



## IDENTIDAD, DESGARRO Y MATERIA EN LA ESCULTURA DE LOUISE BOURGEOIS

Raquel Barrionuevo Pérez  
Universidad de Sevilla

### ASPECTOS BIOGRÁFICOS COMO MOTOR CREATIVO

Una de las primeras artistas en afirmar la importancia de la identidad y la autobiografía como temas artísticos ha sido la escultora Louise Bourgeois (Paris, 1911). Su trabajo, marcado por la obsesiva confrontación de la autora con su infancia, puede ir descifrándose poco a poco desde ésta perspectiva. Dedicó su vida y su obra a la reconstrucción metafórica de ese pasado, al tiempo que su creación le sirve de instrumento terapéutico para expulsar los fantasmas de su memoria.

Hija de un tratante de antigüedades, que también regentaba el taller de restauración de tapices de la familia de su mujer, sufre en su niñez un conflicto en el seno de su familia que marcará toda su trayectoria. La barrera psicológica que provoca en ella la llegada de una institutriz inglesa que se convertirá en la amante de su padre y el sentimiento de opresión permanente que sufre, se convertirán en su motor creativo. Este ambiente de mentiras e hipocresía, la resignación de su madre y la traición de su padre, le producen ofuscación y ansiedad, liberando su imaginación hasta llegar a alimentar la fantasía infantil en la que descuartiza a su padre y lo devora sobre la mesa del comedor. La instalación *destrucción del padre* (1974), descrita por los críticos como los restos de una fiesta caníbal, se refiere a esta fantasía del inconsciente.

La aparente relación entre muchas de sus obras y diversos iconos antiguos no invalida sino que complementa el aspecto autobiográfico. El tema autobiográfico de la destrucción del padre, corresponde en la historia religiosa a la costumbre del sacrificio del rey que se encuentra en culturas matrilineales de todo el mundo. En la psicología individual, el complejo de Edipo, también lo ha universalizado. El hecho de que las asociaciones iconográficas de las obras de Bourgeois procedan en su mayoría de religiones en las que aparecen diosas agudiza asimismo el filo feminista de la obra. Su profunda conexión con la imaginería de las culturas matriarcales estriba significativamente en el contenido personal de la hostilidad hacia el padre y el deseo de que el poder lo ejerza la madre. (McEvilly, 2007: 346)

Ella misma afirma: “Todos los días uno tiene que abandonar su pasado o aceptarlo, y entonces, si no puede aceptarlo, uno se hace escultor.” Bourgeois tomó esta última opción para superar una niñez que le dolería el resto de su vida. Esto explica la recurrencia a plantear formas corporales desmembradas porque ella se sentía interiormente rota. Esa ira que sentía por su padre la utilizará como punto de arranque creativo y al mismo tiempo le servirá como actividad terapéutica. Según Bourgeois “Una obra de arte es una solución al problema del artista aterrorizado. ¿Qué forma tiene el problema?” La respuesta, siguiendo su premisa, es la escultura resultante. Y es que Bourgeois descubre el arte como terapia a los ocho años en la mesa del comedor, proporcionándonos el relato de su primer boceto escultórico:

Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre. Cuando estaba hecha la figura empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica. Fue apropiada para el momento y me ayudó. Fue una importante experiencia y determinó ciertamente mi dirección futura. (Colomina, 1999: 31)

Durante la primera Guerra Mundial se trasladan a vivir a Aubusson, a una casa donde la abuela y la madre tenían un taller de restauración de tapices. Ésta se encontraba situada junto a un río, por las propiedades químicas de sus aguas adecuadas para tal actividad, y frente al matadero local. Bourgeois veía diariamente a las mujeres retorciendo las telas en el río al tiempo que veía los cuerpos desmembrados de los animales. Si a esto le sumamos las imágenes de sangre y dolor a las que tuvo que enfrentarse cada vez que fue a visitar a su padre alistado en el frente, conseguimos asimilar mejor toda su iconografía donde se entrecruzan la casa, la guerra, el matadero y los tapices. Después de la guerra, una vez cubierta esa ausencia temporal de su padre, su madre enfermó y la artista tuvo que cuidar de ella hasta su muerte en 1932. Fue entonces cuando su padre contrató a una institutriz que viviría con ellos durante diez años y que además de enseñarle inglés fue la amante del padre.

Como ya he dicho, mi padre era un promiscuo. Tenía que mostrarme ciega frente a su amante que vivía con nosotros. Tenía que mostrarme ciega frente al dolor de mi madre. Tenía que mostrarme ciega frente al hecho de que yo misma era un poco sádica con mi hermano. Tenía que mostrarme ciega ante la evidencia de que mi hermana se acostaba con el vecino de enfrente. (Bourgeois, 2002: 179)

## Identidades femeninas en un mundo plural

Esos recuerdos que conserva de su niñez, esos fantasmas del pasado, son el punto de partida de su trabajo. Traumas infantiles sobre los que vuelve una y otra vez para ajustar cuentas con su padre promiscuo e irresponsable, con su madre enferma y consentidora, así como con su preceptora, traidora y amante de su padre.

### FORMAS ESTRUCTURALES COMO TRANSCRIPTORES DE SU RELACIÓN CON LOS DEMÁS

Vincular la obra de las artistas con aspectos autobiográficos e irracionales, como la propia emoción sentida, tiene una larga tradición en la crítica y en la historiografía del arte. En cambio, lo que puede resultar más novedoso es que piezas de una escultora como Louise Bourgeois puedan ser interpretadas desde esa perspectiva pero al mismo tiempo también se les pueda dar una lectura racional, otorgando importancia a la estructura y al orden.

En este sentido hay que tener en cuenta que fueron decisivas para la artista las clases que recibió en 1938 de Fernand Léger<sup>723</sup> (1881-1955). Éste, partiendo del interés de Bourgeois por la geometría y las matemáticas, logra despertar en ella la pasión por la escultura. Cuando en el otoño de ese mismo año se traslada a Nueva York con el historiador de arte Robert Goldwater, su interés por el orden, por el proceder metódico, por la estructura, había ya quedado grabado por su formación previa. Si a esto le unimos el impacto que le provoca esa gran ciudad, perfectamente urbanizada con los imponentes rascacielos y con las calles formando una gran cuadrícula, entenderemos las piezas realizadas en este periodo.

Sus primeros ensayos de escultura, a finales de los 40, nacen un día de recortar y plegar botellas de leche. El sentimiento de aislamiento e incomunicación que padece al encontrarse sola en casa le hace activar su ingenio. Vinculada a la angustia que le produce la casa vacía, la escultura se define así, desde el origen, como gesto de exorcismo, fetiche destinado a paliar la ausencia del ser amado.

Cuando los hombres se iban, me sumía en el caos total, es decir, en la soledad, una soledad espantosa, rememora Bourgeois. Hasta que me dí cuenta de que podía ejercer un control sobre otra forma de expresión, sobre otro mundo. Podía crear esas formas, pintarlas de negro, lo que expresaba la tristeza. Podía colocarlas juntas, tirarlas al suelo y destruirlas. Ese sentimiento de poder me permitió controlar la nostalgia que tenía de Francia. La escultura me fue revelada como medio de expresión gracias a una botella de leche, gracias a la forma simple y triangular de un objeto útil, indispensable. (Bernadac, 1995: 50)

Perteneciente a este periodo es muy conocida su serie *Personnages* (personajes) realizada desde mediados de los años cuarenta hasta principios de los años cincuenta. Comienza con figuras casi geométricas que nos recuerdan a postes telefónicos o a rascacielos y que ocasionalmente aparecen interrumpidos por formas orgánicas que recuerdan al arte tribal africano o a los tótems indios. Estas obras estaban formadas por un solo bloque de madera, apenas intervenido por la autora, la cual sólo incidía en determinadas partes realizando una talla directa superficial. En los años cincuenta deriva al ensamblaje como procedimiento escultórico. Éste consistía en la adición de numerosos elementos de madera, a menudo objetos encontrados y seleccionados por la autora que apenas sufrían modificación, solo la policromía, y con los que iba realizando sus composiciones. Esculturas con una marcada verticalidad que sugieren afirmación y fortaleza pero al mismo tiempo cuentan con una frágil base que denotan vulnerabilidad e inestabilidad. La polaridad de su identidad está por tanto latente en su obra.

Estas esculturas evolucionan a partir de los años 50 hacia construcciones basadas en la adicción, se configuran en base a unos elementos segmentados sustentados por una barra de metal. Todas estas obras evocan a las personas presentes en su nueva vida y aquellas ausentes que quedaron en Francia, muestran la dificultad de las nuevas relaciones establecidas y el sentimiento de falta provocado por el exilio. (Rivera, 2001: 2)

A través de un viaje racional a las estructuras y temas arquitectónicos es como la autora ha podido reconstruir, repasar y controlar los dramas de la disfunción familiar de su niñez, creando su propia unidad familiar ideal en el presente. Ha dibujado, pintado, grabado y esculpido desde rascacielos, torres, casas de vecinos e invernaderos de cristal, hasta laberintos, sanatorios y las propias imágenes del interior de las casas donde ha vivido a lo largo de los años. Así mismo, también han ido apareciendo elementos arquitectónicos como puertas, ventanas, habitaciones, escaleras y pasillos.

La arquitectura ha constituido un medio activo para trabajar en la memoria, para alcanzar el conocimiento de sí misma y la protección, para tener éxito en la seducción, la supervivencia y la huida. Para encontrar el

---

723) Pintor francés adscrito al cubismo y al constructivismo, que destaca también por sus realizaciones de carteles comerciales y otros tipos de arte aplicado como vidrieras, mosaicos, diseñador de escenografías teatrales o de tapicerías. Junto con Georges Braque y Pablo Picasso, Léger representó un papel importante en la evolución y difusión del cubismo. Su siguiente etapa estuvo influida por sus experiencias en la I Guerra Mundial, comenzando su llamado periodo mecánico en el que utilizó muchos símbolos procedentes del mundo industrial. Su obra ejerció una influencia importante en el constructivismo soviético.

equilibrio, ha buscado reparar y reconciliar las relaciones humanas colocándolas en una cuadrícula o creando un conjunto escultórico donde controlarlas. En este sentido la arquitectura representa el aspecto racionalista de Bourgeois. (Gorovoy, 1999: 17)

### LA CASA COMO REFUGIO Y COMO PRISIÓN

Sus conocidas *Femme Maison* (*mujeres-casa*) de los años 40 son obras en las que la parte inferior de un cuerpo femenino, piernas y pelvis, se convierte en un rascacielos o en una mansión burguesa en la zona superior. Esculturas que reproducen su interés por la relación de las personas con su entorno, que absorben la sobriedad arquitectónica, al tiempo que reproducen la sensación de frialdad, hermetismo y de asfixia que la autora siente en el interior de estos edificios. Mujeres formadas por un cuerpo arquitectónico cuya única forma de sujeción son unas frágiles piernas que evitan el hundimiento de la figura. Ese cuerpo muestra la casa como lugar de refugio por un lado y como aprisionamiento por otro, reflejando el ahogo de la mujer absorbida por el hogar como ella lo está por sus recuerdos.

En estas inquietantes obras la domesticidad, plasmada mediante fachadas vacías con ventanitas, define a la mujer, pero le niega la voz. Si bien pueden interpretarse como un alegato feminista en contra del confinamiento de la mujer en el hogar, del encorsetamiento de ésta en lo doméstico, también pueden vislumbrarse bajo la perspectiva complementaria de establecer una relación vinculante entre el espacio doméstico, en referencia a su entorno familiar, y el recuerdo de los acontecimientos que sucedieron en el durante su infancia.

¿Cómo interpretar esa ambigüedad de lo doméstico? Podemos pensar que se trata, en primer lugar, de una referencia al entorno familiar de la propia escultora. En el universo infantil de Bourgeois, la casa constituye, por una parte, un espacio materno, un refugio cálido y protector; representa, por otra el reino del Padre, el universo del autoritarismo y la mentira. La casa es el lugar de las primeras caricias, de los primeros juegos infantiles, una suerte de prolongación del cuerpo de la Madre. Pero la casa es asimismo, el escenario en el que se desarrolla el drama familiar: el triángulo padre-madre-amante; la crueldad reiterada de Louis Bourgeois que ridiculiza con escarnio a la pequeña Louise durante las comidas de familia; el conflicto de identidad de Louise que, destinada a cubrir el hueco de ese hijo varón tan deseado por su padre, lleva el nombre de su progenitor. (Mayayo, 2002: 13)

### FORMAS ORGÁNICAS DESMEMBRADAS COMO METÁFORA DE SU DESGARRO INTERIOR

De las formas geométricas y las obras estructurales deriva en los años sesenta a sus conocidas *Lair* o madrigueras. Figuras biomórficas que exploran la diferencia entre lo masculino y lo femenino, que aluden a lo animal deconstruyendo la primacía del falo y enfatizando la condición femenina sin dejar de lado las alusiones al deseo. Piezas orgánicas que fluyen hacia lo interior, que emulan la casa concebida como guarida animal. Espacios ambiguos que actúan en parte como refugio, dando cobijo, y en parte convirtiéndose en una representación asfixiante de lo que significa habitar un lugar.

En *Articulated Lair* los sentimientos de los visitantes se convierten en el contenido de la escultura. Las impresiones oscilan entre la sensación de haberse metido en una trampa, y la de sentirse sin morada, vulnerable y con una necesidad de protección insatisfecha. (Helfenstein, 1999: 25)

Así mismo, los nuevos materiales empleados por la escultora, la escayola, el látex, así como diversas resinas, provocan cambios en las formas, encontrándonos ante objetos heterogéneos, algo toscos, que lo mismo recuerdan a un elemento orgánico que a un resto arqueológico primitivo hallado en una reciente excavación. Deja atrás la talla y la madera y se vuelca con el modelado y el uso de materiales más blandos y maleables que se adaptan mejor al carácter orgánico que adquiere a partir de ese momento su trabajo. Sus texturas y acabados nos hablan de una importante fuerza expresiva y de una carga emocional que se aprecia en la superficie.

Será en la década de los setenta cuando sus trabajos se transformen definitivamente en formas orgánicas fluidas. En esta etapa incorpora el mármol como material de trabajo a los ya mencionados anteriormente. Éste, por sus características físicas, es un material resistente que al mismo tiempo posibilita, gracias a su pulimento, un acabado terso y suave, así como unas calidades de fluidez y plasticidad que envuelven todo el conjunto.

Su primera instalación, *The destruction of the father*, realizada en 1974, es una obra orgánica desmembrada compuesta por la superposición de fragmentos de carne que simulan diferentes partes del cuerpo humano.

Sumergió piezas de carne, miembros de animales en escayola blanda, luego dio la vuelta al molde, lo vació y lo moldeó de nuevo en látex. Se trataba de la deconstrucción del padre y su reconstrucción encarnando la mesa del comedor, el lugar cotidiano donde se formaron los traumas de la artista, y otra vez la presencia de cuerpos fragmentados en relación con el matadero y la escultura como invocación de la memoria para poder aceptarla. (Rivera, 2001: 3)

## Identidades femeninas en un mundo plural

A lo largo de la década de los ochenta Louise Bourgeois se mantiene en su afán de trabajar a partir de la interpretación personal de fragmentos del cuerpo humano. Crea composiciones ambiguas donde lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal se entremezcla. Híbridos donde se redefinen las formas, en ocasiones haciendo alusión a los órganos sexuales, en otras, mostrando extremidades aisladas del cuerpo humano que parecen renacer de un objeto inerte, como una esfera o un bloque de piedra. Es como si de la materia, del mármol, emergiera una vida con forma de pie, mano u oreja.

La amputación del cuerpo entendida como exorcismo es una dimensión presente en la escultura de Bourgeois desde el principio: aparece en esa primera efigie de su padre en miga de pan que la artista realiza y desmiembra con saña en la mesa de comedor de la casa familiar; vuelve a aflorar, en el festín caníbal de *The destruction of the father*; y reaparece en las imágenes de mutilación corporal que invaden su escultura en los años 80. (Mayayo, 2002: 52)

### LAS CELLS: ESPACIOS ESCULTÓRICOS QUE REMEMORAN DIFERENTES TIPOS DE DOLOR

En la década de los noventa son características sus *Cells* (celdas, células), obras en las que la autora explora el concepto de escultura expandida. El término *Cells* conlleva una ambigüedad en cuanto al significado, de difícil traducción al castellano. Por un lado, hace referencia a la célula, al origen y en este sentido se inscribe dentro de las formas embrionarias que habitan el universo iconográfico de Bourgeois; por otro, hace alusión a la celda, que puede evocar tanto el castigo de las prisiones como el aislamiento o la contemplación de las celdas de los conventos. En cualquier caso, son concebidas como lugares para el recogimiento y la meditación.

En definitiva las *Cells* son instalaciones en las que la autora recrea estancias de su casa de la infancia completándola con objetos cotidianos que anidan en su memoria. Puertas provenientes de demoliciones urbanas, tabloneros sacados de depósitos de desecho, que conforman los muros y ventanas de casas derruidas, por las que asomarse al interior, aparecen montadas en forma espiral, circular o rectangular creando auténticas habitaciones en las que aparece representada una escenografía. Espacios cerrados total o parcialmente, a los que el espectador rara vez accede físicamente. Puede vislumbrar el interior mediante las ranuras que forman las juntas entre las puertas, observando a través de telas metálicas o asomándose por una ventana. Son obras que tratan sobre el placer que causa el voyeurismo, la excitación de mirar y ser mirado.

Explora las tensiones que se producen en los espacios en que se traza la línea que divide lo público y lo íntimo, lo accesible y lo prohibido. Juega con los conceptos de privacidad, aislamiento y voyeurismo. Juega con la tensión entre exponerse a la mirada y no dejarse ver. La mayoría de las personas tratarán de mirar, de este modo la artista involucra directamente al visitante, logra su participación y es entonces, cuando mediante un descubrimiento repentino, la obra alcanza su verdadero sentido. El receptor deja de ser pasivo y se transforma en pieza esencial para la comprensión y valoración del trabajo expuesto.

Conducido sensiblemente hacia el interior de la celda el espectador se encuentra una atmósfera de tensión, claustrofobia y emoción provocada por la recreación de situaciones concretas de su memoria. Y todo ello lo consigue gracias a la presencia de una serie de objetos dispares pero decisivos, que pueden dar sensación de angustia y abandono, incluso por la capa de polvo que portan, pero que en realidad están reciente y estratégicamente situados para narrar lo que recuerda de aquellos años.

Y es que sus *Cells* producen una emoción siniestra, pero que no nos resulta ajena. No olvidemos que Bourgeois habla de sí misma, pero del mismo modo nos remite a nuestra identidad, que también está formada por recuerdos. La diferencia radica en el hecho de que ella revisita los suyos una y otra vez con el fin de dominar sus temores y encontrar su reafirmación. Nosotros nos enfrentamos a los nuestros al contemplar algunas de sus *Cells*. Éstas pueden ser entendidas como espacios que rememoran diferentes tipos de dolor: el físico, el emocional y psicológico, el mental y el intelectual. Son una reconstrucción del pasado, pero al mismo tiempo están creadas con el fin de olvidar ese pasado, de derrotarlo. Sería una manera de dar forma al dolor, revivirlo en la memoria para posibilitar su olvido y la superación del mismo.

En su obra *Cell* (Arch of Hysteria) el espectador tras adentrarse por un laberinto se encuentra en una estancia con una cama en la que yace el cuerpo desnudo y mutilado de un hombre, arqueado en una postura de máxima tensión, y junto a él una sierra mecánica. El tono tétrico y violento de la escena nos provoca escalofríos y desasosiego. La artista inspirándose en los estudios clínicos realizados por el neurólogo francés Jean-Martin Charcot<sup>724</sup> sobre la histeria, enfermedad considerada propiamente femenina, representa un estadio de la misma, pero cambiando el rol del paciente y situando a un varón en el lecho en vez de a una mujer. Escenifica una fase en la que el enfermo sometido a hipnosis adopta una serie de posturas con claras connotaciones sexuales que terminan en un arco de dolor-placer.

No obstante como ocurre con frecuencia en el universo de Bourgeois, en *Cell* (Arch of hysteria) el deseo sexual es un deseo prohibido: la presencia de la sierra, la mutilación de la figura, la sábana bordada en rojo crean la

724) Entre sus numerosos estudios sobre las enfermedades mentales, cabe destacar su análisis exhaustivo de la histeria, largamente considerada como una afección derivada de la malformación del útero femenino, y de la que Charcot desveló su origen tanto psicológico como neurológico. Fue un pionero en la aplicación de la hipnosis en el tratamiento de afecciones psiquiátricas logrando establecer las fases de la enfermedad.

impresión de que el personaje ha sufrido un terrible castigo. La obra entronca con muchos de los temas propios de la artista (El sentimiento de culpa, el tabú del deseo, el placer de la fragmentación del cuerpo), pero evoca asimismo algunos de los problemas ideológicos de la práctica médica: la influencia de los prejuicios de género en los diagnósticos, la psiquiatrización de la desviación social o el recurso a la medicina como instrumento de control moral. (Mayayo, 2002: 67)

### OBJETOS COTIDIANOS QUE HABITAN EN SUS CELLS

Entramos en una de sus *Cells* y, una vez nos deshacemos de la sensación de ahogo que sentimos, nos encontramos con objetos oníricos pero cotidianos que son al mismo tiempo realidad y metáfora de aquello que no se puede decir. Signos recurrentes en su trabajo con una carga conceptual y emocional añadida que es necesaria descifrar para abarcar plenamente su significado.

Las bobinas de hilo vienen a ser el recuerdo de la actividad familiar reparando los tapices así como una metáfora de protección. El color rojo, frecuente en sus trabajos, representa la sangre, el dolor, la violencia, el peligro, la venganza, los celos, el resentimiento y la culpa. El rosa es un color asociado a lo femenino y que aparece principalmente en su obra a partir de la década de los ochenta. La espiral es el recuerdo de las mujeres retorciendo los tapices en el río, imagen que provocaba en ella el deseo de retorcer el cuello de la amante de su padre. Las piezas de cristal son para ella elementos frágiles pero, al mismo tiempo, capaces de encerrar herméticamente las ideas más íntimas y personales. Las formas corporales desmembradas esculpidas en cera roja son utilizadas como metáfora de su desgarramiento interior. Los elementos colgantes rememoran una imagen mental de cuando era niña y subía al ático de su casa francesa donde encontraba suspendidos del techo todo tipo de objetos en desuso. El lenguaje que incorpora en sus bocetos y dibujos, a modo de notas introducidas en un diario, lo utiliza con un fin terapéutico siguiendo un método psicoanalítico de curar la neurosis mediante la formulación verbal como si de un exorcismo se tratara.

Finalmente el vestido aparece en sus *Cells*, no solo como una referencia más a ese mundo de tapices de su infancia, sino también, representa una segunda piel que envuelve al cuerpo. Es como si de una capa protectora se tratara. Aunque también, según apunta Mayayo, el vestido constituye uno de los principales indicadores de la diferencia sexual, uno de los instrumentos esenciales de regulación del género.

En este sentido, el vestido se sitúa en esa frontera borrosa entre lo privado y lo público que tanto obsesiona a Bourgeois en todas sus *Cells*: vestirse es definirse en términos personales, construirse una identidad, pero vestirse es así mismo proyectar una imagen pública, identificarse con un grupo, situarse socialmente. Esas prendas de vestir abandonadas durante años y rescatadas del fondo de un baúl o del estante polvoriento de un armario nos hablan acerca de la historia personal de Bourgeois, de sus miedos, de sus gustos, de sus deseos, pero nos hablan también acerca de la historia de las mujeres (Mayayo, 2002: 74)

### SPIDERS

A mediados de los noventa aparecen en la escena sus *Spiders*. La araña, motivo cargado de ambivalencia, se convertirá en un animal que va a ocupar un lugar importante en el imaginario de la artista. Por un lado, las arañas de Bourgeois son esculturas que simbolizan el recuerdo de su madre, en el sentido de la protección que ésta le aporta, así como la evocación de su continua laboriosidad a pesar de su fragilidad, tanto física, debida a su enfermedad, como psicológica, por su incapacidad de enfrentarse al marido infiel.

La memoria es una forma de arquitectura. En esta ocasión memoria de su madre, a la que admira, pero reconoce sus diferencias; mientras que la madre construía, reparaba tapices, Louise Bourgeois necesita destruir y fragmentar para después realizar una reconstrucción mediante la unión de todos los elementos. (Rivera, 2001: 3)

En cambio, desde la visión tradicional, este insecto hace alusión a la representación de la mujer pública, prostituta, por su habilidad para abrazar a su presa. Identificada con la 'Femme Fatale', mujer dominante, seductora y hechizante que destruye al hombre, se le ha representado bajo influencias simbolistas. Esta concepción de la mujer es representada por Bourgeois como mitad humana mitad bestia mediante una araña aumentada de escala que ocupa el espacio expositivo invadiendo al espectador. Es utilizada como recurso para acercarnos al mundo animal y reflejar una crisis en el orden regular de la naturaleza. La artista reconoce haber asociado la araña a su madre, por ser un insecto que encuentra seguridad en el rincón. Sin embargo, cree que realmente no está arrinconada, por el contrario, trata de arrinconar a otros buscando un completo equilibrio. A su vez, establece un vínculo entre la prostituta y la madre por mediación de la araña, basándose en que ambas "son víctimas de la debilidad física".

## Identidades femeninas en un mundo plural

Bourgeois identifica en cierto modo a Sadie Gordon, su niñera, con la figura de la prostituta, debido a que fue la amante de su padre. A la vez, relaciona a la madre con Sadie, a causa de su dependencia, compartida, de su padre, Louis Bourgeois. En realidad, la artista se siente traicionada tanto por Sadie, quién no respondió fielmente a su papel de profesora y cuidadora, como por su madre, quién no se enfrentó a la infidelidad de su padre. La araña, por lo tanto, es empleada por Bourgeois tanto para expresar la admiración que siente por su madre, como para ‘castigar’ a Sadie, encarnándose metafóricamente en Atenea y guardando paralelismo con la Femme Fatale. Como expone Mieke, “Ya sea ‘buena’ y maternal, o ‘mala’ porque atemoriza, la araña opera mediante su imposición de una implicación corporal que desestabiliza la escala”. (Bal, 2006: 73)

Y es que la autora al aumentar de modo excesivo y grandilocuente la escala de la araña consigue provocar un doble efecto en función de la ubicación del espectador. Por un lado, cuanto éste se encuentra situado justo debajo del cuerpo de la araña, dentro del espacio abarcado por las patas de la misma se siente cobijado, protegido, como en casa, actuando ésta como refugio, como metáfora del seno o vientre materno y por tanto haciendo un guiño a sus obras femme-maison. En cambio, si el espectador se aproxima a la obra desde fuera, siente inquietud y temor ya que al poder abarcarla visualmente en su totalidad, valora su monumentalidad, su marcado expresionismo logrado por el tratamiento que aplica a las patas, su carácter amenazante, así como la atmósfera de tensión alcanzada por las sombras proyectadas sobre las paredes de la sala.

### CONCLUSIÓN

Antes de que la escena artística americana reparara en la figura de Louise Bourgeois, una de las artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XX, ésta tuvo que pasar casi medio siglo desarrollando una actividad escultórica en la sombra y el anonimato ante la indiferencia general. Y es que, a pesar de haberse convertido recientemente en una admirada figura de culto, no recibe las primeras señales de reconocimiento hasta sus 71 años, momento en el que el MOMA le organiza la 1ª muestra antológica. Situada en la periferia, al margen de cualquier encasillamiento, dada la dificultad de asociar su obra a alguna tendencia o de inscribir su trabajo en algún estilo, ha conseguido crear un lenguaje visual propio, con unas marcadas señas de identidad, así como un diálogo emocional con el espectador que de alguna manera va más allá de lo personal y autobiográfico. Éste enlaza con aspectos religiosos, filosóficos y psicológicos universales que hacen que su obra sea asimilada por el público en general gracias a estas asociaciones culturales más amplias. Irrevocablemente esta artista ha logrado ocuparse de un nivel de realidad tan fundamental que, en última instancia, cualquier humano puede reconocerlo al enfrentarse a su trabajo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, M. 2006. *Una casa para el sueño de la razón: (Ensayo sobre Bourgeois)*. Murcia: CENDEAC
- BERNADAC, M. L. 1995. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion
- BOURGEOIS, L. 2002. *Destrucción del padre/reconstrucción del padre: Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Ed. Síntesis.
- COLOMINA, B. 1999. “La arquitectura del trauma”. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Educación y cultura.
- GOROVY, J. 1999. “Nada mejor que el hogar”. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Educación y cultura.
- HELFENSTEIN, J. 1999. “Louise Bourgeois: Arquitectura como ensayo de la memoria”. *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Educación y cultura.
- MAYAYO, P. 2002. *Louise Bourgeois*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea.
- MCEVILEY, T. 2007. “Louise Bourgeois: La loba es mi madre”. *De la ruptura al “cul de sac”: arte en la segunda mitad del siglo XX*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- RIVERA, S. 2001. “Louise Bourgeois: decir lo que no se puede decir”. *Babab Revista de cultura*. VII. Marzo. Monterrey (México). 15 Sept 2007.
- [http://www.babab.com/no07/louise\\_bourgeois.htm](http://www.babab.com/no07/louise_bourgeois.htm)