

## LOUISE BOURGEOIS, UNA ESCULTORA SUBVERSIVA

*Pablo García Calvente*

*Escuela de Arte de Toledo*

La mesa del comedor está puesta y se pueden ver todas las cosas que están sucediendo. El padre se jacta ante los presentes de lo importante que es, de todas las cosas maravillosas que ha hecho, de la chusma a la que ha humillado hoy. Pero esa misma escena se repite día tras día, y entre los hijos crece una suerte de resentimiento. Llega el día en el que éstos se enfadan. La tragedia se respira en el ambiente (...). Los niños lo agarran y lo colocan encima de la mesa. El padre se convierte en la comida; lo trocean y desmiembran y devoran. Y al final nada queda de él (Bourgeois, 2002: 58).

Con estas palabras estremecedoras que pertenecen a la esfera irreal del deseo, Louise Bourgeois recrea una escena familiar macabra en la que, en un acto consciente de exorcismo del pasado, los hijos (y más en concreto, ella misma, la hija) devoran al padre para liberarse así de la sumisión y la humillación constantes que la figura paterna, castradora y omnipresente, ejerce sobre ellos deliberadamente: “Si se observa con detenimiento” añade más adelante la artista, “éste es un drama oral. La irritación provino de sus continuas ofensas verbales, y por ello fue liquidado de la misma forma que él había liquidado antes a sus hijos” (Bourgeois, 2002: 58). Una forma, pues, de aniquilar los traumas del pasado que tienen su origen en la difícil relación de poder y avasallamiento paternos, que marcará de forma traumática el pasado familiar de la artista. De hecho, una de sus obras se titula “La destrucción de padre” en la que Bourgeois analiza, a través de la representación y puesta en escena de algunos elementos domésticos, la fractura vital de la niñez que atenaza su presente con el objetivo, en cierta medida terapéutico, de poner en orden su pasado y eliminar así las angustias existenciales<sup>1</sup>:

La finalidad de *The Destruction of the Father* era exorcizar el miedo. Después de que la obra se expusiera (...) me sentí una persona distinta. No quisiera utilizar la palabra *thérapeutique*, aunque todo exorcismo *tiene* un componente terapéutico. De modo que la razón que me llevó a hacer la obra era la catarsis o la purificación” (Bourgeois, 2002: 84).

---

<sup>1</sup> Como la propia escultora afirmará algunos años más tarde, decidió hacerse artista para “combatir la depresión (la dependencia emocional)” (Bourgeois, 2002: 97).

Louise Bourgeois (1911-2010) es, sin duda, la escultora más representativa del siglo XX, ya que a lo largo de su casi siglo de vida supo estar a la cabeza de la vanguardia artística internacional con una obra muy personal, vinculada a una biografía especialmente marcada por los traumas derivados de la tiranía patriarcal que padeció en su infancia y adolescencia. Su obra escultórica se convertirá en el medio a través del cual canalizará el “exorcismo” de sus traumas, posicionando su trabajo, desde sus orígenes, fuera de la norma y de conceptos preestablecidos. La diversidad de las técnicas y de los materiales con los que ha realizado su obra y la singularidad de sus puestas en escena la han convertido en uno de los mayores referentes de la escultura contemporánea.

Louise Bourgeois nace en Francia en 1911 y tras la muerte de su madre abandona los estudios de matemáticas y filosofía para decantarse por la formación artística frecuentando las mejores academias y talleres de París, entre otros, la École des Beaux-Arts o la Académie de la Grande Chaumière, donde conocerá a artistas de la talla de Fernand Léger o André Lothe. En 1938 se casará con el historiador del arte Robert Goldwater, norteamericano, con quien se trasladará definitivamente a Nueva York ese mismo año. Aunque su carrera comienza a cobrar forma en 1943 con las primeras exposiciones de su obra, su reconocimiento tardará en llegar, y no será hasta 1982 cuando el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York celebra la primera exposición retrospectiva de la artista, que contaba ya con 72 años de edad. En sus escritos, Bourgeois, desde la distancia del tiempo pasado, considera estos años de anonimato como algo positivo que de alguna manera contribuyó a la reflexión y a la plena maduración de su labor artística: “El primer suceso afortunado de mi vida consistió en que el mercado artístico decidió dejarme a un lado, así que me quedé sola para trabajar a mi aire (...) No creo que fuera ignorada, sino que más bien tuve el privilegio de gozar de mi propia intimidad, hecho este que fue capital para mí” (Bourgeois, 2002: 80).

Esta soledad propiciará y desarrollará el encuentro de Louise Bourgeois con los fantasmas del pasado, un ajuste de cuentas con sus miedos y sus demonios, que como en un acto de exorcismo (así le gustaba denominarlo a la artista) será el motor y la linfa que nutrirá la maquinaria psicológica y estética de su proceso creativo: “Una vez que he realizado una escultura, ésta ha servido a su propósito y ha eliminado la ansiedad que yo sentía. Esta ansiedad se va para siempre y nunca volverá a mí. Lo sé. Siempre funciona” (Bourgeois, 2002: 77). De ahí, de este modo analítico de su proceder artístico, toman el

protagonismo las vivencias del pasado de la artista, que son el magma incandescente y revitalizador que está en el origen de toda su producción:

Algunos estamos tan obsesionados por el pasado que morimos sepultados por él. Ésta es la actitud del poeta que nunca encuentra el paraíso perdido y también es la del artista, que trabaja por motivos que nadie es capaz de comprender. Puede que lo que ambos intentan sea reconstruir algún elemento del pasado para así exorcizarlo, razón por la que el pasado tiene (...) un enorme poder y belleza... Todo lo que yo he hecho se ha inspirado en mi vida anterior (Bourgeois, 2002: 68)

Entre estos fantasmas predominan los procedentes del hogar familiar, en concreto, de la relación amor-odio que mantiene con sus padres a causa de las vivencias perturbadoras que marcaron la infancia de la artista, por las infidelidades del padre y el consentimiento cómplice de la madre, que murió muy joven tras años de enfermedad y decadencia, soportando con resignación y no pocas dosis de hipocresía que, durante casi una década, el marido le fuera infiel bajo el mismo techo con la joven institutriz inglesa de sus hijos. En las múltiples ocasiones en que Bourgeois escribirá o hablará sobre la particularidad afectiva de sus progenitores, no dejará de insistir en que su padre “era tan sensible y poco racional” como la madre “era paciente y razonable. Se llevaron bien hasta que la guerra interfirió en su relación. Después de la guerra, mi padre empezó a encontrar atractivas a otras mujeres. Mi madre soportó todas estas escapadas de las que él, invariablemente, siempre volvía” (Bourgeois, 2002: 60).

Desde la infancia, la niña Bourgeois vive en un ambiente familiar marcado por la influencia de una madre cariñosa y responsable (la encargada de la viabilidad del hogar y del taller de reparación de tapices) y un padre brillante, pero impulsivo y autoritario, a quien, desde sus primeros años, le unirá un sentimiento de ambivalencia amor-odio, que perdurará durante toda su vida, hasta la “reconciliación”<sup>2</sup> afectiva de la madurez. Louise Bourgeois ha rememorado en más de una ocasión la actitud intransigentemente machista con la que el padre empezó a enturbiar el ambiente familiar tras el nacimiento de sus hijas, cuando su verdadero deseo habría sido el de engendrar un varón:

Mi padre era bastante machista y, por desgracia, su primer hijo era una niña. No tengo ni la menor duda de que mi madre, siendo una mujer de férreas convicciones feministas, se sintió

---

<sup>2</sup> A modo de reconciliación con la figura del padre, la escultora, no sin cierta ironía, justificaba la conducta del padre: “... trataba desesperadamente de encontrar un poco de paz, y las mujeres eran su vía para obtener dicho reposo” (Bourgeois, 2002: 91).

avergonzada por ello. Sin embargo la decepción no duró mucho ya que la niña murió al poco tiempo. Trataron de tener otro niño y, cuando finalmente llegó, era, ¡por amor de Dios! otra niña, mi hermana Henriette (Bourgeois, 2002: 146).

Este rechazo afectó también a nuestra artista, que fue la tercera hija, para colmo de la decepción paterna; una situación desagradable e incómoda a la que supo poner remedio la madre con la sabiduría afectiva que la caracterizaba, alertando al padre sobre la evidente similitud que lo unía al nuevo vástago:

“¿No te das cuenta? A esta niña la vamos a llamar como tú. ¿No ves que la pequeña es tu viva imagen?”. A lo que mi padre contestó: “Ya, sí, es verdad. Es muy guapa, igualita a mí”. Así fue como me admitió, pero por esto me hizo sentir que debía satisfacer su sueño de tener un descendiente con éxito. Se suponía que yo debía procurar que me perdonaran por el hecho de ser niña. Mi hermano vendría más tarde, por supuesto (Bourgeois, 2002: 146).

En este sentido, la figura de la madre en la obra de Louise Bourgeois tendrá un protagonismo indiscutible y se erigirá en el símbolo más representativo de su creación escultórica a través, por ejemplo, de la obra “Maman”, su escultura más conocida, una araña gigante de bronce que guarda en su vientre unos huevos gigantes de mármol. En ella, como ha admitido la propia artista, se refleja, como en un espejo, la figura inteligente y protectora de una madre, de profesión tejedora de tapices<sup>3</sup>, cuya capacidad de comprensión y de amor guiado por el instinto, se tradujo en liberar a su hija de un trabajo repetitivo e ingrato que habría heredado por vía genética, abriéndole y facilitándole así indirectamente el camino a su desarrollo artístico: “‘Tú no tocarás la aguja’, me decía mi madre, y toqué el carboncillo”.

---

<sup>3</sup> En sus escritos y en las numerosas entrevistas en las que se le preguntó sobre el significado de la misteriosa escultura, afirmaba siempre la misma idea: “La araña es una Oda a mi madre. Ella era mi mejor amiga: al igual que una araña, mi madre era tejedora (...) ella era tan inteligente, paciente, limpia y útil, razonable e indispensable como una *araña*. Era capaz de defenderse de sí misma”.



De todas formas, a pesar de la originalidad conceptual de la pieza, parte de la crítica, que ha llamado la atención sobre la formación intelectual y artística de Bourgeois, antes de trasladarse a Nueva York, ha señalado que con el tratamiento casi totémico de este animal en su creación escultórica, Louise Bourgeois no hacía otra cosa que apropiarse “de una de las fantasías del pintor simbolista Odilon Redon (...) a quien Louise Bourgeois conocía bien y escuchaba mucho más de lo que gustaba de admitir” (Breerette, 2012: 21). Además, la araña, como la mayor parte de las figuras maternas, puede también resultar amenazante. Su enorme tamaño puede significar para el espectador una especie de refugio, “una versión de la *femme-maison*, otra imagen de la casa como un retorno al cuerpo de la Madre”, pero, por otro lado, puede asimismo transmitir “un aire de extrañeza inquietante próximo a ese sentimiento que Freud bautizó como lo *umheulich* (siniestro)” (Mayayo, 2002: 69).

Ahora bien, la figura de la madre en cierto sentido colaboró con el padre en lo que la artista ha llamado “el abuso infantil”, al haber usado, tanto uno como otro, directa o indirectamente, a la niña para satisfacer sus necesidades en el conflicto amoroso-sexual que de forma más traumática marcó la vida familiar cuando la niñera inglesa se convirtió en amante de su padre. Por un lado, se suponía que la presencia de la institutriz en la casa se justificaba por la función pedagógica de profesora de inglés de los niños, y por otro, la madre hacía de su hija una espía para conocer los pasos de marido, sometiendo así a la pequeña a una presión aterradora (a veces la pequeña

Loiuse no solventaba del todo la tarea encomendada) con la obscena finalidad de atenuar su hipocresía. Fruto de esas vivencias será la escultura “She-Fox”, que sentimentalmente se encuentra en las antípodas de “Maman”.

“She-Fox” ( Zorra) en la medida en que hace referencia a la madre de la artista, no deja ser también el retrato de una relación. Mediante esta escultura, que representa un animal hembra, con varios pechos, pero sin cabeza y con un corte en la garganta, Louise Bourgeois se enfrenta al miedo que le producía la posibilidad de que su madre la dejara de querer:

Considero a mi madre alguien muy inteligente y paciente, una persona calculadora, capaz de soportar situaciones desafortunadas. Ella era una especie de zorra en tanto que señalaba mi incapacidad para estar a la altura de las circunstancias y hacer frente a este tipo de competencia y antagonismo que nos unía, un aspecto de nuestra relación bastante amenazador que me exasperaba y me conducía a la violencia. Así que traté de herirla, y en esta ocasión lo conseguí. Corté su cabeza. Rajé su garganta. Y aun así esperaba que me quisiera. La tragedia radica en saber si una persona a la que he tratado de tal modo puede ser capaz de quererme (Bourgeois, 2002: 77)<sup>4</sup>.

Se confiesa así nuestra artista como una mujer traumatizada por su pasado, marcada profundamente por el comportamiento de unos padres que no supieron administrar sus sentimientos con solvencia, proyectando en los hijos (más bien, en la sensible hija pequeña) las nefastas consecuencias de sus deseos y sus inseguridades. De ahí proviene, según escribe Bourgeois, el trauma que afecta al valor maltrecho de su propia feminidad y la necesidad de recuperarla y fortalecerla a través de la arte: “Mi feminidad está roída por las ratas. Roída por dentro y por fuera como un huevo agujereado por un alfiler y luego sorbido hasta vaciarlo. Hay que fortificarla y reforzarla, hacerla como una pelota de espuma que rebota hasta el techo”.

Al servicio de la búsqueda de su identidad, Bourgeois pondrá de nuevo su talento artístico con obras tan significativas en este sentido como la serie de objetos escultóricos titulada “Femme Couteau” (Mujer Cuchillo) (2002, si bien su primera versión, en mármol, se remonta a 1970), donde el más inquietante de ellos representa un pequeño cuerpo de tela en posición horizontal con un cuchillo que surge del esternón y se suspende como una amenaza sobre el vientre, una representación de la fragilidad

---

<sup>4</sup> Algunos años después refiriéndose a esta obra y su significado, Bourgeois, que ya era madre de tres hijos, anotará: “En mí ha habitado un feroz sentimiento de amor maternal. Entendido de este modo, *She-Fox* sería también un autorretrato” (Bourgeois, 2002: 81).

femenina, en la que “la lucidez y el humor acompañan el drama de lo humano” (Breerette, 2012: 28)<sup>5</sup>.



Se ha escrito mucho sobre la relación de Louise Bourgeois con el movimiento feminista y su colaboración y su compromiso con las corrientes ideológicas de liberación de la mujer que adquirieron un enorme protagonismo en la escena sociopolítica americana, especialmente en la década de los setenta<sup>6</sup>. Pero, como afirma parte de la crítica, Bourgeois no es una militante, “es una individualista que en la soledad de su estudio se enfrenta a sus propios demonios y se libera, da forma a sus pensamientos, exorciza los conflictos y pone orden en su mundo” (Tilkin, 2012: 11). Y es ahí donde nuestra artista prefiere fijar el origen de su actividad creativa: “Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultor” (Bourgeois, 2002: 70). El arte como el fruto absolutorio de la terapia, como la garantía de equilibrio de la mente del artista. Así definió su último trabajo: “Art is a guarantee of sanity That is the most important thing I have said.”, es el título de la colección de 2000 dibujos (lápiz sobre papel rosa) que se encuentra en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.

Ahora bien, no debemos caer en la restrictiva tentación de definir su actividad artística sólo desde la perspectiva del psicoanálisis, abundando en la interpretación

---

<sup>5</sup> Además, en esta serie se manifiesta su relación, poco aceptada por la propia Bourgeois, con el primitivismo (a ella parece ser que le interesaba poco, no así a su marido, que hizo su tesis sobre este tema). Para la crítica avezada, se trataba, en realidad, de “una desviación feminista de las esculturas-cuchara del África Occidental (¿a través de Giacometti?)” (Breerette, 2012: 28).

<sup>6</sup> Véase al respecto Mayayo, 2002: 35-37.

psicoanalítica de los datos biográficos que nuestra autora ha difundido generosamente mediante escritos y entrevistas a lo largo de toda su vida, produciendo (como ha ocurrido también con buena parte de la producción artística del siglo XX) una “saturación completamente inadecuada que importa revisar para evitar los escollos de una historia del arte que ha terminado casi por desnaturalizar lo que el trabajo representaba verdaderamente” (Zabunyan, 2012: 58). Se corre el peligro de no comprender la obra de Louise Bourgeois sino se tiene en cuenta que “se trata de una aventura artística llevada adelante por una artista fundamentalmente conceptual, dispuesta a proporcionar elementos de análisis a su albedrío”, teniendo en cuenta además que “lo que dice a través de ello –o lo que no dice...- forma parte de un proceso creativo original anclado en un pensamiento de los orígenes (de la artista, de la vida, de las formas) constantemente actualizado” (Breerette, 2012: 19).

Como señala acertadamente la historiadora del arte Griselda Pollock, carece de sentido continuar en la dinámica de realizar una lectura limitada de la obra de Bourgeois fundamentada sólo en estos recuerdos de la infancia “sin prestar atención alguna a su textualidad y a la inteligencia con la que la obra los gestiona bajo la forma de un ‘autoanálisis’ y no de una ‘confesión’” (Pollock, 2012); es decir, en palabras de otro crítico que ha sabido leer desde la amplitud de esta misma perspectiva, “las imágenes tienen un contenido conceptual (...) ‘piensan’ visualmente, más que ser ilustraciones preestablecidas de pensamientos no visuales” (Bal, 2002: 188).

A modo de conclusión, hoy es indiscutible que Louise Bourgeois es una artista singular y única en el panorama artístico de la modernidad, autora de una obra radicalmente independiente, “tan indiferente respecto a las modas como a las corrientes”, una obra en la que “lo que lo bruto, lo bárbaro, lo salvaje, lo arcaico, lo primitivo, se mezclan con lo refinado, lo sutil, lo delicado, lo contemporáneo; una obra que se construyó lejos de las dicotomías entre bello y feo, entre arte y no arte, con una violencia visceral” (Gaillard, 2012: 53). Así pues, la actividad artística considerada como “un privilegio, una bendición, un alivio” (Bourgeois, 2002: 91) para esta artista excepcional, cuya grandeza radica, en gran medida, en haber convertido el arte en una actividad casi sagrada, en una devoción que no dejó de practicar hasta sus últimos días: “No dispuse de la seguridad que esconde una religión, así que al final ésta sería la razón principal que me llevó a convertirme en una artista, la búsqueda de un modo de supervivencia” (Bourgeois, 2002: 55).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M., "Autotopography: Louise Bourgeois as Builder", en *Biography*, vol. 25, 1(2002).
- Breerette, G., "Asesinatos en un jardín 'a la francesa'", L. Bourgeois, *HONNI soit QUI mal y pense*, Madrid, La Casa Encendida-Skira Ed., 2012, pp. 19-29.
- Bourgeois, L., *Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas*. Madrid, Ed. Síntesis, 2002.
- Gaillart, F., "Retrato de la artista como araña", L. Bourgeois, *HONNI soit QUI mal y pense*, Madrid, La Casa Encendida-Skira Ed., 2012, pp. 47-53.
- Mayayo, P., *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Ed. Nerea, 2002.
- Pollock, G., "Maman, Vocative Sculpture and the Geometry of Absence", en *After-affect, After-image: Trauma and Aesthetic Transformation*, Mánchester, Manchester University Press, 2012.
- Tilkin, D., "HONNI soit QUI mal y pense", L. Bourgeois, *HONNI soit QUI mal y pense*, Madrid, La Casa Encendida-Skira Ed., 2012, pp. 11-17.
- Zabuyan, E., "Oscilaciones", L. Bourgeois, *HONNI soit QUI mal y pense*, Madrid, La Casa Encendida-Skira Ed., 2012, pp. 55-61.