

# REIVINDICARSE SIN EXPONERSE. ESTRATEGIAS TRANSLÚCIDAS EN LOS AUTORRETRATOS DE ROSA VALVERDE

## VINDICATING WITHOUT EXPOSING. TRANSLUCENT STRATEGIES IN ROSA VALVERDE'S SELF-PORTRAITS

Haizea Barcenilla<sup>1</sup>

Recibido: 02/07/2023 · Aceptado: 22/08/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37858>

### Resumen<sup>2</sup>

Este artículo presenta y analiza una serie de autorretratos de la artista Rosa Valverde (1953-2015). Pretende, en primer lugar, dar a conocer a esta interesante artista apenas investigada. Para ello, se centra en su autorrepresentación como pintora para intentar comprender el modo en que la utilizó para reivindicarse como artista profesional. Este análisis se realiza desde la teoría de los afectos, proponiendo que la artista utilizó la estrategia translúcida, una forma de mostrar sin exponerse como cuerpo de mujer, como respuesta al sentimiento de vergüenza provocado por ser mujer en un sistema del arte patriarcal que la rechazaba. Esta estrategia se presenta como femenina, resignificando el término para definir el conjunto de experiencias compartidas atravesadas por el género que vivieron las artistas del último cuarto del siglo XX y que pudo llevarlas a utilizar estrategias de respuesta similares.

### Palabras clave

Rosa Valverde; autorretrato; estrategia translúcida; teoría de los afectos; historiografía feminista

### Abstract

This paper seeks to present and analyse a group of self-portraits by artist Rosa Valverde (1953-2015). Its first objective is to introduce an artist still barely researched. It uses therefore a number of self-representations as painter, in order to understand how she used them to claim herself as a professional artist. The analysis is based on affect theory, and it proposes the term «translucent strategy» to qualify the artist's

---

1. Euskal Herriko Unibertsitatea – Universidad del País Vasco. C. e.: [haizea.barcenilla@ehu.eus](mailto:haizea.barcenilla@ehu.eus); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5486-4320>

2. Esta investigación se enmarca en los proyectos de investigación I+D *Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea* (PID2020-115157BG-I00) y *Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan* (Universidad, Empresa y Sociedad, US21/17) así como en el grupo *Hariak. Literaturaren eta arteen inguruko ikerketa feministak* (GIU22/008).

system to represent herself without exposing her female body. This strategy would respond to the feeling of shame that being a woman in a patriarchal art system provoked in her. We propose to define this strategy as feminine, re-signifying the term to define the ensemble of gender-biased experiences that women artists of the last quarter of 20<sup>th</sup> century shared, and that might have led them to develop similar response strategies.

### Keywords

Rosa Valverde; self-portrait; translucent strategy; affect theory; feminist historiography

.....

## 1. UN PASEO POR SAN TELMO MUSEOA

Quien pasea por el San Telmo Museoa de Donostia-San Sebastián se encuentra un cuadro extraño, algo estrambótico incluso. Sus colores principales son el rosa y el azul; las superficies son planas. A pesar de su bidimensionalidad, nos muestra dos planos: en el más cercano apreciamos la forma esquemática, casi abstracta, de una cara que solo reconocemos por los labios y las gafas; en el más alejado, un caballete con una pintura y un brazo autónomo que, sin cuerpo que lo acompañe, baila en el aire y pinta una forma roja sobre el lienzo con lo que parece un dedo empapado en sangre.



FIGURA 1. ROSA VALVERDE, *YO, PINTANDO* (1980). 92X110 CM. San Telmo Museoa

Se trata de la obra *Yo, pintando* (1980) (FIGURA 1) de la desconocida artista vasca Rosa Valverde (1953-2015). Los Amigos del Museo la adquirieron para la colección un año tras la muerte de la artista y pasó a ser su primera obra visible en una institución pública del País Vasco. Desde entonces, San Telmo Museoa ha adquirido y recibido en donación otras de sus obras, y en 2022 dedicó una exposición a sus cajas, una de sus producciones artísticas más características.

Sin embargo, y a pesar de este importante impulso por parte de la institución, la obra de Valverde aún no ha sido estudiada en profundidad<sup>3</sup>. Son varias las razones que han llevado a este descuido: por una parte, el no mantener una trayectoria regular durante su carrera influyó en su visibilidad. Como veremos, su obra también resultó difícil de clasificar dentro de las tendencias definidas por la historiografía vasca. Pero, por otra parte, hubo condicionantes de género que impactaron en su carrera, y en estos se va a centrar este análisis.

Este artículo parte de un triple objetivo. En primer lugar, deseo presentar y dar a conocer a Rosa Valverde, una artista original que merece estudio y atención. Su obra es extensa y variada, lo que me lleva a tener que seleccionar entre su producción; por ello, como segundo objetivo me he decantado por analizar su autorrepresentación como pintora en los primeros años de su carrera. Sabemos que las artistas mujeres utilizaban el autorretrato como forma de auto-afirmación dentro de la profesión artística, así como para construir una identidad dentro de sus círculos de reconocimiento<sup>4</sup>. Por ello, sugiero que estos trabajos trascienden la intimidad de Valverde y señalan la incomodidad de una situación profesional influida por el género, común a muchas otras artistas contemporáneas y probablemente también de épocas anteriores.

En consecuencia, el tercer objetivo es metodológico: quisiera ofrecer herramientas conceptuales de análisis extrapolables a otras artistas, que puedan servir para interpretar tanto autorretratos como otro tipo de obras en que la experiencia de género de sus autoras llevara a una forma de representación concreta, una forma que denominaré estrategia translúcida. Unir este concepto con la teoría de los afectos puede ayudarnos a comprender las formas en que diversas artistas mujeres navegaron las mareas de un sistema del arte patriarcal y androcéntrico. A partir de esta lectura propondré también repensar y reivindicar el concepto de feminidad desde un posicionamiento feminista.

---

3. El grueso de las obras de Valverde se encuentra en poder de su familia. Su sobrina Isabel Sagüés está llevando a cabo un enorme trabajo catalogándolo y dándolo a conocer. Quisiera reconocer la valiosa labor que realiza para mantener su memoria y agradecer la ayuda que me ha prestado para que pudiera conocer la obra de Valverde, así como en sus comentarios a este artículo.

4. Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid, Cátedra, 2008; Lomba, Concha: «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretratos de las artistas contemporáneas», en Salinas Gil, Rafael; Lomba, Concha (eds.): *Olvidadas y silenciadas*. Valencia, Universitat de Valencia, 2021, pp.193-218; Ansa, Garazi; Haizea Barcenilla (eds.): *Baginen Bagara. Artistas mujeres, lógicas de la (in)visibilidad*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2021, pp. 16-24, entre otras.

## 2. ¿QUIÉN FUE ROSA VALVERDE?

Rosa Valverde nace en Donostia-San Sebastián en 1953, en una familia burguesa de gran tradición cultural: su padre era ilustrador y artista, además de propietario de una empresa de industrias gráficas. El apoyo incondicional de su familia, tanto económico como emocional, resulta fundamental para comprender la dedicación de Valverde al arte durante toda su vida. De hecho, dio sus primeros pasos con su padre y tuvo acceso al mundo artístico e intelectual desde su infancia. Aunque no recibió educación artística reglada, asistió durante cuatro años en su adolescencia al Taller de Libre Expresión del artista José Antonio Sistiaga y en el que se ofrecía una formación totalmente libre, que no condicionara la creatividad infantil con esquemas preconcebidos. Hablamos, pues, de una artista autodidacta que siempre valoró su libertad creativa por encima de todo<sup>5</sup>.

En 1975 se produjo un encuentro que marcó la vocación de Valverde: conoció al artista José Llanos, con el que estableció una duradera e intensa amistad en la que el arte tenía un lugar privilegiado. A través de Llanos comenzó a frecuentar el círculo de Vicente Ameztoy, un artista que, a pesar de ser aún joven, gozaba ya de reconocimiento en el entorno artístico vasco. Es en este momento cuando Valverde comienza a pintar de manera regular y se decide a exponer sus obras. El apoyo y el intercambio con este entorno artístico resulta fundamental para el desarrollo de su obra<sup>6</sup>.

Este grupo no solo inspiró a Valverde en su vocación, sino que podemos especular que la aconsejó y apoyó a la hora de conseguir exposiciones. De hecho, nada más comenzar su carrera consiguió varias muestras relevantes. Las piezas que analizaré a continuación corresponden a esta época, concretamente al periodo entre 1977 y 1981, un momento de gran producción y en el que su carrera profesional parecía coger impulso. Además de varias exposiciones en el País Vasco (San Telmo Museoa en Donostia y Sala UNED de Bergara en 1978), realizó una muestra en el Espai 10 de la Fundación Joan Miró de Barcelona (1980), un gran logro para una artista de tan corta trayectoria y con una obra tan particular.

Aunque esta relación con Llanos, Ameztoy y su círculo fue fundamental para Valverde, que la valoraba de manera muy positiva y con gran cariño, a nivel historiográfico no le ha resultado tan beneficiosa. La historiografía del País Vasco muestra predisposición a establecer categorías para englobar a grupos de artistas. Estas categorías pueden ser muy dudosas, puesto que tienden a basarse en el trabajo del artista más prominente para establecer el lenguaje «oficial» que defina al grupo, y desde el que se valora la «corrección» (o falta de ella) del resto de participantes. Así, en vez de construir una historia compleja analizando las diferencias y matices entre artistas que mantenían relaciones de amistad e intercambio artístico, se

5. Calvo Elizasu, Lupe: «Rosa Valverde: pintura soilik margolariei interesatzen zaigula sentitzen dut», *Emakunde. El arte de las mujeres. Arte y género*, s/n (2007), pp. 15-16.

6. La propia Valverde ofrece un relato de este encuentro y destaca la importancia sobre su vocación en el texto «Encuentro en 1975», incluido en Dúo, Gonzalo: *Proyecto Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*. Autoedición, 2001, pp. 431-436.

aprecia a menudo una simplificación que lleva a que trabajos diferentes y particulares queden fuera del canon historiográfico<sup>7</sup>.

Este es el caso del grupo de amigos y artistas en el que se inscribió Valverde. La obra de Ameztoy, el agente con mayor éxito artístico, ha dado pie a la etiqueta «realismo mágico», un término utilizado recurrentemente para definir la obra de todos ellos<sup>8</sup>. Sin embargo, basta con observar la obra con la que hemos comenzado este relato para comprender que esta definición no corresponde al trabajo de Valverde; si de algo se alejan estéticamente sus trabajos es del realismo. Aunque las obras de estos artistas compartían un espíritu vital y una comprensión afín del arte, sus características tanto formales como iconográficas son diversas; y entre ellas, la más alejada de un estilo común es la de Valverde. Esto ha llevado a que la historiografía la haya desatendido, al considerar que no encajaba en los parámetros que la crítica había establecido *a priori*; y cuando la ha atendido, ha sido para destacar lo mal que encajaba en estas definiciones, sin preocuparse de buscar otras nuevas<sup>9</sup>. Es por ello que urge una relectura de su trabajo desde otra perspectiva, una que se centre en sus propias características y no en su encaje con otros lenguajes que no le son propios<sup>10</sup>.

Este artículo busca un primer paso en esa relectura. Por ello, observa los trabajos de esta primera época de Valverde hasta 1981, cuando su producción bajó y comenzó un cambio de fase acompañado de una larga ausencia de los circuitos expositivos. Replantear lo dicho hasta ahora sobre la primera época de Valverde, la que más atención ha atraído, ayudará a establecer bases más sólidas desde las que abordar en el futuro el resto de su amplia producción, que continuó hasta su muerte en 2015. Es necesario superar las comparaciones estériles y mirar a lo más profundo de su trabajo para comprender sus propias lógicas internas. Y a la hora de adentrarse en profundidad, ¿qué hay más profundo que un autorretrato?

### 3. PRÓXIMA Y LEJANA

No es sencillo identificar todos los autorretratos de Rosa Valverde. Los que trataremos aquí son claras autorrepresentaciones, pero muchas otras obras incluyen

7. Ane Lekuona ofrece un riguroso estudio del proceso historiográfico en «La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista a la segunda mitad del siglo XX», *Historia actual online*, 51 (2020), pp. 141-152. Un ejemplo muy reciente de la tendencia a la categorización a partir de una serie de figuras y conceptos clave puede observarse en Viar, Javier: *Historia del arte vasco*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.

8. Este término es utilizado habitualmente por Edorta Kortadi y por Javier Viar. Sin embargo, no todos los críticos de la época lo consideraban concluyente. Maya Aguiriano, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)* se aproxima a las diferentes prácticas de la época de manera más sutil (1982).

9. Cabe destacar la excepción del catálogo escrito por Javier San Martín para la exposición de 2002 en el Koldo Mitxelena Kulturunea que citaré en varias ocasiones, el único estudio serio y profundo sobre la artista.

10. Ejemplos de trabajos referenciales a la hora de acercarnos a una artista desde su propio lenguaje y creando un análisis histórico-artístico que responda a sus características son las aportaciones de Mieke Bal, *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2007; Subrizi, Carla: «Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni novanta», *Boletín de Arte*, 40 (2019), pp. 61-67, y el estudio sobre Frida Kahlo de Patricia Mayayo citado anteriormente.



pequeñas fotografías de la artista o, sobre todo, rosas como *alter ego*. El propio color rosa es otro elemento identitario presente en su obra con el que Valverde se reconocía; decía que llamarse «rosa» condicionaba totalmente su personalidad<sup>11</sup>. Aunque no podamos profundizar en este aspecto, no debemos pasar por alto que su presencia se inserta de esta manera en muchos de sus trabajos.

Esta complejidad en la identificación no se limita a sus autorretratos: un factor con el que debemos lidiar es que las obras de Valverde no son fáciles de interpretar. En su primera época abundan las complejas composiciones bidimensionales en las que se combinan diferentes figuras y escenas. Valgan como ejemplo el ya mencionado *Yo, pintando* o *Sirena descuartizada jugando* (1981) (FIGURA 2): de carácter surrealista, con personajes fantásticos e híbridos imposibles de categorizar, muestran acciones narrativas pero ilógicas, a menudo incomprensibles. Estas combinaciones suelen estar cargadas de una característica habitual en la artista: el humor y la ironía.



FIGURA 2. ROSA VALVERDE, *SIRENA DESCUARTIZADA JUGANDO* (1981). 130X195 CM. Kutxa Fundazioa

Incluso en sus periodos posteriores, cuando su estilo formal se acerca a un mayor naturalismo, siguen apareciendo elementos imposibles de descifrar y situaciones que, aunque nos hacen intuir un desarrollo narrativo, nunca llegan a una conclusión evidente. Continuamente sentimos que la historia que se esconde tras el cuadro nos elude. Javier San Martín describe cómo «hay una paradoja en el arte de Rosa Valverde: su proximidad y su lejanía con respecto al espectador». Explica que su lenguaje pictórico parece accesible, pero esa accesibilidad es simple apariencia,

11. Álvaro Machimbarrena. «Rosa Valverde: la mente en el desván», *La Voz*, 29-XI-1983. Recopilado en Dúo, *op. cit.*, pp. 418-420. Excepto uno, que es plateado, todos los catálogos de sus exposiciones son de color rosa.

puesto que lo representado pertenece a un mundo propio de fantasía y recuerdos personales que resulta indescifrable y expulsa al espectador, que nunca llega a un conocimiento profundo del sentido de la obra, aunque puede imaginarlo o inventarlo, «que no es poco»<sup>12</sup>.

Esta descripción del modo en que reaccionamos ante la obra de Valverde encaja con un término que me ha resultado útil en otras ocasiones: la estrategia translúcida. Utilizo este término para referirme a un tipo de imagen desarrollado como autoprotección por quienes se perciben sujetos vulnerables ante el canon de representación.

El canon de representación, como bien demuestra Naomi Wolf, es un mecanismo de control social: sirve como ejemplo aleccionador y estipula normas de modelado tanto de los cuerpos como de las actitudes. Este canon se ha ido formando por las imágenes del arte, que se vieron luego potenciadas por los sistemas de comunicación de masas, y a las que se unieron la publicidad y el cine. Al ser este canon parte de una sociedad heteropatriarcal, sus lógicas inevitablemente también lo son; así, a quien se sitúa fuera del canon o bien se le niega la visibilidad o, en caso de concedérsela, esta se utiliza como método aleccionador y punitivo de control<sup>13</sup>.

Propongo que cuando los grupos subordinados, como las mujeres y las personas homosexuales, han intentado reivindicarse como sujetos políticos subvirtiendo el orden hegemónico y, con ello, su canon representacional, han utilizado dos estrategias: las contraimágenes y las estrategias translúcidas. Las contraimágenes se configuran al reivindicar de manera disruptiva aquellas imágenes que el canon descarta por inapropiadas. Valgan de ejemplo los carteles de colectivos homosexuales como Act Up en la crisis del SIDA, donde se representaban penes erectos o parejas gays besándose. Estas imágenes tienen el poder de contraponerse al canon, de poner en evidencia sus exclusiones y de provocar discusión. Como contrapartida, generan rechazo inmediato en una parte de la sociedad, por lo que resultan fáciles de controlar desde el sistema a través del descrédito o incluso de la censura. Causan una gran convulsión a corto plazo, pero son más vulnerables al descrédito y la censura a medio plazo.

La estrategia translúcida, en cambio, utiliza elementos que no se sitúan fuera del canon, pero los combina o elabora para conformar una imagen inesperada y ambigua, que sugiere sin desvelar totalmente. Como ejemplo sirven los *Billboard* de Felix González-Torres en los que, en plena epidemia del SIDA, mostró en grandes paneles de publicidad a lo largo de la ciudad de Nueva York, sin ningún título explicativo, una cama doble desecha con la marca de dos cuerpos en las sábanas. Esta intervención de corte poético esconde un mensaje sutil, el de aquellos cuerpos enfermos que se dejan morir y desaparecer. Sin embargo, es lo suficientemente abierto para que ninguna autoridad pueda censurarlo, aunque también, como

12. San Martín, Javier: *25 años en Rosa: una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1977-2002*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002, pp. 33-35.

13. Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Madrid, Continta me tienes, 2020.



contrapartida, lo suficientemente ambiguo para que su mensaje pueda pasar inadvertido a mucha gente<sup>14</sup>.

Esta estrategia ha sido también utilizada por varias artistas para representar a mujeres en el espacio público sin someterlas a los cánones de representación; es decir, para permitirles reclamar su lugar en la arena política al mismo tiempo que se les protege de su control<sup>15</sup>. En un entorno en el que el cuerpo femenino ha sido rehén de la mirada masculina, muchas mujeres creadoras han recurrido a este tipo de estrategias que les permiten visibilizar sin exponer.

Considero que este concepto se adapta muy bien a la obra de Valverde, quien parte de sus experiencias y sentimientos, pero no quiere desnudarse ante nosotras. Quiere proteger su intimidad, no contárnoslo todo, sino darnos la información justa para que podamos hilar nuestros propios relatos. Ofrece un espacio de imaginación e invención a partir de su universo, sin por ello desbordar los límites de su intimidad. Como ella misma indica, desea «guardar el secreto único, valioso, sagrado, intransferible que encierro tras ese arte»<sup>16</sup>.

Prácticamente toda la obra de Valverde utiliza esta estrategia; sin embargo, en este apartado nos centraremos en sus autorrepresentaciones. En estas, la estrategia se acentúa al crearse más tensión entre dos polos: la necesidad de hacerse visible para reivindicarse como creadora dentro de un sistema que se resiste a legitimarla, y el deseo de escapar a los cánones de representación femenina. Y aunque en este artículo Rosa Valverde sea la protagonista, esta tensión ha estado presente en la realidad de todas las mujeres artistas del siglo XX.

Las obras que veremos se realizan entre finales de los años 70 y principios de los 80, un momento en el que Valverde disfrutó de algunas exposiciones importantes, que parecían poder ayudar a proyectar su carrera profesional. No es casual que sea en este momento cuando más obras de este tipo realiza; pero tampoco es sorprendente que para realizarlas utilice la estrategia translúcida. Por una parte, porque se adecua a su forma de acercarse al arte, pero por otra, por ser un modo muy femenino de autorrepresentación.

Utilizo el término «femenino» de manera deliberada para reivindicar una acepción diferente: me refiero a lo femenino como una serie de estrategias compartidas, de manera más o menos consciente, por mujeres que intentan encontrar un lugar propio dentro de un sistema del arte patriarcal que las excluye. Este «femenino» no implica connotaciones biológicas, sino que es plenamente cultural: asume que los aleccionamientos de género llevaron a muchas mujeres a una serie de experiencias vitales comunes, a las que ellas respondieron mediante estrategias en muchos casos coincidentes entre sí y divergentes de aquellas de sus congéneres hombres. Así, propongo que la estrategia translúcida es una estrategia femenina por su capacidad

14. Desarrollo estas ideas en profundidad en Barcenilla, Haizea: «Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte*, 40 (2020): pp. 23-32.

15. Para un estudio más profundizado de este caso, consultar Barcenilla, Haizea: «Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polariska», en Peyraga, Pascale; Gautreau, Marion; Peña Ardid, Carmen; Sojo, Kepa (eds.): *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbaine, Orbis Tertius, Villeurbaine, 2016, pp. 491-512.

16. Machimbarrena en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, pp. 418-420.

de crear resquicios de infiltración para las mujeres dentro de los regímenes patriarcales en los que debían vivir y vivirse como artistas.

#### 4. LA PINTORA QUE SE AUTORRETRATA

*Yo, pintando* (1980) (FIGURA 1) no es la única obra de aquella época en la que Valverde se representa a sí misma. Antes lleva a cabo varios autorretratos; el primero en 1977, llamado *Mi primer autorretrato*, de pequeño formato (FIGURA 3); el siguiente, *Autorretrato II*, de 1978, lo expone en el Museo San Telmo (FIGURA 4). Un año después lleva a cabo *Rosa con sombrero pensando en las nubes* y a finales de ese mismo año, con vistas a la exposición de la Fundació Joan Miró que se celebra en enero de 1980, compone la caja *Autorretrato en camión, pintando* y la pintura *Paleta*. Observamos, por lo tanto, que en las primeras exposiciones importantes que realiza Valverde siempre muestra un autorretrato.



FIGURA 3. ROSA VALVERDE, *MI PRIMER AUTORRETRATO* (1977) 41X33 CM. Familia Valverde



FIGURA 4. ROSA VALVERDE, *AUTORRETRATO II* (1978) 54x81 CM. Colección particular

En esta misma época, su amigo Vicente Ameztoy también realiza al menos dos autorretratos, uno que forma un díptico con el retrato de su esposa, Virginia Montenegro, de 1976, y otro pintado entre 1977 y 1978 (FIGURA 5). A pesar de que en ellos se combinan varios elementos realistas de manera incomprensible, como ocurre en las pinturas de Valverde, hay una clara diferencia: las facetas de Ameztoy son claramente reconocibles.

No es así en el caso de Valverde. Sus rasgos no se reconocen fácilmente; en sus tres primeros autorretratos, se muestra mediante un torso esquematizado. En *Mi primer autorretrato* y *Autorretrato II* su cara es una simple superficie de color rosado y sus facciones han sido sustituidas, en el primer caso por una rama y en el segundo por una paleta. Es en *Rosa con sombrero pensando en las nubes* donde por primera vez se atisban unas líneas que indican los ojos. En los tres casos se aprecia su pelo rubio y rizado, su marca de identidad, pero la representación es muy esquemática, y costaría reconocer a la artista si no supiéramos de su autoría.

En el caso de *Autorretrato en camisón, pintando* (FIGURA 6) el efecto de esquematización se mantiene o incluso se intensifica. Se trata de una caja grande (92x110 cm) con un amplio marco azul en la que, en profundidad, se sitúa el busto de una figura femenina sobre unas nubes de algodón. El cuerpo y los brazos están hechos con un camisón y pedazos de tela y algodón pintados, y el pelo, con un material similar a estropajo. La cara es una simple forma de cartón sobre la que se delinean unos ojos cerrados con largas pestañas y una nariz, y un pedazo de espuma imita un cigarro. Aunque el pelo revuelto y la forma del rostro pueda recordar lejanamente a la artista, es imposible hablar de una representación naturalista. La carga irónica de la obra es palpable.





FIGURA 5. VICENTE AMEZTOY, *SIN TÍTULO (AUTORRETRATO)*, (1977-1978). 195X113,5 CM.  
Colección de la familia Zumeta



FIGURA 6. ROSA VALVERDE, *AUTORRETRATO EN CAMISÓN, PINTANDO* (1980) 92X110 CM. Familia Valverde

La otra obra que hace referencia a Valverde como pintora en esta muestra es *Paleta*, una pintura de 100x83 cm que está directamente relacionada con el texto del catálogo que escribió la propia artista. Se trata de un texto breve y muy expresivo en el que describe su proceso artístico de manera lírica:

Y un día, sentada al aire libre, no recuerdo, no tocaba ni hierba ni arena. La paleta era enorme; recostada, parecía dormir, pero de pronto, doblándose, desdoblándose, con movimientos agresivos, se acercó, y a una distancia de unos dos metros, provocándome con gran sutileza, abriendo la boca, me lanzó un chorretón de rojo geranio; mis hombros se inundaron de rojo atardecer chillón y comenzó el movimiento. Inundación corporal de pintura cargada de aguarrás. Los pinceles, totalmente locos. Mis manos, disparatadas, los pelos completamente erizados. Por un movimiento incontrolado un pincel se equivoca y se mete en mi boca cargado de pintura azul. ¿También había que comer el óleo al pintar?<sup>17</sup>

El cuadro representa a esta paleta, protagonista absoluta de la composición, situada entre dos pinceles y escupiendo pintura roja. Su ojo carece de las pestañas con las que Valverde identifica a los personajes femeninos, y su gesto parece enfadado, agresivo. El proceso de pintura, por lo tanto, comienza a partir de una provocación o un ataque por parte de los colores liderados por la paleta; es la propia pintura la que llama a la artista y la introduce en un proceso agitado, loco, de creación.

17. Valverde, Rosa: *El día i la nit*. Barcelona, Fundació Joan Miró – Espai 10, 1980.



Repasemos estos cuadros para analizar qué imagen de sí misma quería proyectar la artista a través de estos trabajos. Tanto en *Mi primer autorretrato* (1977) como en *Rosa con sombrero pensando en las nubes* (FIGURA 7) (1979) nos encontramos con una representación que, en principio, no desvela la profesión de Valverde; la muestra en un proceso de ensoñación. En el primero, la figura mira desde un contexto naturalista (una ventana que parece situada en una casa) hacia un paisaje abstracto y onírico, en el que las formas se disuelven. En el segundo, la cabeza, cercenada del cuerpo, flota perdida, lejos de la tierra; en ambos casos se hace alusión a un proceso más mental que físico. Por sus declaraciones<sup>18</sup> y el carácter onírico de su obra, podríamos interpretar que esta ensoñación está relacionada con su proceso artístico, pero lo cierto es que puede mostrar tanto su fase de inspiración como una actitud general ante la vida. Es mucho más el retrato de una soñadora que de una artista profesional.



FIGURA 7. ROSA VALVERDE, ROSA CON SOMBRERO PENSANDO EN LAS NUBES (1979) 33X42 CM. Familia Valverde

Sin embargo, este tipo de representación cambia cuando las obras están realizadas en relación con exposiciones concretas. Es el caso de *Autorretrato II* (1978), expuesto en San Telmo, donde Valverde vuelve a presentarse como un torso, pero esta vez tras un lienzo representando la bahía de la Concha. Hay varios elementos a destacar en esta obra: en primer lugar, que su rostro ha sido sustituido por una paleta, aunando así, por primera vez, su identidad personal con su identidad como pintora. Otro elemento relevante es el pequeño brazo, entre mecánico y delicado como una puntilla, que sale del torso y blande el pincel que pinta un pájaro. Como en el caso

18. En varias ocasiones Valverde se refiere al arte como «cosa siempre mental», como por ejemplo en Merino, José Luis: *Hablan los artistas*. Donostia-San Sebastián, Elkar, 2013, p. 630.

de *Yo, pintando*, el brazo parece ser ajeno al cuerpo, y la acción de pintar, algo que sucede sin el control completo de la artista.

Esta representación como pintora es la que prevalece y se desarrolla para su exposición de enero de 1980 en la Fundació Miró, un espacio de prestigio y fuera de su entorno habitual de Gipuzkoa. Tanto el texto como las dos obras que expuso allí hablan específicamente de Valverde como artista; de hecho, el proceso de pintura se sitúa por delante de la representación realista del cuerpo de la autora. Su cuerpo está ahí, pero se ha convertido en un soporte abstracto para su profesión. Su representación corporal se ha esquematizado, se ha reducido al mínimo en el caso de la caja e incluso ha desaparecido en el de la paleta, porque lo fundamental no es exponer a la artista como cuerpo, sino su vocación. No debemos ver a la mujer, sino a la pintora.

Este cambio en la forma de representarse coincide con un cambio en la forma de entender su lugar en el mundo del arte. En noviembre de 1978, con razón de la exposición en la UNED de Bergara, Adelina Moya nos dice que

Rosa Valverde comienza ahora a exponer su pintura, pero tiene unas ideas bastante claras: no a la comercialización del arte. Es consciente de que tal vez tenga que renunciar y pasar como todo el mundo por el tinglado de las galerías pero tiene muy claro que debe intentar evitarlo<sup>19</sup>.

En cambio, un año después, la revista *Ere* recoge las declaraciones que Rosa realiza de cara a la exposición en Barcelona, en las que afirma que

Quiero profesionalizarme. Lo único que quiero es pintar: es lo que más me interesa en la vida. No quiero que me tomen como un adorno, como una cosa folklórica<sup>20</sup>.

Esta declaración es muy reveladora. En una postura mucho más definida, Valverde ha asumido que si desea dedicarse a la pintura, debe construirse una trayectoria profesional, y está decidida a hacerlo. También resulta evidente que entiende la exposición en la Fundació Miró como una buena opción para avanzar en ese camino, y ofrece una explicación para las obras en que se representa como pintora: se está reivindicando como profesional, como artista seria, en un contexto que puede legitimarla.

Y debe insistir en su seriedad, porque la segunda parte de la declaración nos muestra que Valverde siente que sus pretensiones no se toman en serio. Percibe que la consideran «como un adorno, como una cosa folklórica»; es decir, como una anomalía algo risible. La palabra «adorno» resulta especialmente reveladora, puesto que cuenta con la carga peyorativa de lo femenino, esta vez connotado desde una visión patriarcal: el adorno es un elemento superfluo, bello pero innecesario. Un adorno puede agradar a la vista, pero se vuelve molesto cuando se necesita ser resolutivo; pensemos en los zapatos de tacón si queremos movernos con rapidez.

19. Adelina Moya, «Arte biológicamente femenino», *Egin*, 1-XI-1978. Recogido en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, p. 403.  
20. N.M., «Rosa Valverde expondrá en la Fundación Miró», *Ere X*, 1979. Recogido en Dúo, Gonzalo: *op. cit.*, p. 406.

Este ejemplo no es aleatorio, pues el adorno se une con el mundo de la femineidad patriarcal, con el modo en que las mujeres responden al mandato de género, acicalándose con joyas o maquillaje para procurar placer a la mirada masculina. Y por extensión, las propias mujeres son adornos: bellas y placenteras como compañía en los momentos distendidos, pero innecesarias, incluso molestas, en los serios entornos profesionales.

Me atrevo a especular que la palabra «adorno» nos transmite cómo sentía la artista que la crítica percibía su papel en el grupo de Amezttoy. Valverde siempre se sintió cómoda y querida entre sus compañeros artistas, pero no tanto con la crítica y la historiografía que se está formando en ese momento<sup>21</sup>; esta se toma en serio el trabajo de sus compañeros mientras se acerca al suyo con paternalismo. En este sentido, resultan reveladoras unas declaraciones a Edorta Kortadi mucho posteriores, de 2009. Cuando el historiador le pregunta si se considera la Maruja Mallo de Euskal Herria, Valverde, sin responder directamente a la pregunta, contesta rotunda:

Voy a aclararte una cosa que os interesa a los historiadores. Yo ya era surrealista antes de conocer a Vixente Amezttoy; desde pequeña me atraía el taller de mi padre, con sus olores, sus cuadros, era un mundo mágico. Mis fechorías han sido siempre surrealistas, disparatadas. Luego vino mi contacto con él y con su obra<sup>22</sup>.

Es evidente, por una parte, la suspicacia hacia los historiadores que se percibe en el texto; y por otra, queda claro que Valverde legitima su figura, no comparándose con Mallo, sino distanciándose de Amezttoy, o al menos exigiendo que se la considere al mismo nivel. Aunque esta entrevista sea muy posterior a la época que estamos analizando, muestra un recuerdo atravesado por sentimientos dolorosos. ¿De qué sentimientos se trata y cómo se materializan?

## 5. LA TRANSLUCIDEZ FRENTE A LA VERGÜENZA

Analicemos una propuesta teórica que puede ayudarnos a comprender las emociones implícitas tanto en las declaraciones de Valverde como en sus pinturas. Se trata de la teoría de los afectos de Sara Ahmed y, más concretamente, su reflexión sobre los efectos de la vergüenza sobre el cuerpo<sup>23</sup>. Cuando habla de las experiencias vividas de la vergüenza, Ahmed explica que este es un sentimiento que el sujeto tiene hacia sí mismo, a diferencia de, por ejemplo, la repugnancia, que se desarrolla hacia un objeto externo. En la vergüenza, quien la sufre es objeto y sujeto a la vez, puesto que es quien siente la vergüenza y quien la provoca; nos avergonzamos de algo que hemos hecho o que se relaciona con nosotras mismas.

Sin embargo, esta autorreferencialidad aún alude a una mirada externa: la vergüenza implica un miedo a la exposición, es decir, a que nuestro fallo o nuestra carencia quede

21. Lekuona, Ane: *op. cit.*

22. Kortadi, Edorta: *Rosa Valverde*. Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2009, p. 11.

23. Ahmed, Sara: *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, CIEG-UNAM, 2017, pp. 164-175.

visible ante un otro ideal. Es la proyección de esa mirada ideal interiorizada la que hace nacer nuestra vergüenza, puesto que anticipa nuestra exposición ante ella y evidencia el riesgo de que se considere que no estamos a la altura. Este sentimiento lleva al sujeto a replegarse e intentar desaparecer para evitar la exposición.

Ahmed habla de un «juego doble entre ocultamiento y exposición» que nos remite, de nuevo, a la estrategia translúcida. Hemos visto cómo esta forma de representar busca escapar al sistema de representación que castiga y controla las imágenes subversivas con la exposición y la vergüenza. La estrategia translúcida es, precisamente, un juego entre ocultamiento y muestra; un hacer visible sin sobreexponer; un juego para escapar de la vergüenza sin renunciar a la visibilidad.

Pero, en el caso de Rosa Valverde, ¿de qué vergüenza estamos hablando? Debemos subrayar que su familia y amigos la describen como una persona desinhibida y fuerte, que sabía navegar los círculos artísticos. Por ello, para comprender cómo se forma este sentimiento, se impone leer la situación desde una perspectiva de género en la que el subconsciente toma un lugar fundamental. Hemos dicho que quien siente vergüenza percibe que no llega a unos ideales proyectados sobre sí. En este caso, el ideal consiste en la imagen del artista como hombre y genio, como sujeto sexuado masculino. Aunque Valverde se revelara conscientemente contra ello, el sistema del arte patriarcal le transmitía de manera clara que el simple hecho de ser mujer la convertía en un sujeto situado en el lugar equivocado, carente y fallido. El adjetivo «adorno» que tanto le molestaba nos revela el sesgo de género que pesa sobre el cuerpo de una artista mujer: la vergüenza de no ser lo que se debe ser. Exponer (su obra) era al mismo tiempo exponerse, correr el riesgo de poner en evidencia su carencia. Al mismo tiempo, no exponer (su obra) significaba renunciar, desaparecer.

Nos dice Ahmed:

la vergüenza puede funcionar como un factor disuasivo: para evitar la vergüenza, los sujetos deben aceptar el «contrato» de los lazos sociales, buscando aproximarse a un ideal social. La vergüenza también puede experimentarse como el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa<sup>24</sup>.

En el caso de las mujeres de la década de los 70, el contrato social implicaba claramente no ser artista. También nos dice Ahmed que «la vergüenza se convierte en un sentimiento domesticador y de domesticación»<sup>25</sup>, y cuesta aquí no unir el concepto de «domesticación» con su correlativo, lo «doméstico», o el espacio predefinido en una sociedad heteropatriarcal para las mujeres. Es decir, aquellas mujeres que se aventuraban fuera de las esferas para las que se consideraban apropiadas, quienes salían a la arena pública y rompían ese contrato, sufrían el costo afectivo que suponía vivir una experiencia de vergüenza.

Para navegar este sentimiento, Valverde recurre y enfatiza la estrategia translúcida. Aunque esta forma de representar ya aparecía en trabajos anteriores, aplicada al autorretrato resulta aún más valiosa. No la obliga a desaparecer, sino que le permite

24. *Idem*, p. 170.

25. *Ibidem*.

mantenerse en un lugar intermedio, donde las imágenes se proyectan pero no llegan a definirse. Su modo de articularlo consiste en no resaltarse como cuerpo de mujer. Desde sus primeras obras, el cuerpo desaparece al menos parcialmente; los rasgos faciales se sustituyen, evitando una valoración estética de su «belleza femenina».

Cabe retomar aquí la cuestión de la técnica. Valverde era una orgullosa autodidacta, que antepone su originalidad a la perfección técnica, lo que influyó sin duda en sus elecciones estéticas. No obstante, me atrevo a aventurar que, de haber querido representarse de manera realista, habría encontrado el modo de hacerlo, por ejemplo, a través de *collages* de fotografía. El hecho de no haber buscado solución a su condicionamiento técnico me lleva a mantener que este tipo de representación es una elección que, consciente o inconscientemente, respondía a sus deseos y necesidades.

Especialmente interesante es su elección para la exposición en la Fundació Miró, una oportunidad clave para su profesionalización. Es evidente que era importante para ella ser percibida exclusivamente como una artista entregada al arte y no como cuerpo de mujer. Para conseguirlo, debía presentar un autorretrato translúcido, pero tal vez este no resultara suficientemente rotundo. Así, decidió mostrar sin desvelar por triplicado, demostrando su versatilidad y componiendo tres piezas complementarias: el texto del catálogo, la caja con su representación y la pintura de la paleta, símbolo de la pintura y sustituta de sus facciones en autorretratos anteriores. Sus tres formas de expresión, escritura, pintura y escultura, aparecieron combinadas, formando un todo que el espectador debía ensamblar. Creó en torno a estas tres piezas un espacio velado de autoproyección e imaginación, capaces de situarla como artista en un punto central, sin por ello exponerla al poder descalificador de la mirada masculina<sup>26</sup>.

## 6. LA DIFUMINACIÓN DEL CUERPO

La necesidad de representarse como artista no desapareció tras la exposición de Barcelona. Como hemos dicho, parece que Valverde había depositado grandes esperanzas en esta muestra como trampolín hacia la profesionalidad. En este contexto realiza en 1980 *Yo, pintando* y en 1981, *Mesa de trabajo y su sombra* (FIGURA 8). De hecho, el primero de los cuadros parece surgir a partir de la exposición, puesto que puede comprenderse como una continuación de *Paleta* y del texto. Como en este, en el cuadro el brazo se disparata y pinta solo sobre el lienzo, alejado del cuerpo, y el pincel descontrolado entra en la boca de la artista. Valverde resulta de nuevo irreconocible en las formas geométricas y los bloques de color del primer plano; solo los labios rojos y un par de líneas de expresión nos indican que lo que se representa es una persona y probablemente una mujer.

---

26. Entiendo la mirada masculina como la define Laura Mulvey en «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3 (1975), pp. 6-18.





FIGURA 8. ROSA VALVERDE, *MESA DE TRABAJO Y SU SOMBRA* (1981). 130X90 CM. Colección San Telmo Museoa

Esta división de los planos resulta interesante. El acto físico de pintar parece desarrollarse en un plano diferente al de la artista, que observa su propio cuerpo desde la distancia. Esa distancia es tan grande que el cuerpo se divide en dos: es ella y no lo es al mismo tiempo, como ocurría con el brazo autómatas de *Autorretrato II*. El cuerpo se reduce al mínimo necesario para pintar, un brazo flotando autónomo en el aire. Este brazo está pintando una pintura abstracta, concretamente una forma redonda, que coincide con obras en las que Valverde hace referencia a situaciones relacionadas con el cuerpo femenino (como *Aborto*, de 1977, y *Ciclo femenino*, de 1978) y que puede incluso recordar la iconografía vaginal; de hecho, el brazo está pintando

directamente con el dedo, ya que el pincel está en la boca de la artista, en otro plano. El dedo está empapado en lo que podría ser tanto pintura roja como sangre.

Toda la escena transcurre en el taller, identificable por los tarros con pinceles y algunos objetos familiares, y situando a la artista en un claro centro de producción. En este cuadro Valverde utiliza la estrategia translúcida para aunar en la misma imagen su presencia física y su relación con lo onírico a la hora de pintar; la referencia velada al cuerpo de mujer y su unión con el mundo de lo mágico y los sueños. La artista está presente, pero su cuerpo cada vez es más irreconocible.

*Mesa de trabajo y su sombra*, realizada al año siguiente, vuelve a situarse en el estudio, pero la relación hacia el cuerpo ha cambiado. De hecho, a diferencia de los cuadros anteriores, su título no menciona que se trate de un autorretrato. Sabemos que los es, por una parte, por las similitudes formales con la obra anterior, ya que vuelve a situarse en el estudio lleno de objetos y dibujos, que conocemos por las fotografías. Se da, además, el fenómeno del autorretrato dentro del autorretrato, ya que la imagen sobre la mesa es una foto de Valverde<sup>27</sup>. Su pelo y su postura se replican en la sombra, que muestra una versión translúcida de la imagen. No hay, sin embargo, una representación naturalista de la artista. La sombra es un cuerpo de mujer con formas esquemáticas, difusas; de desconocer el detalle de la foto, solo reconoceríamos la marca de género que supone esa melena rizada, y que se proyecta sobre la atestada mesa de trabajo.

Por el contrario, sí hay otras imágenes bien definidas: el panel que corona la mesa está repleto de ellas, entre las que se distinguen una pareja bailando y la representación de tres cuerpos. Estos se sitúan formando un triángulo sobre la cabeza de la sombra. En la parte superior izquierda aparece un cuerpo desmembrado, que es muy probablemente una figurita de ángel sin un brazo y una pierna que conservó al menos hasta 2010, cuando aparece en una foto de su estudio, en una posición similar a la del cuadro<sup>28</sup>. A la derecha y a la misma altura se aprecia un cuerpo extraño, cuyo sexo no es fácil de definir, pero que muestra en el cruce de las piernas una forma redonda y esquemática. Esta podría hacer alusión al útero o al embarazo, como en *Ciclo femenino* o en *Aborto*. Finalmente, entre ambas imágenes y algo más baja se encuentra una representación de una venus, un desnudo femenino con una pose seductora, insertada en una forma redondeada, como la diosa en su concha. De hecho, algo más abajo y ya dentro del espacio que cubre la sombra, se aprecia un pequeño recorte que podría ser un primer plano de la Venus de Botticelli.

Vemos, por lo tanto, representaciones de diferentes cuerpos: el cuerpo asexuado y desmembrado del ángel, el cuerpo procreador y el cuerpo sensual. En contraste con estas presencias definidas y materiales, el cuerpo de la artista ha ido desapareciendo, haciéndose cada vez más translúcido y menos definido: se ha convertido en una sombra, es decir, en la proyección de un cuerpo que se esconde fuera del encuadre. Mientras que la venus, la madre o el ángel son objetos aceptados de representación canónica, la artista como sujeto parece seguir siendo una fuente de vergüenza, de

27. Agradezco a Isabel Sagüés por esta información.

28. Isabel Sagüés llama la atención sobre este hecho en su conferencia en San Telmo Museoa (2022).

inadecuación. La difuminación de su cuerpo de mujer es ya absoluto: es la imagen translúcida por excelencia, la que cubre la superficie pero deja ver a través; la que renuncia al cuerpo femenino para poder proyectarse como artista.

Esta desmaterialización ocurre en un momento en el que Valverde podía comenzar a sufrir un desengaño en torno a su futuro como artista profesional: tras la exposición de Barcelona no surgieron opciones relevantes, excepto una individual en la galería donostiarra Bixen-90 en 1981 y una pequeña individual en la feria Arteder en 1982, en Bilbao. Sí que se muestran obras suyas en la exposición *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)* comisariada por Maya Aguiriano y presentada en el Museo Municipal de Madrid, pero de esta tampoco se derivan nuevos proyectos. Por lo tanto, a pesar de la apuesta y del entusiasmo de Valverde, su carrera se ralentizó y coincidió con una época difícil a nivel personal que la llevó a bajar su nivel de producción durante varios años y a enfocarse en la docencia en su Taller de Pintura, que funda en 1984. Por lo tanto, en el momento en que pinta *Mesa de trabajo y su sombra* en 1981 probablemente ya percibía que su camino hacia la profesionalidad iba a ser más lento y frustrante de lo que esperaba a finales de la década anterior. Estas dificultades con las que se encontró Valverde estaban seguramente influidas por su cuerpo femenino, ese cuerpo fuera de lugar, al que le resultaba imposible encajar en la figura masculina del artista. De hecho, aunque se autorrepresentó de otras maneras mucho más veladas, en sus siguientes 35 años de carrera no realizó más autorretratos como pintora. *Mesa de trabajo y su sombra* es un último intento de estar presente como pintora y no como mujer, de escapar a las representaciones estereotipadas y de intentar crear otros modos de mostrarse sin por ello ser totalmente desvelada.

## 7. REIVINDICARSE SIN EXHIBIRSE, UN RETO FEMENINO

En este artículo he recorrido una serie de obras en las que Rosa Valverde buscó ser reconocida como artista, evitando al mismo tiempo ser encasillada, percibida y juzgada como mujer. He denominado la forma en que materializó este objetivo como estrategia translúcida, y he argumentado que la necesidad de recurrir a este tipo de representaciones deriva de la experiencia vivida de vergüenza que corresponde a ser un cuerpo percibido como fallido e inapropiado: un cuerpo de mujer en el patriarcal sistema del arte del último cuarto del siglo pasado. También he propuesto que este sentimiento y la estrategia que deriva de él son estrategias femeninas, ya que es el género de la artista el que no encaja con la percepción de la figura del genio, y el que provoca ese incesante sentimiento de inadecuación.

Recurro a este término peyorativo e infantilizante, lo femenino, de manera consciente y reivindicativa, de la misma manera que miembros del colectivo LGTBI+ han subvertido el insultante término «marica» para cargarlo de nuevas connotaciones positivas. En este caso concreto, mi objetivo no es apropiarme de aquellos elementos identificados como femeninos por el régimen patriarcal y reinterpretarlos, sino utilizar el término de lo femenino para referirme a aquellas experiencias vitales mediadas por el género que las mujeres han experimentado de manera compartida.

Ahmed nos explica que la codificación de las emociones en los cuerpos es diferente y depende del lugar, hegemónico o subordinado, que ocupen en el sistema. La experiencia de sentirse artista en un mismo contexto era muy diferente para un hombre y para una mujer. Es decir, la sensación de vergüenza a la que me refiero en el caso de Valverde sería experimentada con más probabilidad por otras mujeres con las que no tuviera relación pero que, como ella, estuvieran intentando pasar a formar parte del sistema artístico español en aquel momento, que por los amigos hombres de su círculo artístico más cercano.

Si la sensación de inadecuación era compartida, también lo era el reto de buscar estrategias con las que superarla, estrategias translúcidas, que sin transparentar completamente no renunciaran a mostrar; estrategias que les permitieran estar sin dejarse desvelar, que mantuvieran la representación en su control y no en el del canon del sistema normativo.

Puede pensarse que la estrategia de mostrar sin desvelar, de renunciar a la literalidad o a la narratividad directa, es un recurso utilizado tanto por hombres como por mujeres a lo largo de la historia del arte, y así es: las propias obras de Amezttoy, a quien he hecho referencia en este artículo, son en muchos sentidos indescifrables y juegan con una opacidad controlada. Sin embargo, no denominaría su forma de crear como estrategia translúcida. La forma de hacer de este artista, como la de muchos otros que crearon obras con características similares, partía de una comodidad dentro del sistema canónico de representación: tomó sus herramientas y las combinó, en un modo innovador tal vez, pero sin buscar por ello subvertir las reglas del juego. En cambio, una estrategia translúcida sí busca una subversión; en este caso, la de incluir dentro de la imagen del artista a una creadora que, por su género, debería situarse fuera del sistema de representación.

Es por ello que reivindico la estrategia translúcida como una herramienta que ayude a leer las propuestas que aquellos agentes situados en los márgenes del sistema de representación ponen en práctica para incluirse en él y provocar pequeños cambios graduales, enfrentándose a la vergüenza. El trabajo de Rosa Valverde nos muestra una interesantísima forma de hacerlo, un modo original y propio de representar la autoría y la identidad artística sin tener que recurrir a la imagen de la artista como mujer. Sin lugar a dudas, muchas otras mujeres han compartido este reto y gracias a ellas la figura del/de la artista es hoy, cuarenta años más tarde, más flexible y menos encorsetada.

## REFERENCIAS

- Aguiriano, Maya: *Artistas vascos entre el realismo y la figuración (1970-1982)*. Madrid, Museo Municipal, 1982.
- Ahmed, Sara: *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, CIEG-UNAM, 2017.
- Ansa, Garazi; Haizea Barcenilla (eds.): *Baginen Bagara. Artistas mujeres, lógicas de la (in)visibilidad*. Donostia-San Sebastián, Erein, 2021.
- Bal, Mieke: *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. Murcia, CENDEAC, 2007.
- Barcenilla, Haizea: «Rompe la ventana. Exposición y ocultación en Exhibition 19 de Señora Polariska», en Peyraga, Pascal; Gautreau, Marion; Peña Ardid, Carmen; Sojo, Kepa (eds.): *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Villeurbaine, Orbis Tertius, Villeurbaine, 2016, pp. 491-512.
- Barcenilla, Haizea: «Estrategias translúcidas y contraimágenes: romper con la representación hegemónica», *Boletín de Arte*, 41 (2020), pp. 23-32.
- Calvo Elizasu, Lupe: «Rosa Valverde: pintura soilik margolariei interesatzen zaigula sentitzen dut», *Emakunde. El arte de las mujeres. Arte y género*, s/n (2007), pp. 15-16.
- Dúo, Gonzalo: *Proyecto Rosa Valverde Lamsfus. Catálogo 1975-2000*. Autoedición, 2001.
- Kortadi, Edorta: *Rosa Valverde*. Estella, Museo Gustavo de Maeztu, 2009.
- Lekuona, Ane: «La historiografía del arte del País Vasco. Una revisión feminista a la segunda mitad del siglo XX», *Historia actual online*, 51 (2020), pp. 141-152.
- Lomba, Concha: «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretratos de las artistas contemporáneas», en Salinas Gil, Rafael; Lomba, Concha (eds.): *Olvidadas y silenciadas*. Valencia, Universitat de Valencia, 2021, pp.193-218.
- Mayayo, Patricia: *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid, Cátedra, 2008.
- Merino, José Luis: *Hablan los artistas*. Donostia-San Sebastián, Elkar, 2013.
- Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16/3 (1975), pp. 6-18.
- San Martín, Javier: *25 años en Rosa: una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1977-2002*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2002.
- Subrizi, Carla: «Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni noventa», *Boletín de Arte*, 40 (2019), pp. 61-67.
- Valverde, Rosa: *El día i la nit*. Barcelona, Fundació Joan Miró – Espai 10, 1980.
- Viar, Javier: *Historia del arte vasco*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017.
- Wolf, Naomi: *El mito de la belleza*. Madrid, Continta me tienes, 2020.



