

Consonancias significativas de la escultura pública de Elena Laverón. Poéticas pioneras y analógicas para la construcción social de género.

SIGNIFICANT CONSONANCES OF ELENA LAVERÓN PUBLIC SCULPTURE. PIONEERING AND ANALOGICAL POETICS IN THE SOCIAL CONSTRUCTION OF GENDER.

ABSTRACT

An aesthetic conscience, critical of traditional models and defender of gender equality. This is the starting point of the monumental sculpture of the Ceuta artist Elena Laverón, visible not only in the wide catalog of her works but also in her own vital attitude; a position argued from her youth to compete with the actions of her partners and, finally, overcome reluctance, prejudice or unequal treatment.

This activism is not strange in today's society but if it arouses attention if it takes place in times where even the androcentric views prevail in the face of any possible resilience. That is the pioneer case of Laverón who, preceding standardized approaches today and opening experimental routes that are the basis of subsequent transgressive actions. Based on these parameters, she manages to externalize a suggestive exercise of social re-semanticization of public space through sculptural matter.

The ultimate substratum of such intentions is especially in keeping with the intellectual attitude set forth decades earlier by the philosopher María Zambrano; its principles, turned into universal ones, may perhaps serve as theoretical support for Laverón's artistic activity.

Keywords

Elena Laverón; Public Sculpture; Pioneers Poetic; Resemantization; Neofiguration.

RESUMEN

Una conciencia estética crítica con los modelos tradicionales y defensora de la igualdad entre géneros. Este es el punto de partida de la escultura monumental de la artista ceutí Elena Laverón, visible no solamente en el amplio catálogo de sus obras sino en su propia actitud vital; un posicionamiento que le lleva, desde su juventud, a rivalizar con las actuaciones de sus compañeros, consiguiendo vencer reticencias, prejuicios o tratos desiguales.

Este activismo, que no es extraño en la sociedad actual, sí despierta la atención cuando se produce en épocas en las que las miradas androcéntricas prevalecen frente a toda posible resiliencia. Ahí reside el carácter precursor de Laverón al anteceder a planteamientos hoy normalizados y abrir vías experimentales que están en la base de actuaciones transgresoras posteriores. Partiendo de estos parámetros, consigue externalizar un sugestivo ejercicio de resemanticización social del espacio público a través de la materia escultórica.

El sustrato último de tales intenciones tiene una especial consonancia con la actitud intelectual planteada décadas antes por la filósofa María Zambrano; los principios de ésta, convertidos en universales, quizá puedan servir de soporte teórico para la actividad artística de Laverón.

Palabras clave

Elena Laverón; Escultura pública; Poéticas pioneras; Resemantización; Neofiguración.

1 INTRODUCCIÓN

“Que haya historia, aun en la vida de cada uno, en la vida individual, requiere un doble movimiento. La conciencia que rechaza hacia el pasado lo que nos pasa, ha de volver a tomarlo, a rescatarlo, a ... redimirlo. La historia es una especie de asunción de lo condenado al pasado –y todo lo que pasa lo es– a la luz del presente”.

Zambrano, M. (1998). *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Areces, p. 176

No es habitual que, en la extensa producción de una de las pensadoras españolas más sobresalientes del siglo XX, tenga cabida un relato novelado que incluya altas dosis de elementos autobiográficos. Sin embargo, el ejercicio del que forma parte la cita referenciada es una excepción. Se trata de un texto en el que se funden la historiografía, la ficción y el ensayo; una triple intención que permite a su autora difuminar los límites conceptuales entre la narración verídica y la imaginaria con la intención de tratar temas esenciales desde su particular punto de vista, alejado de todo dogma, de cualquier pragmatismo incontestable. De hecho, desde el título escogido y hasta el punto final, los distintos episodios que se enlazan son un compendio de vivencias irrazonables unidas en un nexo común: el del ejercicio meditativo en el que la facultad propia de ‘recordar’ de quien escribe se convierte en mecanismo esencial para construir, a través de las palabras procedentes de vivencias individuales, su identidad personal y, a su vez, enfocar las ópticas particulares a partir de las cuales se relaciona con el mundo.

A pesar de tales circunstancias, esta reflexión en sí no puede desgajarse de su extenso compendio filosófico, ni constituye una *rara avis* en su propio *corpus* intelectual. La historiografía suele señalar que en María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904 – Madrid, 1991) se da un extraordinario paralelismo entre vida y obra. Los argumentos sobre los que sustenta su pensamiento crítico se reflejan intensamente en cualquier pieza escrita, con independencia del género literario escogido. De tal manera que imágenes, símbolos, metáforas y sensaciones son los inseparables compañeros de su existencia vital, permitiéndoles estos crear una respuesta caleidoscópica a los interrogantes universales que en ocasiones inquietan al ser humano. Para ella, esas constantes constituyen un sugestivo juego de luces que, desde la penumbra del pensamiento, alumbran un método intuitivo que permite aclarar la opacada realidad. Oler, sentir, ver, escuchar, preguntar, detenerse y, finalmente, mirar; fragmentos sinceros que provocan situaciones que para la filósofa malagueña devienen en fundamental guía para su propia vida. Y pese a no mediar interés especial por destacar sobre los demás, la originalidad y profundidad de sus observaciones terminan convirtiéndola en un sugestivo referente.

No en vano, esta filósofa, capaz de poner su atención en esos elementos que supuestamente son desatendidos de manera habitual pero que por su trascendencia terminan siendo esenciales, no hace más que tejer un argumento, buscar las palabras necesarias, capaces de explicar inquietudes que subyacen en la psique humana. Y en ese interés, la cita inicial marca un interesante camino en la conceptualización de la historia particular de cada persona, obligada a trazar un movimiento doble que reconoce de forma consciente el pasado con todas sus cuestiones positivas y negativas para, a través de la meditación introspectiva de cada cual, proyectar el presente a modo de redención, de reconciliación, de sanación. Unos trazos que son llevados al terreno de la razón filosófica por Zambrano, pero cuyos orígenes constituyen de por sí una extensa tradición que ella misma asimila tras la lectura de los versos de Antonio Machado. La unión de disciplinas históricamente desplazadas –no puede olvidarse aquella

expulsión de los poetas que Platón provocó en el mundo clásico—, encuentran sentido en una serie de elementos vitales, compartidos y sentidos bajo una melodía sensible que reconcilia la poesía con el pensamiento.

Y esa actitud moderadora, capaz de transformar la realidad desde una actitud intimista, continuará proyectándose a través de nuevas voces y de diferentes disciplinas humanísticas a lo largo del tiempo. El ritmo de pensamiento sincronizado con los latidos particulares de cada espíritu servirá de fondo, de contexto particular, a partir del cual se traten de hacer inteligibles inquietudes personales, cuestiones trascendentes o reivindicaciones grupales. La sugestiva conexión entre pensamiento y corazón (Zambrano, 1996, p. 38) es el trasfondo en el que se enmarcan otras actuaciones que asocian la actividad creativa del ser humano a actitudes protagonizadas por la tensión, los deseos, las opiniones diversas o la libertad de movimientos, entre otras cuestiones (Rigotti, 2007, p. 26). Puede resultar premonitorio, pero en la reflexión de la filósofa se evidencia que al acompasar rítmicamente el pensar y las emociones, serán otras las personas que, partiendo de un nexo basal similar, seguirán forjando especulaciones particulares aprovechándose de la multiplicidad de vías que, como el arte, permiten sugestivas reflexiones formales (Zambrano, 2002, pp. 260-274).

En ese sentido aludido, el argumento filosófico puede encontrar un espejo en situaciones ligadas a procesos creativos y a ulteriores concreciones matéricas ligadas a estos, aunque el tiempo transcurrido entre la formulación del primero y la configuración del segundo no sea inmediato. Ni siquiera se hace preciso un conocimiento directo de las fuentes gestantes del pensamiento pues estas, de un modo u otro, son prolongaciones innatas de mentes inquietas, prestas a encontrar fórmulas adecuadas para expresarse en plenitud.

Un ejemplo de esa tupida red de conexiones entre planteamientos a priori distantes —pero dotados de múltiples ramificaciones comunes— se observa en la actitud filosófica de María Zambrano y en la acción escultórica de Elena Álvarez Laverón (Ceuta, 1937). La una no conoció a la otra, ambas pertenecen a generaciones distintas, pero, al albur del análisis comparado de conceptos argumentados y de la producción de cada una, se advierte entre ellas una sintonía explícita que unifica el mundo de la filosofía y el del arte bajo criterios análogos. El más esencial, reconocible en los textos de la primera y la actitud vital de la segunda, es aquél que convida a la existencia a meditar sobre la necesidad de establecer una nueva consideración de la mirada y reconducir la vista, con ello también, sobre uno mismo. Los testimonios escritos y los registros plásticos suponen un ejercicio particular sobre unas vivencias que experimentan con lectores/espectadores de una manera directa, personal. Y es en esa sinergia en la que los pensamientos, los sentidos, la imaginación o la forma íntima de percibir el mundo obligan a quien se acerca hasta ellas a ejercer la escucha y a tomar, posteriormente, la palabra. Y el método argumentado y compartido por ambas, siguiendo aquel esquema clásico del diálogo platónico, encierra un fin trascendente: cómo, desde lo más básico, pueden tratarse diatribas profundas.

No les ha sido fácil a ninguna de las dos convertirse por derecho propio en quienes son hoy. En la España del siglo XX, con décadas plagadas de conflictos de intereses y de enfrentamientos políticos que en ocasiones derivan en derramamientos de sangre o en la promoción de una cultura pacata, hay que añadir la prevalencia de determinadas corrientes androcéntricas, tenidas por válidas y extrapolables a cualquier sustrato social, tendentes a imponer criterios de desigualdad entre hombres y mujeres. Y, aunque en la extensa producción de la filósofa y la artista el tema de lo femenino en un sentido reivindicativo no sea prioritario ni único, puede advertirse la argumentación de asuntos relacionados con este que plantean la necesidad de un

cambio de paradigma en la consideración identitaria de la mujer en la sociedad moderna. La lucha por alcanzar derechos consustanciales al estatus de dignidad personal y la revalorización de su papel en la vida pública son algunos de los argumentos esgrimidos, fomentando un debate sosegado, alejado de posicionamientos viscerales y actitudes serviles. La aplicación de tan convencidos principios en sus propias vidas les vale, a su vez, para convertirse en sujetos activos de la contemporaneidad, alcanzando metas hasta entonces reservadas a lo masculino y consiguiendo, por ende, romper estereotipos, dudar de cuestionamientos demasiado conservadores y resituarse –con su actitud crítica– entre los pilares esenciales de la colectividad occidental; esta empieza a reconocer, valorar y respetar el crecimiento personal de ambas, así como a normalizar el particular derribo de obstáculos a favor de la colectividad. Aunque ellas no serán las únicas ni estarán solas en sus particulares querellas, quizá gocen de una visibilidad que, por desgracia, otras no tendrán en vida, a pesar de detentar opciones y ejecutar acciones que quizá tuvieran una mayor importancia.

Las siguientes líneas pretenden ser, por tanto, una aproximación analítica a la obra de la escultora, entendida como precursora de un modo de expresión absolutamente novedoso en el terreno de las artes plásticas españolas de la segunda mitad del siglo XX. Una apuesta que, de manera inconsciente, se haya plagada de connotaciones similares a las experimentadas por la filósofa y cuyo espíritu subyace curiosamente en una serie de elementos y cuestiones causales que a continuación tratan de explicitarse. La conexión atemporal entre la una y la otra, hasta ahora inadvertida, permite establecer una serie de vías de estudio que tiene su base principal en un poliédrico prisma en el que la sociología y las corrientes antropológicas que reflexionan sobre los importantes retos a los que se enfrenta la sociedad de cada momento, terminan por configurar un sugestivo capítulo de la teoría del arte a favor de la equidad social y la construcción social de género. (fig. 1)

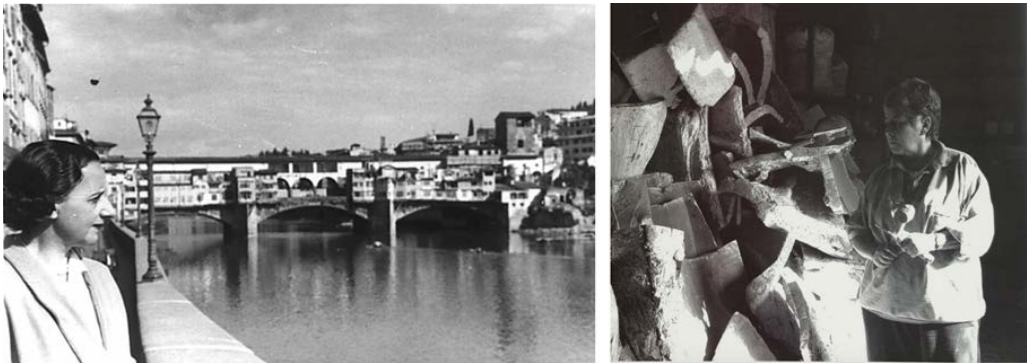


Figura 1. María Zambrano, en Florencia, junto a la ribera del río Arno, en la década de 1960 (Fuente: Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga). Elena Laverón en su taller de Málaga (Fuente: colección particular de la artista).

2 LAVERÓN Y EL ESPACIO URBANO: POÉTICAS, ESTÉTICA Y SENTIDO PLÁSTICO

Al definir la actividad creativa de Elena Álvarez Laverón, uno de los rasgos que más sobresalen es su consideración pionera en la intervención sobre el espacio urbano. Un extenso catálogo de obras salidas de su taller ha ido insertándose desde la década de 1970 —y aún continúan haciéndolo— en la trama urbana de numerosas ciudades, pasando a convertirse por derecho propio en hitos significativos del escenario experiencial de la ciudadanía. Esta actividad, en comparación con la desarrollada por la mayoría de las escultoras españolas de su mismo tiempo, es inusual. No ya sólo por la conquista de plazas y calles sino, especialmente, por detentar un oficio, el escultórico, escasamente proclive a la autoría femenina. De hecho, las escultoras españolas nacidas en la primera mitad del siglo XX conforman una historia de minorías dentro de un colectivo de mujeres artistas que, de por sí, es escaso; e, incluso, objeto de minusvaloración por parte de una crítica más interesada en polemizar sobre el aspecto físico de las autoras o, en otros casos, por asignarles a sus obras ciertos aires sentimentaloides, despreciativos de lo creado (Rodrigo Villena, 2018).

Pero pese a las trabas, el número de creadoras crece en paralelo al avance que experimenta la revalorización de la mujer en la sociedad. Si bien, las que se decantan por la pintura o la escultura siguen encontrándose con prejuicios que señalan, constantemente, su incapacidad física y su falta de profesionalidad, creatividad y talento. Escasas son también las voces españolas que defienden la ejecución femenina del oficio escultórico, entre otras cosas por la exigua visibilización de aquellas que se atreven a coger un cincel, una gubia o una azuela —a pesar de ser tachadas de emular gestualidades masculinas—, haciendo propia la compleja labor plástica que, en palabras de Concepción Jimeno de Flaquer (1905, p. 149), es reflejo de “expresión, alma, estremecimiento vital”. Los talleres particulares de artistas de cierto renombre y los aularios de las Escuelas de Arte nacionales cuentan en las primeras décadas de la centuria con escasez de alumnas dispuestas a tomar, por ejemplo, lecciones de modelado o dibujo anatómico del natural; y la respuesta a ese vacío no solo viene dada por la prevalencia de un veto moral globalizado sino, también, por la carestía de medios económicos con los que sufragar los costosos materiales, la inexistencia de espacio material en el que montar un postrero taller cercano al domicilio habitual o las dificultades a la hora de establecer contactos con mecenas, entre otras consideraciones. De ahí que quienes, finalmente, consiguen dedicarse profesionalmente al oficio —salvo rara excepción— sean mujeres procedentes de ambientes intelectuales o de familias de artistas y que, pese al talento o al seguimiento de determinadas tendencias, desarrollan una corta carrera dada la escasa enjundia de unos encargos que las acaban frustrando (Barrionuevo, 2006).

El mérito reside en resistirse a tal marginalidad a través de la concreción de una firma propia, diferente y reconocible, capaz de silenciar a quienes únicamente las citan como nimia cuota en certámenes y exposiciones (Barrionuevo, 2016). Y, también, en el empeño por demostrarse a sí mismas que cualquier objetivo es posible si todo revés se afronta con capacidad de superación, esfuerzo, sacrificio, ingenio y pasión. Sin duda un camino complejo que, a la postre, ocasiona íntimas satisfacciones personales, aunque con ello convivan situaciones familiares o personales al límite de lo permitido. Estas también van aparejadas al momento histórico que el que cada artista quede contextualizada. Al respecto, habrá que esperar a que las generaciones nacidas a medio camino entre la Guerra Civil y las primeras décadas de la dictadura del general Franco, logren doblegar reticencias e imposiciones que las conviertan en precursoras de un oficio que ansían detentar.

No todas consiguen alcanzar esa misma meta. El caso de Elena Laverón y el de un escaso catálogo de escultoras presagian el advenimiento de una nueva época para la historia de la escultura en España que aún tarda en asentarse. Y, de entre ellas, son todavía las menos las que consiguen incardinar su obra en el espacio urbano, lo cual no se normaliza hasta el momento en el que la Transición política desemboca en un sistema democrático plenamente asentado (Barrionuevo, 2012). En este sentido, la meta alcanzada por la creadora ceutí es absolutamente destacable al antecederse sus monumentos a esas fechas, suscitando sus propuestas un consenso de aceptación mayoritaria a través de un lenguaje que, en principio, no sigue ni pautas tradicionalistas ni es deudor de prácticas asentadas en el imaginario colectivo (fig. 2); en especial, no resulta extraño en el ámbito andaluz, pese a ser este más proclive a acoger con entusiasmo aquello que le resulta más conocible o que mantenga grafías más o menos similares a los grandes hitos naturalistas-religiosos del patrimonio escultórico regional.



Figura 2. Elena Laverón. *Mujer en chaise-longe número 3* (1975). Fuente: fotografía del autor.

Alcanzar tales valoraciones devienen sin duda de años de esfuerzo formativo y notoria presencia en convocatorias concursales colectivas, tan plenas de competitividad como de farragosa normas discriminadoras. Ella misma entiende su progresión artística como consecuencia del carácter nómada de su familia –ligada por tradición al oficio militar de su progenitor–, desde el mismo instante de su nacimiento en 1937 y hasta su definitivo asentamiento en Málaga, hacia 1966. Entre un hecho y el otro median casi treinta años de traslados y estancias en distintas plazas del antiguo Protectorado español de Marruecos, así como por las ciudades de Gerona, Barcelona, París, Essen o Dusseldorf, entre otras. Todo ello compaginado, a su vez, con un sinfín de exposiciones individuales y grupales tanto por esas mismas localidades como por otras tantas pertenecientes a la geografía peninsular y europea. El conocimiento de esos ‘otros mundos’ tan distintos a los vividos en su infancia en el norte de África, permiten a Laverón la paulatina configuración de una visión universalista de la vida en la que el arte tiene un papel esencial. No en vano, el entrar en contacto con tendencias, obras y expresiones de la plástica internacional, confieren en la autora un sustrato instructivo tan único como extenso. El estudio detallado de determinadas creaciones y el conocimiento de múltiples técnicas –desde las más tradicionales a aquellas otras que destacan por su raíz vanguardista–, le permiten ir fraguando un criterio propio asentado en pautas de observación, análisis y reflexión, así como de interrelación con otros creadores.

Vuelve a surgir en estas consideraciones el paralelismo con las situaciones vivenciales de María Zambrano, al quedar ambas incardinadas en un peregrinaje por territorios diversos de los que extraen siempre consecuencias inmediatas para sus distintos quehaceres. La filósofa argumenta que aquello que se vive en la infancia determina a la postre tanto la vida misma como los saberes que la persona adquiere; en su caso, las circunstancias familiares, en primer lugar, y los vientos del exilio político, en segundo, la llevan a residir en países distintos y distantes con los que establece relaciones no perpetuas hasta volver, definitivamente, a su patria de origen. Si Zambrano argumenta que se siente una peregrina constante, Laverón también desarrolla en su vida creativa un concepto muy similar, compartiendo ambas incluso que sus obras impacten a quienes se acerquen hasta ellas y las ‘envuelvan’ de tal manera que acabe por hacerles pensar sobre diferentes cuestiones.

Al respecto, el resultado final de la producción de la ceutí, concebido y expresado plásticamente, está plagado de intencionalidades claras, fundamentadas y simbólicas (AA.VV., 2007 y 2012). También desde fechas tempranas y tras superar un lógico período de asimilación de técnicas y búsqueda de una identidad concreta, consigue aportar, no sin esfuerzo e incomprendimientos, su visión particular al proceso general de revalorización del papel de la mujer en la sociedad contemporánea. La exteriorización escultórica de esos criterios está unida también a las modificaciones que el pensamiento colectivo experimenta a medida que los cambios político-sociales de finales de la década de 1960 se hacen palpables. Las nuevas formas de ciudadanía, los novedosos usos y las nuevas miradas que tanto en Europa como en determinadas zonas del resto de los continentes se experimentan, va calando en una sociedad española que, pese a la censura dictatorial y al control moral ejercido por determinados poderes fácticos, se presta a asimilarlos más por imitación que por convencimiento. El tímido despertar anida, sobre todo, en las generaciones más jóvenes, capaces de entusiasmar a otras anteriores para conseguir, a grandes rasgos, expresarse sin ambages ni cortapisas. En la Costa del Sol, el clima aperturista se vive además con mayor intensidad, pues la llegada del turismo de masas internacional va a provocar la convivencia obligada entre costumbres inveteradas y otras de acuñación extranjera. Y ello influye también en la adopción de gustos estéticos distintos que ayudan a la consecución de ese forzoso cambio de pensamiento que afecta también a la cultura y sus medios de acción. Los más avezados quizá lo presagian como inmediato y, los más reacios, se resisten a aceptar injerencias. En todo caso, esos aspectos novedosos poco a poco pasan a normalizarse al entroncar también con el carácter cosmopolita que atesoran desde tiempos atávicos las localidades costeras del Mediterráneo andaluz.

Aunque de una manera aún algo utópica, la convicción de estar protagonizando el comienzo de una nueva época histórica supone la creación de una conciencia colectiva, al principio minoritaria, pero poco a poco más asentada, en la que la utopía puede dar paso a una nueva realidad colectiva. No claudicar frente a la opresión o cuestionar convencionalismos son algunos de los resortes que forman parte de las ideas que Laverón comienza a tejer en sus obras, entendiendo que a través de estas puede advertirse la intención de trabajar en registros estéticos en donde la pasión, la inteligencia y la creatividad son consuetudinarias a la forma. Ella misma, sabedora de su independencia y de estar asentando los fundamentos de su espíritu crítico, prueba a enlazar e hibridar elementos de corrientes a priori contrapuestas, siempre analizando lo que cada una de ellas puede aportar a un determinado resultado final. No duda en seguir a artistas contemporáneos, como tampoco oculta su admiración por otros anteriores. Se siente siempre absolutamente libre, hasta el punto de afirmar en numerosas entrevistas concedidas a los medios de comunicación que no necesita de adscripciones a determinadas

grupos, ni siquiera precisa de mantener buenas relaciones con los estratos más significativos del mundo del arte; ella presume humilde y sencillamente de su entera independencia creadora, aunque es consciente de todo cuanto realiza y de las repercusiones que esta acción pudiera sugerir.

Esas pretensiones iniciales, más o menos argumentadas en las obras de juventud y asentadas con entusiasmo durante su producción más madura, se hacen presentes en el entorno urbano a partir del uso de materiales resistentes, utilizados por anteriores creadores; ello no es óbice para dar entrada, dependiendo del lugar y el propósito final pretendido, a otros elementos más renovadores tratados con sutileza, elegancia y hábil instinto experimental. Al respecto, su aportación parte en primer lugar de un sugestivo ejercicio que combina la forma con el uso referencial del espacio, convertido en elemento configurador y estructural de sus obras. Es de esta manera como es capaz de articular un particular ejercicio que parte de generar un contravolumen, antagónico al concepto tradicional de escultura (Camacho, 2016). Así, el hueco –gran conquista de las Vanguardias históricas por cuanto se contrapone a la clásica volumetría que daba entonces sentido a las propuestas más clásicas– adquiere importancia, equilibrando las áreas macizas con las vacías y resarciendo posibles desequilibrios entre los distintos pesos del conjunto.

El desarrollo de estos preceptos se enmarca en un proceso que, a modo de segundo paso, remite a un análisis contemporáneo de la figura humana (Abad, 1987), absolutamente desprovista de aditamentos, concebida a partir de unas líneas esenciales que conducen a vertebrar, condicionar e identificar presencias concretas. Una vía de simplificación formal, entendida en un principio bajo criterios primitivistas y, finalmente, más próximos a conceptos neofigurativos, admite incluso la entrada de matices abstractos como elementos indisolubles y propios de una reflexión personal más profunda que, en clave antropomórfica, añade a la percepción del ser humano matices organicistas. He aquí una de las claves fundamentales de la labor escultórica de Laverón, pues la deformación anatómica del cuerpo es el soporte básico a partir del cual establecer una interesante diferencia, referencial e identificativa, entre las representaciones masculina y femenina: para la primera, opta por la línea recta, alargada y angulosa mientras que, para la segunda, articula la curva sinuosa y rítmica. Antagonismos de contraste entre una diarquía simbólica (Sánchez López, 2005) que son propios de una generación que, como la suya, ha crecido en un ambiente cultural que privilegia el rol patriarcal pero que, por iniciativa propia y marcando el camino para actuaciones más transgresoras que aún tardarán en argumentarse, se resisten a mantener un sistema representativo desigual, abriendo puertas que hasta entonces permanecían herméticamente cerradas o premeditadamente borradas. (fig. 3).

¿Estamos pues ante lo que podríamos definir como un ejemplo continuado de arte de acción? Si por tal concepto se entiende la integración de la obra como un elemento más de la vida misma, la respuesta será afirmativa. No obstante, es preciso señalar que el axioma es imposible de resolver en su integridad pues el carácter efímero con el que los neodadaístas lo acuñaron (Marchán Fiz, 1972) encuentra oposición directa con el espíritu de permanencia o perdurabilidad que persigue la artista. Sin embargo, es preciso señalar que sí se cumple con el rechazo original a la consideración objetual y mercadotécnica del arte pues, en sentido estricto, la producción escultórica de Laverón instaura un medio de reflexión que la autora conscientemente argumenta a partir de un profundo análisis previo y que culmina, de forma inteligible, con la concreción de un mensaje incardinado en una teoría de sencilla comprensión. La estructura interna de su producción, aquella que va más allá de las formas y elementos plásticos argüidos, ponen al

descubierto la intención de la escultora de establecer a través del significado global una relación inmanente con quien se acerque y la contemple.



Figura 3. Elena Laverón, *Figura en pie en tres módulos* (1996).
Rotonda Prof. Rodríguez Carrión, Málaga. Fuente: fotografía del autor.

He aquí la base de su poética, en línea con las distintas tendencias post-informalistas que surgen a partir de la década de 1960: la constitución de una gramática visual, figurativa en su génesis, pero rupturista con los modelos romántico-idealistas de la centuria decimonónica, unificando en una misma línea la renovación sintáctico/formal con la dimensión pragmática. Y todo ello, sin adscribirse oficialmente a ninguna experiencia concreta y rechazando, de plano, la utilización de su obra como pretexto para otros creadores. Aunque la propia Laverón es hija de su tiempo, su labor artística termina convirtiéndose en el resultado de un proceso social mucho más amplio, argumentado en clave de autorreferencialidad, con la idea de proyectar hacia el exterior su propia reflexión estética. Obra y mensaje, a un mismo nivel, terminan por unirse en un todo contenido que, desde el punto de vista expresivo, desconcierta y despierta interés a partes iguales.

3 UNA CARTOGRAFÍA ICONOGRÁFICA QUE PRELUDIA LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE GÉNERO

Plazas, parques o avenidas son escenarios en los que se incardinan sin estridencias las esculturas de Laverón, al mismo nivel de monumentalidad y referencialidad urbana que las de otros artistas de mayor o menor renombre. Y, en esa correlación entre iguales, subsiste la intención de la escultora ceutí de redefinir los atributos con los que acostumbran a ser reconocidos los seres humanos; así como los valores que, de manera tradicional, son asignados a estos por la sociedad en su conjunto. Este proceso, el tercero y final de su labor artística, debe entenderse como precursor entre las mujeres de su generación, convirtiéndose –tanto por voluntad propia como por las sinergias positivas generadas en torno al arte escultórico y el reposicionamiento social de género– en antecedente para futuras y venideras. Por lo tanto, su objetivo final estriba en construir una mirada crítica desde lo artístico hacia la asignación histórica de roles, proponiendo temas que culminan con la presentación sin ambages de la mujer como cabeza y centro de la sociedad. Y todo ello sin enfrentarse de manera contestataria o apasionada a quienes defienden posturas más conservadoras; al contrario, abandonando el espíritu del héroe de tiempos pretéritos e incluso rechazando la histeria gestual, su apuesta pasa por concentrarse en graffias de elegante belleza, así como en la valoración esteticista de la propia materia escultórica.

Las numerosas representaciones de lo femenino, tratadas en su relación habitual con los demás e impregnadas del lenguaje plástico contemporáneo anteriormente citado, suponen un ejercicio comunicativo dotado de una interesante fuerza impositiva que culmina impresionando a los intervinientes en el contexto específico del espacio público. La experiencia vivencial que supone la contemplación de cualquiera de las piezas o grupos escultóricos de Laverón compone una invitación a establecer una interesante relación entre lo representado y la recepción que de ello haga la ciudadanía, a través de una relación simétrica, metacomplementaria o ambiental. Un acto que por su propia naturaleza analógica es absolutamente performativo, desdeñando criterios caducos y apostando por un ‘zarandeo’ de la conciencia social en una clave sosegada, en apariencia, pero tremendamente impactante en su base argumentativa. Una característica que, por su propia esencialidad interpelativa, se actualiza obviando predeterminaciones, clichés y roles de antaño en pro de establecer criterios comprobables que pongan el acento en una revalorización de lo femenino bajo criterios de equidad, paridad, igualdad de género y justicia social.

Bajo la más esencial teoría feminista –a pesar de que ella misma se considera ‘humanista’, en el mismo sentido que otras referentes de su generación y anteriores–, el hilo argumentativo pasa por la visibilización de la mujer, haciéndola partícipe del pensamiento, sacándola de la urbe privada y dotándola de una voz poderosa a la par que sincera, capaz de buscar su propia identidad individual a través de la trascendencia y la participación en el discurso público. La insistencia en tales premisas vuelve a vincular su pensamiento, posiblemente sin saberlo, al de María Zambrano; sobre todo con el argumentado en su juventud al apostar por la construcción de un renovado rol de mujer que, sin renunciar a la posibilidad de ser madre, acentúa su perfil cívico buscando la emancipación de atávicos clichés, así como la oportunidad de ampliar y dignificar su crecimiento personal y profesional (Floger, 2016).

Pero no se trata de una lucha frente a contrarios, ni siquiera de establecer una visión concluyente y acabada. La artista y la filósofa parecen trabajar más ‘desde’ que ‘sobre’ lo femenino y, pese a lógicas ambigüedades por lo precoz de sus reflexiones, apuestan por unir y enriquecer más

que dividir o diferenciar. Y, en ese contexto teórico para nada servilista, la crítica a la cultura occidental se centra en denunciar el silencio impuesto a la mujer y su decidida actividad, tras siglos de ausencia, que culmina en la construcción de una ontología diferenciadora –natural, que no forzada–, expresada a través de su pensamiento autónomo y su capacidad creativa, reivindicando con ello un papel de relevancia en la sociedad contemporánea en igualdad con el género masculino (Laurenzi, 2014). Aquella razón poética de la que habla la pensadora se convierte en una herramienta válida tanto para el mundo de las ideas como para el de la creación escultórica; de ahí la apuesta de la artista por la construcción consciente de imágenes cargadas de sensaciones y símbolos, prestos al servicio comunicacional de la idea que subyace en su sustrato más esencial: el ser reflejo de una realidad bien diferente a la vivida en siglos pasados y que requiere de dosis de comprensión para poner así el acento en aquellos planteamientos, acciones y personas que han permanecido tanto tiempo invisibles.

El pensamiento tanto de Zambrano como de Laverón es fiel a las circunstancias distintas que viven en sus respectivos contextos familiares, sociales, políticos, culturales, etc. Pero la combinación de razón y pasión, la eterna lucha entre lo que dicta el corazón y lo que la cabeza piensa, la unión de lo racional con lo afectivo, les lleva a plantear una reconciliación soñada, utópica en su argumentario, pero necesaria *de facto*. Esa otra mirada ‘desde’ lo femenino se hace obligatoria, permitiendo ‘mirar’ y ‘mirarse’ para observar las cosas con calma, buscar el tiempo preciso, detenerse un instante en el trepidante ritmo de la vida y observar todo aquello que sucede a su alrededor. “El arte que se ve como arte es distinto del arte que hace ver”, dice la propia Zambrano (1989); el primero, el que copa galerías y museos, sirviendo de pretexto para el entramado económico capitalista de marchantes y avezados buscadores de negocio; mientras que el segundo, relacionado con la vida, el mundo, la ciudad, es un medio de conocimiento que ofrece la oportunidad de acercarse a la realidad desde perfiles y ópticas diversas. Esa última acepción se hace voluntad propia en la acción escultórica de Laverón.

De ahí que la *poiesis* de la artista, en el sentido más constructivo del término, se esfuerce en utilizar sus habilidades innatas e instrumentos propios de la labor escultórica en temas donde la mujer se yergue en responsable de actuaciones cotidianas derivadas de su propia libertad de acción y de relación, sin peana exaltativa o plinto conmemorativo que la destaque, pero dotada de dignidad, monumentalidad e importancia. Ceuta, Benalmádena, Marbella, Torremolinos, Málaga, Madrid, Ávila, París o Atlanta, entre otras ciudades, cuentan con significativas representaciones del particular universo femenino de Laverón. Las formas abultadas se relacionan con el estatismo posicional, reposado, contrastando con el movimiento dinámico de gestos o perspectivas; las oquedades que atraviesan los cuerpos, sustrato mismo de la expresión, son consecuencia de una singular reflexión sobre el vacío y la penetración espacial de la forma; la luz que incide sobre las sombras constituyen también una metáfora misma de la propia humanidad, necesitada de guías que combatan la grisura de la estulticia y la medianería intelectual con haces lumínicos plagados de sentido común; la sencillez de lo percibido, pese a la magnificente presencia volumétrica no es óbice, por último, para expresar tan sencillos como múltiples significados.

Y, además del mensaje, la autora no se esconde a la hora de sentirse sugestionada por aplicar en su quehacer recursos formales empleados en otros tiempos por distintos creadores. La eliminación de elementos superfluos tiene su origen en la innovadora *maniera* de Miguel Ángel Buonarroti. La mirada geometrizable y los sesgos primitivistas, no exentos de ciertas dosis de espiritualidad, proceden tanto de Paul Cezanne como de Pablo Ruiz Picasso. La

protuberancia de las formas rectilíneas recuerda a ciertos sesgos de Jean Arp mientras que, las pátinas pulimentadas, hacen lo propio con las aplicadas por Constantin Brâncuși. Los entrantes y las oquedades son continuación atemporal de las experiencias de Henry Moore y Bárbara Hepworth. Mientras que la evocación de eternidad y la ascensión, en ocasiones concretas, de rasgos clasicistas, proceden de la relectura de Aristide Maillol. Incluso no duda en remontarse a los albores de la humanidad para recuperar la estilización formal de las estatuillas del Paleolítico Superior para homenajear, sin ambages, al espíritu creativo que en la sociedad de entonces representaba la mujer. Pareciera incluso que tales referencias aludan el papel activo que nunca le ha proferido la historiografía tradicional, más preocupada por destacar la hipersexualización de sus cuerpos o atenerse a otros prejuicios superficiales, antecedándose incluso a los estudios más recientes que ponen su atención en este trascendental cambio de paradigma analítico. (fig. 4)

Todas estas resonancias forman parte indisoluble del viaje apasionado al corazón del ser humano que pretende realizar Laverón, volviendo la vista atrás para ‘escuchar el origen’, analizar experiencias pasadas para, así, extraer la semilla misma del pensamiento, esa esencia fundamental que está en la génesis misma de la historia de la humanidad. Una actitud que, también, recuerda de nuevo a las pretensiones intelectuales de María Zambrano (2009, pp. 271-272), apostando así ambas por un mundo visto desde la esperanza y la memoria personal. Valga de nuevo una cita de la pensadora veleña para explicitar a través de la palabra este concepto compartido con la escultora ceutí: “una obra de arte es tanto más verdadera cuanto más revela el secreto apenas desflorado de la condición humana” (1989).



Figura 4. Elena Laverón. Diversas representaciones femeninas a modo de estatuillas prehistóricas.
Fuente: colección del autor.

4 CONCLUSIONES

Todas las impresiones anteriores conducen inexorablemente a una reflexión final: las poéticas más impactantes de Elena Álvarez Laverón pueden entenderse en sentido estricto como un claro antecedente para la construcción social de género. Sus maternidades, las evocaciones al amor o el carácter integrador con el que pretenden establecerse las relaciones igualitarias entre la mujer y el hombre, son de absoluta novedad en unas obras monumentales que ganan importancia y significación a medida que son vistas con la lógica del paso del tiempo. De ahí que el carácter innovador de sus creaciones interpele de manera directa a la conciencia colectiva, resituando el posicionamiento social de lo femenino en un ejercicio de restitución memorística y de reparación de agresiones, ataques y violaciones a las que fue ampliamente sometida. Un trabajo que, con absoluta sutileza, desentierra desde el punto de vista de la artista un correlato histórico –olvidado o tergiversado en épocas pasadas– que pone su atención en el equilibrado protagonismo de una mujer, inquieta, libre, ambiciosa, vitalista... en resumen, convertida por voluntad propia en sujeto activo.

Las imágenes, sensaciones, recuerdos o emociones sirven como hilo conductor de una actividad artística que aún en la actualidad no ha acabado y que, como ya ha podido comprobarse, está plagada de alusiones premeditadas a conceptos, formas y graffias. Si para los dos últimos, la historiografía contemporánea se ha esforzado en escudriñarlos analíticamente hasta encontrar las referencias estéticas en las que se inspira, para el primero, el que golpea de manera directa al pensamiento y a la reflexión, el sentido más profundo que otorga originalidad a la actitud vital de la artista había quedado algo disperso. Las significativas consonancias expuestas en este estudio aproximativo interpelan a esas redes intelectuales que el propio tiempo se encarga de establecer entre generaciones, nos permite acercarlo, con la precaución debida, pero con un fundamento sólido, a una de las mentes más preclaras de la historia de la filosofía moderna. La conciencia creadora de Laverón se ve antecedida por la razón poética de María Zambrano en el sentido compartido entre ellas de que su correspondiente actividad –artística y filosófica, respectivamente– deviene de un convencido modo de estar en un mundo y de posicionarse en una teoría de los sentidos que involucre, por igual, a hombres y mujeres.

La adopción de este criterio se realiza siendo conocedoras de que el camino por el que apuestan supone abrir un conflicto y de entrar, sin miedos, en un territorio que hasta ahora ha sido aceptado de forma habitual como ‘santuario masculino’ (Laurenzi, 2004). Así, desde medios distintos y en momentos históricos coetáneos, ambas entienden que ha llegado la hora de entrar en lo público, de hacerse presentes a través de la palabra y la escultura monumental, respectivamente; que es la contemporaneidad el momento adecuado para reclamar el legítimo reconocimiento de dos autorías originales que, por su propia consistencia teórica, suponen la ruptura de moldes y la promoción de derechos de ciudadanía inalienables a su propia condición. Ellas dos son, junto con otras tantas mujeres españolas de una y otra generación, las que desde posiciones alejadas de la centralidad del pensamiento y del arte consiguen escribir sin estridencias un episodio absolutamente brillante en la historia compartida de la humanidad.

5 REFERENCIAS

- AA.VV. (2002). *La mano en el aire. Catálogo de la exposición*. Málaga: Museo Municipal.
- AA.VV. (2007). *Elena Laverón. El espacio habitado. Catálogo de la exposición*. Benalmádena: Centro de Exposiciones.
- Abad, A. (1987). *Elena Laverón o el vuelo de las formas*. Granada: Ánade.
- Barrionuevo, R. (2006). Escultoras. Obstáculos y nuevas estrategias de intervención en el espacio público. En M. Arriaga Flórez. (Ed.), *Mujer, espacio y poder* (pp. 46-48). Madrid: Arcibel.
- Barrionuevo, R. (2012). *Hijas de la posguerra, escultoras de la Transición (1939-1978)*. Madrid: Visión Libros.
- Barrionuevo, R. (2016). Apuntes sobre una marginalidad resistida. En *Reexistencias: Escultoras del siglo XX*. Catálogo (pp. 16-17). Madrid: Comunidad Autónoma.
- Camacho, R. (2016). Elena Laverón. *Anuario San Telmo*, 16, 136-149.
- Floger, M. (2016). Las diferentes perspectivas de lo femenino en la obra de María Zambrano. *Aurora*, 17, 44-52.
- Jimeno de Flaquer, C. (1905). *La mujer intelectual*. Madrid: Imprenta del Asilo del Sagrado Corazón.
- Laurenzi, E. (2004). El feminismo de María Zambrano. Apuntes para el debate. *Medidiam* 32, 26-29.
- Laurenzi, E. (2014). Con figura e vita propria. María Zambrano e la questione della cittadinanza delle donne. *Lectora*, 20, 149-160.
- Marchán Fiz, S. (1972). *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1972*. Madrid: Alberto Corazón.
- Rigotti, F. (2007). *Il pensiero delle cose*. Milán: Apogeo.
- Rodrigo Villena, I. (2018). Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936). *Arenal*, 25(I), 145-168.
- Sánchez López, J. A. (2005). *La voz de las estatuas. Escultura, arte*

público y paisajes urbanos de Málaga. Málaga: Universidad.

Zambrano, M. (1989). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Espasa-Calpe.

Zambrano, M. (1996). *Verso un sapere dell'anima*. Raffaello Cortina: Milano.

Zambrano, M. (2002). *Cartas de La Pièce* (correspondencia con Agustín Andreu). Valencia: Universidad Politécnica.

Zambrano, M. (2009). *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra.