ELENA LAVERÓN

Rosario Camacho Martínez

Siempre he pensado que Elena Laverón, mujer moderna, llena de inquietudes, vitalista, con una enorme capacidad humana, es a la vez una y muchas: tímida y segura; inquieta y sosegada; distante y cálida; sensible, reflexiva, culta, fiel a sus convicciones y principios éticos, constantemente volcada en su gran familia, sus amigos, pero sin apartarse de su investigación plástica, teniendo siempre presente los fines que se había propuesto.

Creo que es importante señalar que Elena Álvarez Laverón nació en Ceuta (1938) porque el desarrollo intelectual y estético de un individuo responde, generalmente, al medio en el que ha crecido y educado, y Elena es hija de militar, como tal sujeto a diferentes traslados que, hasta que ella cumplió quince años, fueron a poblaciones del Protectorado Español en Marruecos. No ha sido casual en su vida haber crecido en esta familia y en esa tierra, donde la atmósfera es clara y limpia, el aire es seco y el sol hace brillar más intensamente los colores que en Elena ha dejado una profunda huella personal.

Elena desde el principio se sintió inclinada a pintar, el ambiente y el paisaje del entorno la absorbían, quería captarlos, pero el desarrollo de su afición partió de la admiración por su profesor de dibujo en el instituto de Tánger, el informalista Julio Ramis, su primer maestro y quien percibió la calidad de sus dibujos. En 1954, su padre fue destinado a Gerona, un espacio muy diferente, y allí continuó un aprendizaje artístico ya más dirigido, con el acuarelista Roca Delpec, quien le enseñó el misterio de los colores, reflejados en paisajes del Oñar. Pero antes el dibujo, como esbozo, como método para generar ideas en función de la forma, será una constante en su trayectoria pues, disciplinada y concienzuda como Elena es, no podía faltar una sólida preparación de base para cada obra.

Y se lanza a pintar con avidez; utiliza en sus paisajes no tanto la acuarela como el óleo y articula su quehacer, más que en la imagen natural, en torno a una tensión definida por un trazo grueso y profundo, la mancha de color en superficies densas y vibrantes. No obstante, y dado su interés por el individuo, es en el retrato, que ha realizado siempre a lo largo de su trayectoria, donde el color logra una mayor expresividad, con acumulaciones de empaste, plasmando en ellos una fuerza y caracterización impresionantes. Hay una intención descriptiva, de guardar memoria de los personajes en sus diferentes momentos vitales, y especialmente una voluntad de bucear en ellos, y sobre todo en sí misma, como indican sus autorretratos.

Pero también Elena Laverón sentía afición a modelar y tuvo la oportunidad, en 1954, de entrar de aprendiz en el taller del escultor Backelaine, en Gerona, donde se formó en la talla, especialmente de la piedra. Se acerca al mundo de las formas a través del modelado, y de ahí a la creación de formas en lucha con un material más consistente, arrancándolas de la piedra o la madera por el dominio de la técnica, que le

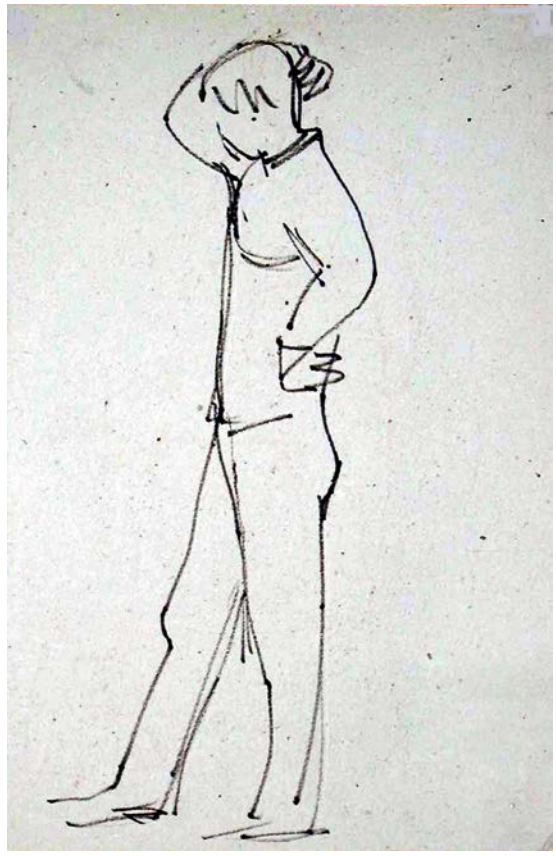
satisface más, aunque no se decantó exclusivamente por la escultura, siguiendo paralelamente el camino de la pintura.

En 1955 otro traslado de su padre lleva a la familia a Ceuta, pero Elena no regresa con ellos. Es muy joven, pero está decidida a continuar la formación iniciada, matriculándose en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, finalizando sus estudios en 1959; ese mismo año realizó su primera exposición individual en esta ciudad, fruto de su incesante trabajo, que le permite responder también a diferentes encargos, especialmente como retratista.

Paralelamente explora otras formas de expresión artística, la cerámica, pues siempre prevaleció su interés por el barro y la materia; tras un breve paso por la Escuela Massana, pudo reanudar este aprendizaje poco antes de terminar su licenciatura gracias a Angelina Alós quien la admitió en su taller de Esplugas de Llobregat, donde Elena se introdujo con tal vehemencia en el oficio que pronto la dejó al frente de un taller de cerámica. El mundo de la cerámica es otra actividad que alternará con su práctica escultórica.

El haber recibido algunos premios como estudiante la afirmó en su profesión. En 1958 consiguió en La Coruña el Premio de Dibujo de Educación y Descanso y ese mismo año el premio de escultura *Aristide Maillol*, que concedía el gobierno francés, permitiéndole ampliar estudios en París. En 1959 se trasladó a esta ciudad para estudiar en la Grand Chaumier bajo la dirección del escultor cubista Ossip Zadkine, pero ya esa dirección era más nominal que personal, tal vez por la avanzada edad del maestro, presentando la escuela un nivel de mediocridad y falta de vigor que la desilusionó, por lo que dejó la escuela, aunque no abandonó París, y siguió pintando.

Los conocimientos que allí adquiere buscando la enseñanza en las obras de los grandes maestros, en los museos, las exposiciones y participar del ambiente de modernidad de la ciudad, fue transformando su personalidad artística. Inicialmente se sintió profundamente atraída por Rouault y Bissière, el sentimiento del primero y la técnica del segundo marcaron en ella profunda huella, realizando una serie de trabajos con acusado sentido religioso, que aflora intermitentemente en su obra, siendo el tapiz el medio donde mejor ha expresado estos sentimientos. Fue la costura la que brindó a Elena esta habilidad artística porque además de tapices hay *patchworks,* una labor artesanal que cose trozos de tela recortados de diferentes colores, tamaños y diseños sobre un tejido de base, actuando como manchas de color plano contrastadas y fuertemente emotivas. Como otras actividades artísticas que practica, la costura requiere la habilidad de las manos, esas manos que han sido muy elogiadas, en las que la esen-



FERNANDO, 1958

GUITARRISTA, 1972

cia y la existencia son indiferenciables y transmiten tanta energía[1].

Al terminar sus estudios regresó a Ceuta dedicándose a la docencia en el Instituto de Enseñanza Media y se entrega plenamente a los alumnos, adquiriendo una imagen pública de «maestra». Pero aunque despierta intereses y vocaciones, no permitió que esta actividad la desviara de su producción creativa personal; improvisó un modesto estudio donde sin descanso mantenía su actividad en todos los géneros donde se había iniciado, superando admirablemente las limitaciones que, en los primeros años sesenta, una ciudad como Ceuta podía presentar, que fueron muchísimas. Antonio Aróstegui, que allí coincidió con ella en las tareas docentes, le auguró una brillante y ascendente trayectoria al observar como alimentaba su vocación, y desde el otro lado del Estrecho comienza una actividad expositiva en diferentes ciudades de la Península. Todavía no se ha decantado exclusivamente por la escultura, que le atrae especialmente, pero la concesión, en 1962, del Primer Premio de Escultura en el I Certamen Nacional de Artes Plásticas, celebrado en Málaga, afirmará esta dirección.

En 1963 contrae matrimonio con el Dr. Aser Seara, y vivirá cuatro años en Alemania, que fue fundamental en su formación. Estudia, trabaja, expone, su actividad es incesante, aprovechando toda la oferta cultural y formativa que este medio le brinda. Para entonces ya había optado por la escultura, al menos había realizado algunas obras notables que definen dos de sus propuestas temáticas. La *Maternidad de pie* (1957), figura de formas rotundas y suaves líneas curvas, transmitiendo una ternura que aparecerá en muchos temas similares, como las «familias». La otra opción es la escultura animalista ya que en 1960 realizó *La cabra*, en la que, como ligera referencia a Picasso, destaca la desmaterialización del modelo, la valoración del material como cualidad expresiva y del vacío como elemento fundamental de la forma abierta.

Al volver fijó su residencia en Málaga, que siempre le había atraído, y por su forma de ser se aleja del halago público y rechaza la ciudad para vivir en el campo, o al menos rodeada de naturaleza, donde puede haber más armonía. A partir de entonces, aunque sigue trabajando otros géneros (la pintura y el dibujo la relajan y, a través de ellos, las ideas afloran con mayor facilidad),

su vocación se dirige abiertamente a la escultura, mostrando un salto cualitativo importante. Se monta un magnífico taller que le permite superar algunas de las dificultades del proceso escultórico, experimentar con diferentes materiales, siempre la piedra, el mármol, la arenisca, las calizas; también la arcilla y el yeso, como medios para pasar mediante los procesos de fundición, al bronce, alcanzando un notable dominio técnico de los recursos del metal que, desde ahora, será uno de sus medios más expresivos, así como resinas, cemento, piedra artificial, o las mixturas con diversas fibras que permiten otras texturas y acabados más sofisticados. Por otro lado, sus experiencias con la cerámica pueden ser más asiduas al contar con su propio horno.

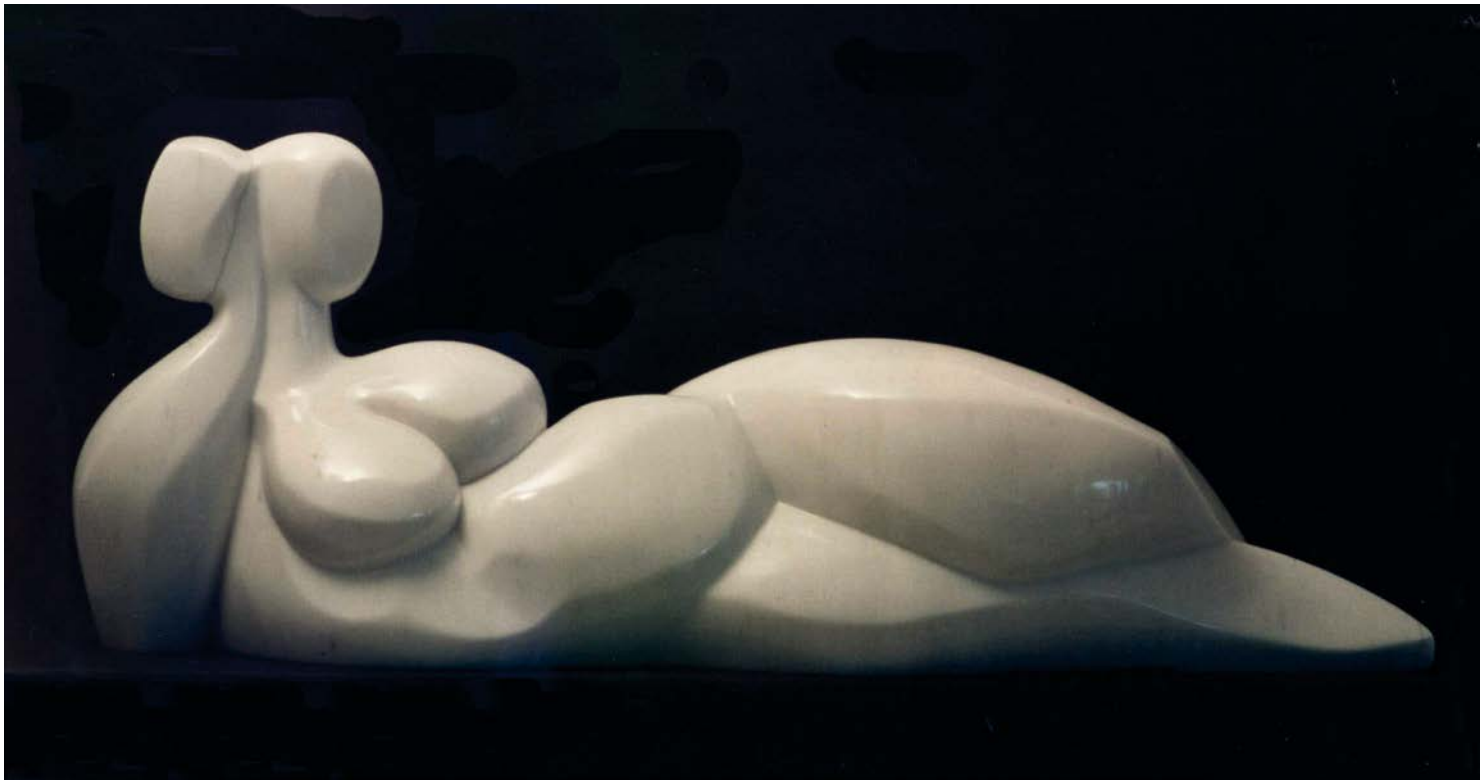
Desde 1964 empezaron a celebrarse en Málaga los Salones de Otoño y en el tercero de ellos, en 1967, participa ya Elena, plenamente integrada en el ambiente artístico de esta ciudad, pero no limitada sólo a él. Los premios alcanzados en 1970 en la VIII Bienal Internacional de Alejandría (Egipto), en la que representó a España en la modalidad de escultura, así como en la Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, celebrada en Barcelona en 1971, constituyeron un brillante espaldarazo a su actividad.

A partir de estas fechas, manteniendo un compromiso de fidelidad personal, que le ha permitido mostrar una absoluta coherencia, se plantea trabajar con una mayor libertad, en silencio consigo misma, sin presiones, situándose al margen de las inquietudes y el desasosiego que implica la participación en certámenes. Sólo en años recientes ha concursado para la realización de diferentes monumentos que tenían una implicación social y humanitaria (premio Convivencia de las Cuatro Culturas (Ceuta 1998), A los donantes de órganos (Málaga 1999), Premio Nacional de Enfermería Cardiovascular *Pilar Pacetti* (2000), más que por competir, por participar en estas acciones, convirtiendo, a veces, el premio en objeto de donación. Asimismo, realiza diversos trofeos para premios, como el Convivencia, María de Eza, Rábago y otros.

MATERNIDAD DE PIE, 1957

Aunque Elena Laverón ha practicado diferentes lenguajes artísticos, en la escultura se ha volcado casi con total exclusividad y en ella se afirma su vehemencia poética. Se la considera la más importante escultora que ha trabajado en Málaga desde la posguerra[2], y también la más internacional, no sólo porque su escultura pública se encuentra en diferentes países sino por los museos y entidades que tienen obra suya y las galerías y museos en los que ha expuesto.

Entendida la escultura, tradicionalmente, como el arte de dar forma a la materia, la creación artística consistiría en el acto de tallar o mode-



MUJER RECOSTADA, 1976

lar esa materia hasta encontrar la forma deseada, pero el artista ha de infundirle algo más. La forma tiene sus propias leyes: armonía, equilibrio, ritmo, volumen, proporción, elementos formales o factores de expresión a los que se debe unir algo más profundo. Y así es, Elena se preocupa por la configuración plástica, se deja llevar por sus ideas e intuiciones, pero sus obras nos ofrecen algo más que una reproducción de la naturaleza, es una evocación de la misma, una reconstrucción imaginativa como principio orientador, pretendiendo transmitirnos su obsesión por la identidad espiritual del hombre.

Laverón se desenvuelve entre dos mundos: la herencia que recibe del pasado, que supone una preocupación por aprender de los grandes maestros, ahondar en su pensamiento, investigar, que es una base estática, y su circunstancia personal, su propia aportación, que introduce un factor dinámico, y está representada por la disposición que muestra la artista para recoger lo heredado, dar nueva configuración a lo recibido, adaptándolo a su propia forma de expresión. En su sistema creativo intenta recoger soluciones idóneas, tanto del pasado como del presente para reunirlas en una forma ideal. Ella no oculta las fuentes en las que bebe; se relaciona con diferentes movimientos, presentando su obra un cierto aire de familia con Moore, Brancusi, Arp, Barbara Hepworh, Aristides Maillol, y aunque sus problemas no son los de ellos, elige determinado tipo de conexiones, pero su estética no es una mera versión de éstos, no se trata de un impulso mimético, sino que le interesa el carácter experimental de su obra, la temática, ciertas formalizaciones.

Su obra es fruto de una maduración progresiva de su pensamiento plástico y de un es-

fuerzo que la ha llevado a enfrentarse con los materiales para extraer de ellos las posibilidades expresivas que se corresponden con sus ideas y pensamientos. Sus proyectos siguen un largo proceso: de la mente al papel, de éste a la arcilla en tamaño pequeño, sus «maquetillas», y de ahí ya arrancará una forma que se ha ido definiendo lentamente, porque los materiales y métodos de trabajo dificultan la realización escultórica. Pero no todos sus dibujos son un medio, también dibuja por recrearse en el trazo, por el gusto de dibujar. El conocimiento de sus dibujos es importante, porque el estudio de la obra de un escultor quedaría incompleto sin el análisis de sus dibujos[3]. Elena ha investigado los más diversos materiales y sin ocultar la veracidad de los mismos describe con ellos su universo plástico, que remite, en ocasiones, a la sugestión y la herencia recibida de un primitivismo polifacético que, unas veces se ancla en la austeridad africana, y otras en una enigmática estirpe cicládica, evidente en su *Piedad* de 1960[4]. Pero también su mirada es la del escultor clásico, que busca un ideal.

Con esa diversidad de materiales, y sin abandonar la referencia a la figuración, investiga sobre las formas, las sombras, el bloque o masa, el volumen, los vacíos, el equilibrio, la problemática de la escultura en su relación con el espacio.

La formulación plástica con la que Laverón se identifica coincide con un estilo moderno, orgánico, en el que confluyen, como he indicado, diferentes referencias. Sus formas son rotundas y plenas, formas que pesan, que se manifiestan claramente desde su producción más temprana, y se mantendrán como una constante aunque se deje seducir por las sinuosidades y cadencias de las curvas, de inspiración orgánica, y se decante por una suave estilización en determinados momentos, llegando a formas esquemáticas, ya plenamente abstractas, pero sin perder la solidez, la referencia de masa, la proyección coherente de su dimensión volumétrica, como en *La muchacha con los brazos arriba* (1960). El mármol, la piedra o el bronce finamente pulimentados, muestran así sus facetados exquisitos, las superficies por las que la luz resbala determinando sugerentes espacios y se apoderan del ambiente circundante por la plenitud del volumen.

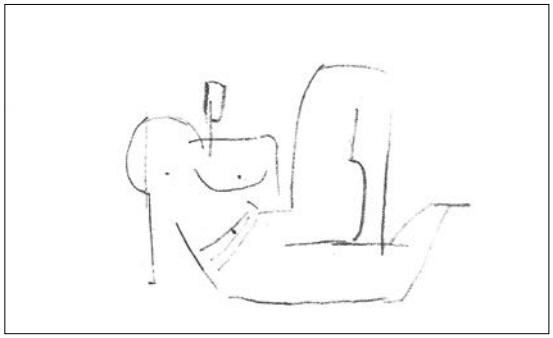
PAREJA COMO COLUMNA, 1995

Es la figura humana, y especialmente el cuerpo femenino, tema predominante en su obra que, en una constante voluntad de renovación, le permite experimentar variaciones, partiendo de todo el bagaje que la memoria acumula. La idoneidad formal de cada pieza se resuelve a través de una síntesis de formas, ya sean de origen geométrico u orgánico. *Mujer recostada* (1976), no olvida su deuda con Moore, pero también remite al ideal clásico; mujer cercana a la naturaleza, es la representación de un desnudo cuyos miembros se adaptan a la forma

ondulante del cuerpo, confundiéndose en un todo armónico, que transmite reposo y sosiego, y donde se observa la importancia de los vacíos y la valoración de algunas proporciones sobredimensionadas.

En algunas figuras hay deformaciones anatómicas intencionadas, que no responden a un expresionismo, sino a una diferente valoración de la masa, subordinando los detalles de la superficie a las articulaciones de forma y volumen. La exageración de las proporciones puede provocar rupturas de la configuración anatómica, como en *Figura reclinada en tres piezas* (1983), fragmentos volumétricos que representan de forma geometrizada las unidades básicas del cuerpo, donde se combina el espíritu sintético y simplificador con su ambición de monumentalidad, pero resistiéndose al total desvanecimiento

TORSO, 1986



de la figuración. O la linealidad de *Pareja como columna* (1995), formas biológicas transformadas en figuraciones geométricas, manteniendo un cierto sentido totémico y un delicado equilibrio entre la abstracción y la figuración[5].

El vacío configura otras superficies equiparables a la propia materia, pues no se puede obviar el valor que los huecos desempeñan en la plástica como espacio significante activo. Elena, con una lógica aplastante definió lo lleno como el espejo del vacío, y la forma como un soplo de ella misma.[6] Sus vacíos se introducen en la dimensión volumétrica de la escultura permitiendo al observador ver a través de ellos, dejar circular el aire uniendo la obra con el mundo. La interrelación masa-vacío, permite asimismo el paso de la luz, acentúa el juego de las sombras, y en la disposición de luces y sombras, los bordes perfilan y enmarcan las formas regulándolas. Los torsos de 1986, son claro ejemplo de esa investigación que potencia lo sólido, la magnificencia de los hombros, vigorosa severidad que no se rompe con el vacío, pero introduce otras variantes que lo transforman radicalmente, sugiriendo potencia y vida. Getlein ya señaló estas cualidades de los vacíos en Laverón, estableciendo diferencias con los de Moore[7].

Combinando estos elementos se logra una figuración donde la geometría, precisión, el orden, siempre bien trabados, conducen a la perfecta arquitectura del edificio humano.

En la obra de Laverón prevalece la monumentalidad como una capacidad de grandiosidad visible aún en piezas de pequeño formato. Éste lo condicionan las circunstancias o el encargo, pero aunque trabaje a pequeña escala, sus formas ofrecen la posibilidad de concebirlas en mayor tamaño, y es en éste cuando satisfacen plenamente, porque Elena concibe la escultura a escala humana contando con su integración en el ambiente del hombre. De ahí su preocupación, porque la escultura es una forma de arte que implica al espacio, conectándose con el entorno, con el medio natural, ya sea la naturale-

za, el jardín, el medio urbano, el escenario de la actividad humana.

Muchas de sus obras pertenecen al género de la escultura pública. Una de las primeras, *La Familia*, (1971/82, Málaga, frente al Estadio de La Rosaleda), realizada en piedra artificial, conecta la noción de verticalidad con la plenitud del volumen y la complicidad del vacío interior para enlazar las tres figuras y su expansión en el espacio. Y en este conjunto es capaz de plasmar lo emotivo, lo gestual y espiritual, «es el comienzo de una diarquía simbólica que asimilará la curva y la recta como claves de un sistema representativo de raíces fisiopsicológicas, que consagra la dualidad sexual mediante sucesivas intuiciones semánticas sugeridas por formas asépticas y puras, que abundan en las divergencias naturales entre el cuerpo masculino y el femenino»[8]. *La pareja* (1975) que, fundida en bronce, se alza en el Espacio Bonvin de la UNESCO en París, se ancla poderosamente en tierra diseñando un espacio interior de acogida de carácter simbólico.

Aunque siempre se ha interesado por el movimiento, explorando la idea de equilibrio, como demuestran sus bailarinas de 1963 y 1965, en la mediación de los noventa ese interés la llevó a realizar una serie de anatomías deportivas que son un pretexto para estudiar el movimiento en acto, la proporción, el ritmo. En ellas es muy importante el acabado, en fino pulimento, donde la vista resbala siguiendo el mismo desplazamiento que la forma genera, suministrando diferentes perspectivas de gran valor plástico y visual. De sus siluetas, limpiamente recortadas, prevalece el dinamismo y también la ingravidez provocada por la misma acción, pero estas formas siguen asentadas sólidamente en el suelo, aunque sea en un punto, para afirmar su energía, y siempre con pretensiones de monumentalidad con independencia de la escala. Juan Antonio Sánchez las describió acertadamente: «...pese al pequeño formato..., no nos encontramos frente a un catálogo de graciosos y triviales bibelots, sino ante auténticos fundamentos proyectuales («maquetillas» al decir de la autora) «aprisionados» a escala reducida sin menoscabo de la monumentalidad que informa su propia concepción escultórica. Sólo esperan de nosotros poder «crecer» desafiantes algún día en cualquier entorno de nuestra cotidianidad».

PAREJA. UNESCO, PARÍS

Y así «creció» otra de sus esculturas urbanas, *Marengo*, que desde 1996 señorea el Paseo Marítimo Antonio Machado de Málaga. La desaparición de todo lo anecdótico en la figura, limitada a la tensión de los volúmenes, elasticidad, proyección hacia adelante, la sinuosidad y vigor de sus curvas, refuerzan la capacidad de movilidad y su agresión al espacio sugiriendo «la sensación de fuerza y avance», a la vez que se rinde homenaje al esforzado trabajo de la población secular de esta zona, la industria y el faenaje del mar.

También en su escultura urbana se manifiesta el espíritu sintético y simplificador que conduce a la abstracción. En *Hombre recostado en tres módulos* (1990), descompone la figura en fragmentos sujetos a una posible reordenación subjetiva, y donde el torso, con su vacío de generación oblicua, es la pieza más poderosa y atrayente. Sumergidos en el lago del Parque del Oeste estos segmentos de la figuración, perforados para integrar la proyección del espacio y la transparencia, reiterados por su reflejo en la superficie del agua, remiten a la simplicidad de la estatuaria primitiva, pero no son nada simples.

Hombre y mujer. Figura de pie en tres módulos (1996) preside desde 2005 el Campus Universitario de Teatinos. Es obra que ahonda en el

PATINADOR, 1995

esquematismo y responde a una concepción sintética y minimalista, prevaleciendo la escueta silueta y un frontalismo que minimiza los perfiles laterales, fundiéndose en una línea desde determinadas perspectivas, pero con su tamaño y sólidos planos de diseño limpio y purísimo, se impone[9].

Tal vez un tema sea menos propicio a lo monumental: las cabezas, casi máscaras (1990-94), en las que resurge su fascinación por la escultura primitiva y supone no una temática sino un método de síntesis que impone a la obra esa cualidad arcaizante, capaz de vigorizar el hálito simbólico y religioso que quiere expresar, plasmando lo emotivo, lo gestual, la introspección, un conjunto que se convierte en expresión de sus propios pensamientos[10].

Hay otro género, la escultura animalista, al que la crítica ha prestado menor atención al considerarlo un género secundario, pero que desde siempre despertó el interés de Laverón; tal vez sea la facilidad de simplificación que pueden ofrecer las formas animales lo que le atrae y el poder analizarlas al margen de la anécdota. Salvo la *Cabra* de 1960, ya citada como desmaterialización de la masa, estos animales son fundamentalmente volúmenes rotundos, expresivos de una forma cerrada. Mantienen la simplicidad de líneas de la escultura arcaica, los sistemas rítmicamente contrapuestos y las enseñanzas del cubismo; sus osos, hipopótamos, pingüino, pantera, caballo, focas, incluso las palomas, son formas cerradas, contundentes, de perfiles curvos, que vuelven sobre sí mismos, apenas sin sombras, porque la forma-bloque, sin huecos, y las superficies fuertemente pulimentadas no permiten el paso de la luz, enfatizando el volumen.

Esta figuración y formalidad se plasma asimismo en sus cerámicas. Aunque el procedimiento de trabajo es diferente, tienen de común el arranque inicial con el barro, y en este caso el vigor de las formas que se potencia por encima de los valores texturales. También en este arte dominarán las formas cerradas, ovoides, los vacíos, primando las tersuras sobre las que resbala la luz.

En cuanto al contenido de sus obras, al referirnos a las formas, ha quedado resaltada la relación de Laverón con la figuración, especialmente con el cuerpo femenino, y a través de éste hay una exploración de la condición femenina, pero no es lo fundamental.

El desnudo femenino, como señala Lynda Nead, no es sólo un juego de formas o un tema más entre los diferentes géneros artísticos, es un motivo particularmente significativo en el

arte y la estética occidentales. Es una metáfora del valor y la significación del arte, y puede ser entendido como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femeninas. La mujer representa la naturaleza, la fisicalidad, es a la vez mater (madre) y materia, que en latín tienen la misma raíz. Pero si el arte es la conversión de la materia en forma, el arte triunfa especialmente si se trata de la naturaleza transmutada en el cuerpo femenino[11]. Se ha querido ver en los dos elementos geométricos fundamentales, la recta y la curva, los determinantes de un sistema representativo que se corresponde con el hombre y la mujer; la recta y la curva manipuladas como resolución de volúmenes y ritmos, se transforman en elemento expresivo, cargado de significación. Y la discusión de si hay un lenguaje de formas femenino diferente del masculino, puede cristalizar la polaridad «curvo-angular»[12].

En la obra de Laverón predomina la curva, las superficies se alisan o redondean, aunque se tracen líneas que rompan la curva con un sentido que no siempre se corresponde con lo femenino. La línea recta y la curva, con predominio de ésta, se combinan en función no sólo de factores de volumen, ritmo o armonía, sino también como esquema sintetizador, en el que los elementos simbólicos complementan a los formales. Esa preponderancia de las estructuras redondeadas y orgánicas, formas ovales, elípticas, esferas, que caracterizan a sus figuras, incluso cuando su afán de simplificación la lleva a la abstracción, extrayendo de los volúmenes y vacíos todas sus posibilidades formales, permitiría adscribir esta escultura al sistema oval y cerrado del eterno femenino, lo cual no quiere decir que se trate siempre de una escultura feminista.

Pero pueden presentarse algunas paradojas. Abad observa en las composiciones más abstractas una clara estructura formal de apariencia fálica que parece mostrarse con intencionalidad, en un tema expuesto en clave más figurativa, el *Nacimiento de Eva* (1982), único en la producción de Laverón[13]. También Nead hace una lectura de este tema: Eva, formada de la

MARENGO. PASEO MARÍTIMO ANTONIO MACHADO, MÁLAGA. 1996

HOMBRE RECOSTADO EN TRES MÓDULOS. PARQUE DE OESTE, MÁLAGA, 1990

OSO, 1964

NACIMIENTO DE EVA, LA NOGALERA, TORREMOLINOS, 1982

costilla de Adán, fue creada para llenar la insuficiencia del hombre, ocupando un lugar secundario que tradicionalmente se asigna a la mujer. Adán y Eva comparten una ligadura estructural, y no son diferentes. Sin embargo, Eva tiene una función complementaria, amenazante, porque da testimonio de la carencia del hombre. Esa complementariedad formal es evidente en el tratamiento que Elena ha dado a este tema, pero, incluida en Adán, es el origen de sus parejas, maternidades y familias.

En la plástica de Laverón destacan estas asociaciones: parejas, maternidades, familias, siempre como contraposición y mixturas de diferentes caracteres, y las segmentaciones, división modular o los ritmos de unión, sirven a la autora para definir los diferentes roles de los componentes del grupo y expresar algo más que el puro deleite estético de volúmenes y vacíos o de formas entrelazadas, significación que se completa al resaltar la condición femenina situando a la mujer como elemento fundamental de la composición. Además de desarrollar una simbología sostenida en unidades geométricas, la recta y la curva, que ha posibilitado un lenguaje caracterizador, integra una «unidad volumétrica» que, como apariencia formal, origina una simbología que enlaza con aquella y ha llegado a constituirse en módulos aislados. Esta unidad se configura como un tronco de cono invertido, señalizando una fijación en la tierra, encontrándose perfectamente caracterizada en las maternidades, de ahí que se ha visto como un símbolo de la fertilidad[14]. También esa

condición existe en figuras femeninas aisladas, incluso cuando la autora las despoja de rasgos faciales, pero destaca senos y glúteos, y las ancla en la naturaleza «lugar donde brota la vida y en el que la mujer se halla plenamente segura de su misión»[15].

Es a partir de esas unidades de volumen caracterizadoras, que podríamos hablar de una estética feminista en cuanto a conciencia estética y crítica de los supuestos tradicionales. Y aunque, generalmente, Elena ha preferido que en su obra el género fuera considerado marginal, luchando por ganar un lugar en el universo plástico, compitiendo abiertamente con sus compañeros, no englobándose en un espacio exclusivamente femenino, no cabe duda de que el reino de la experiencia femenina es distinto al del hombre, y su sensibilidad, los temas, los modos de percepción sensorial, las intenciones en la aplicación de las fórmulas, han prevalecido como indicadores de unas diferencias.

También estos grupos pueden ofrecer otras aptitudes. Es un placer palpar estas esculturas, pasar las palmas de las manos por sus pulidas superficies o incorporarse al grupo, porque nos convoca. Entonces, cuando la forma escultórica se une con la vida, la escultora ha triunfado plenamente. Y quiere facilitar esta integración prestando una funcionalidad a su escultura, invitando a la agrupación, al contacto, dando lugar a las formas-banco, que si inicialmente surgieron como manifestación de su sentido del humor, no están desprovistas de intencionalidad, al igual que sus acogedores grupos familiares.

En los últimos años Elena Laverón, muy activa, ha seguido inmersa en la escultura, esclareciéndose aspectos de su trabajo que nos permiten asentar las claves de su obra. Curiosamente ella, cada vez más serena, tiende a interesarse nuevamente por el dinamismo, volviendo a las formas de 1996, pero diez años después se han esquematizado más sin perder un ápice de su expresividad. Como paso intermedio, los *Caminantes*, cuya figuración se acerca

ELENITA, 2004

más al naturalismo, mantienen una estilización que indudablemente revierte a las figuras dinámicas; no obstante, es un movimiento relajado, tranquilo, el paso del que se concentra en su propio pensamiento, o permanece en reposo, ligeramente tenso, porque espera. Se han calificado algunas obras pictóricas de Elena como religiosas, y estos caminantes a los que dio forma tras su experiencia del Camino de Santiago, en 2001, son expresión de una fuerza espiritual que se transforma en valores estéticos.

Asimismo, en estos años se inclina más por la pintura porque, como ha indicado, la relaja y le permite acceder a la creación a través de un proceso menos dialéctico. En la muestra que le dedicó el Ayuntamiento de Benalmádena en 2007, *Elena Laverón. El espacio habitado* expuso, además de esculturas, series de dibujos, grafismos lineales puros que transmiten su pensamiento escultórico, también paisajes de otros momentos, al óleo y acuarela, y retratos, especialmente recientes. Son retratos de la familia

SANTA TERESA. ÁVILA, 2015

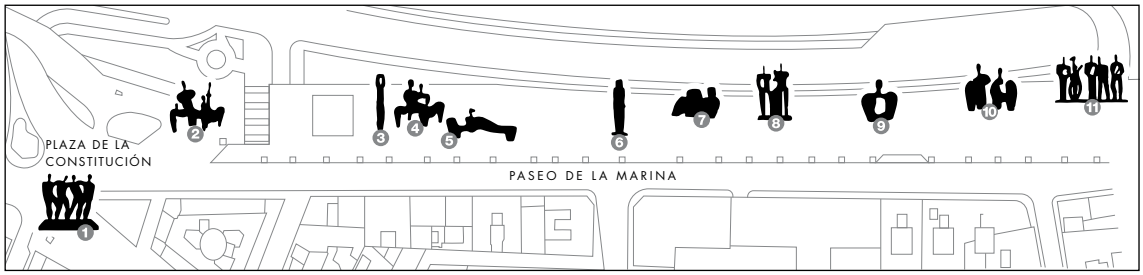
y los amigos, realizados con auténtica destreza. Ella se enfrenta al motivo con decisión, y su penetrante mirada la lleva a manchar el lienzo con trazos simples, pero bien definidos para que la forma no se diluya, garantizando la autenticidad del parecido, pero transformando los intereses formales a través de su propio discurso, de su pensamiento, recogiendo en la materia pictórica esa diversidad humana con la que convive y, asimismo, su propia memoria. Bajo los rostros, unas veces idealizados, otras casi tachados por barridos de color, aflora la propia identidad y el sentimiento que la autora pone en la obra.

Pero ella siempre nos sorprende. En 2012 el I.E.S. de Arroyo de la Miel celebró su aniversario con una muestra de Laverón que presentó una selección de obras e introdujo una nueva modalidad de pequeña escultura, no múltiples, sino joyas que, pese a su pequeña escala no perdían ni un ápice de su calidad escultórica y capacidad de dimensionarse. Pero al disminuir la forma se revela un tratamiento más íntimo y una mirada más sofisticada a ese mismo universo, trabajando cada pieza con extraordinaria sutileza.

En 2015 para conmemorar el Centenario de Santa Teresa, la Comunidad de Castilla-León celebró una gran exposición en diversos espacios teresianos. En Ávila, a la entrada de la capilla de Mosén Rubín, nos recibía una Santa Teresa, en bronce, de Elena Laverón. Me emocionó verla allí, sabía que la había realizado, «una monjita», me dijo ella, con su habitual modestia. Todo lo contrario, la imagen desprendía fuerza, humanidad y esa gran espiritualidad con la que imaginamos a la santa, esa mujer que protagonizó tan fascinante aventura religiosa y humana[16]. La figura, de fuerte contextura y bien impostada, se impone por su masa, por su peso, pero a la vez es ligera, ingrávida, con un gran hueco central que la atraviesa, como vaciándose de sí misma, viviendo fuera de ella, porque vivió en el Señor.

Últimamente parece como si la autora quisiera integrarse más con el público y, retomando la experiencia de la Trienal de Bad Ragatz (Suiza, 2006), donde fue invitada a exponer al aire libre un interesante conjunto de obras, sus exposiciones recientes (2016) tanto en Torremolinos, como en Ceuta, Vélez-Málaga (aquí con muestra paralela en el CAC), y la próxima del Muelle Uno en Málaga, han supuesto una instalación múltiple en el espacio público. Manuel Alcántara escribió sobre Elena: «...Jamás alardea de sus calladas criaturas y, sabiendo que en el aire cabe todo lo que se ponga, las saca a la calle, no sé si para que la gente las vea o para que ellas puedan ver a la gente.» Lo es cierto es que se disfruta de un largo y placentero paseo entre esculturas.

La personalidad de Elena Laverón no ha cambiado a lo largo de esta intensa trayectoria, sigue siendo una mujer positiva y optimista, destacando su perfil humano de mujer honrada, luchadora, independiente y generosa, Quizá, de-



«PASEO DE LA MARINA», CEUTA, 2016

jando un poco al lado su timidez, sea más rápida en contestar, porque nunca le faltó inteligencia para la respuesta adecuada, pero no derrocha palabras, especialmente en el ámbito público. Louise Bourgeois ha repetido a menudo que el arte es una garantía de cordura. Y Elena es la serenidad y la cordura.

Su curiosidad ante la vida la conduce a un fuerte conocimiento de sí misma, y su capacidad creadora es tan auténtica que responde a un ansia de libertad, ofreciéndonos una obra de gran fuerza expresiva y progresiva madurez, capaz de provocar emociones, fruto de un talante que se renueva a sí mismo, y presenta como constantes formales la fuerza y la armonía, remitiendo a una significación más profunda. Elena es lo que hace; como indica Antonio Abad, su escultura es el espejo de su alma. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 VARGAS LLOSA, Mario: *Las manos de Elena Laverón*, Catálogo de la exposición *La mano en el aire* (Comisario Antonio Abad), Málaga Museo Municipal, 2002, pp. 43-44.

2 CASTAÑOS ALÉS, Enrique: *Artes plásticas en la Málaga del siglo XX. 2. Últimas posiciones de la plástica malagueña,* Col. *Historia del Arte de Málaga*, Málaga, Prensa Malagueña 2011, p. 68.

3 ALIX. Josefina: *Daniel González. Dibujos de un escultor.* Madrid, Fund. Mapfre, 2001, p. 10.

4 SÁNCHEZ LÓPEZ. Juan Antonio: *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga,* Universidad de Málaga, 2005, p. 528.

5 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: «De la mano de Elena Laverón recorremos su obra», en *La mano en el aire,* Op. Cit. p. 35.

6 ABAD, Antonio: «El espacio habitado en la estatuaria de Elena Laverón», Catálogo de la exposición *Elena Laverón. El espacio habitado*, Benalmádena, Centro de Exposiciones, 2007, p. 14.

7 GETLEIN, Frank: Prólogo a ABAD, Antonio: *Elena Laverón o el vuelo de las formas*. Granada, ed. Ánade, 1987, p.12.

8 SÁNCHEZ LÓPEZ. Juan Antonio: Op. Cit. p.527.

9 SÁNCHEZ LÓPEZ. Juan Antonio: Ibídem., pp. 529 y 532. CASTAÑOS ALÉS, Enrique: Op. Cit., p. 73.

10 ABAD, Antonio: *Elena Laverón o el vuelo.* Op. Cit., p. 35.

11 NEAD, Lynda: *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, ed. Tecnos, 1998, pp. 24 y 37.

12 ROMERO TORRES, José Luis: *Elena Laverón o su proceso escultórico*, Museo de Málaga 1981.

13 ABAD, Antonio: *Elena Laverón o el vuelo...*, Op. Cit. p. 87.

14 ABAD, Antonio: *Elena Laverón o el vuelo.* Op. Cit., p. 111.

15 LUMBRERAS KRAUEL, Tecla: *Sin género de duda. Pepa Caballero, Elena Laverón, Cristina Martín Lara, Titi Pedroche, Mª José Vargas-Machuca*. Catálogo de la exposición, Málaga, Junta de Andalucía, 2007, p. 43.

16 *Nada te turbe. Antología de textos de Santa Teresa de Jesús*. (Selección e introducción de José Infante. Colección Los libros de la Academia. Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2015, p. 19.