya estaba.

La cosa, claro está, es compleja, y las metáforas son para entendernos, aunque también nos puedan perder. Todo, en arte, se trata de dar vueltas a la misma noria, ampliando el círculo y sacando más agua cada vez. Las impresiones que me parecía percibir en el lejano relieve Pescadoras de 1950 creo advertirlas a la hora de escribir este texto, con profundas variaciones que marcan el sentido de la trayectoria seguida. Ciertamente ha triunfado la recta, y con ella el triángulo. Esto supone el triunfo de la abstracción y la geometría. El carácter punzante que asomaba en los triángulos de aquel antiguo relieve, en las aletas de los peces y la estrella de mar, son ahora los protagonistas. Pero el sentido de continuar la naturaleza, no sólo se mantiene, sino que se afirma. Busca la integración en el paisaje, marcando a la vez un contrapunto. El vacío, que en Pescadoras estaba ya en el espacio y el ambiente en que se presentaban las figuras, se ha ensanchado y se ha hecho una misma cosa con la forma.

Cada artista tiene unos nudos que desatar, que no son distintos entre sí, si son verdaderamente hondos, y la libertad se ha de conquistar en cada obra por primera vez. Las experiencias y los logros, de una vez para otra sirven y no sirven. María Belén lo sabe y se esfuerza. Ensayo, sin perder nunca de vista la necesidad que lo justifique. Su obra tiene profundidad y altura. Es capaz de infundir a sus obras grandeza. Por esto, sus esculturas públicas son realmente monumentales. Y esta monumentalidad la podemos apreciar en obras de pequeño tamaño, que imaginamos con facilidad ampliadas. Y lo curioso es que, al mismo tiempo, tienen intimidad, y ese vacío que crean en su apertura formal nos permite entrar en ellas y comprobar que, cuando una obra de arte es necesaria y capaz de calar dentro de nosotros, el hecho de que se haya desvanecido la separación entre espacio interior y exterior la hace más nuestra y permite una mayor identificación, prueba de fuego para el escultor actual.