

LOUISE BOURGEOIS Y EL PSICOANÁLISIS: REFUGIOS, ESPIRALES, CELDAS Y ESPEJOS

Valeria Villarán, Ph.D*

El análisis es un regalo

Es una trampa

Es un privilegio

Es un lujo

Es un deber

Es un deber hacia mí misma

Hacia mis padres

Hacia mi esposo

Hacia mis hijos

Es una vergüenza

Es un quehacer

Es un *love affair*

Es un *rendez-vous*

Es el juego del gato y el ratón

Es un barco a conducir

Es una internación

Es una broma

Me debilita

Me convierte en policía

Es un mal sueño

Es mi interés

* Psicoanalista en formación de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis (SPP). Doctora en Psicología del Desarrollo por la Universidad de Fordham en Nueva York. Profesora Asociada del Departamento de Psicología y de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Miembro del comité directivo de la Maestría y de la Segunda Especialidad en Intervención Clínica Psicoanalítica (PUCP). Miembro del grupo de Investigación en Psicoanálisis (PUCP).

<vvillaran@pucp.pe>

Es mi campo de estudio
 Es más de lo que puedo manejar
 Me pone furiosa
 Es un aburrimiento
 Es una molestia
 Es a *pain in the neck*

Louise Bourgeois. 0127, hojas sueltas, c.1958
 (Larratt- Smith, 2012, p. 90)

A inicios del 2004, el asistente de los últimos 30 años de Louise Bourgeois, Jerry Gorovoy, encontró dos cajas con cientos de hojas sueltas que había escrito la artista frente a las experiencias generadas en su propio análisis. Estas cajas fueron complementadas con dos más halladas en 2010 tras la muerte de Bourgeois. Estos archivos revelaron el largo proceso de análisis que sostuvo Louise con el Dr. Henry Lowenfeld, psicoanalista freudiano emigrado de Alemania. Fueron 30 años de análisis que Louise Bourgeois mantuvo en secreto.

Las páginas encontradas no solo contenían reacciones a sus sesiones de análisis sino también a sus lecturas de Klein, Winnicott, Marie Bonaparte, Helen Deutsch, Lacan, entre otros autores psicoanalíticos a quienes Bourgeois leía vehementemente. De hecho, en los años sesenta ella misma pensó en formarse como analista de niños, llegando a decir que el psicoanálisis era su religión. A lo largo de los años, su relación con el psicoanálisis fue complejizándose, criticando especialmente a Freud por no haber hecho nada ni por el artista (Bourgeois, 1990), ni por la mujer (Larratt Smith, 2012). Como menciona Nixon (2012), Bourgeois “usó” al psicoanálisis como a sus esculturas: amasándolo, cortándolo y estrujándolo. Para Kuspit (2012), no hay artista en el siglo XX más conocedora del psicoanálisis que Louise Bourgeois. Ella recurriría al psicoanálisis como recurrió al arte: intensa y compulsivamente, ambos entretreídos en su drama personal de manera indistinguible. Como contaría el mismo Gorovoy, los últimos días de su vida Louise le pedía que le leyera textos de Winnicott, como si fuera una canción de cuna, algo para arrullarla en su camino a la muerte (Bernadac y Obrist, 2008).

Críticos de arte como Mignon Nixon (2005) y Philip Larratt-Smith (2012), señalan que no es posible entender la obra de Bourgeois si no se toma en cuenta su relación con el psicoanálisis. Como bien analiza Siri Hustvedt (2014) el psicoanálisis le proporcionó una mitología para la creación. Según Juliet Mitchell (2014) en el análisis Bourgeois se “retraumatizaba”, utilizando las emociones de la infancia para crear formas visuales.

El presente trabajo busca seguir profundizando la relación de Louise Bourgeois con el psicoanálisis, y la influencia que éste tuvo en su obra. Analizar esta relación, no solo nos puede informar sobre el vínculo entre el arte y el psicoaná-

lisis, sino también sobre la relación con el propio análisis, y con la propia historia. Empecemos con Louise.

Louise nace en París el 25 de diciembre de 1911, en el seno de una familia de clase media alta que tenía un próspero negocio de reparación y reventa de tapices del siglo XVII y del XVIII. Fue la segunda de tres hermanos: Henriette, siete años mayor que Louise, y Pierre, dos años menor. Una hermanita nacida después de Henriette muere en la infancia, poco antes de que Louise naciera.

Dado que su padre, Louis, quería un hijo varón, la madre decidió, a modo de compensación, darle su nombre a su tercera hija, *Louise*.

Yo fui la tercera niña en nacer, y por supuesto mi padre quería un varón, así que fui una vergüenza cuando nació. Es un hecho, mi madre que era una persona fría y racional, le dijo a su marido, mi padre: 'No te decepciones con esta niña pequeña, mira, es tu viva imagen', no es claro si él estaba de acuerdo, pero dijo: 'sí, ella es linda', y mi madre dijo: 'ella es igual a ti, la llamaremos como tú'. Tal vez, mi madre estaba tratando de venderme. Y quizá tuvo cierto éxito, pero mi padre siguió decepcionado porque él lo que quería era un hijo varón. (Bernadac y Obrist, 2008, p. 163).

Durante su niñez, Louise trató infructuosamente de atraer la atención de su padre, una persona a la que ella más tarde describiría como un hombre de gran atractivo y apetito sexual.

Al poco tiempo de tener a Pierre, su cuarto hijo, la madre de Louise contrajo gripe española que le dejó como secuela un enfisema pulmonar que la debilitaría por el resto de su vida.

Quizá su vida sexual no fue la misma, y fue cuando mi padre empezó a buscar otras mujeres. Su conducta se volvió infantil, inmadura. Después de la guerra él buscaba desesperadamente encontrar paz y las mujeres fueron su forma de lograrlo. (Bernadac & Obrist, 2008, p. 163).

Cuando Louise tiene 10 años su padre contrata a una joven inglesa, Sadie Gordon Richmon, como profesora de inglés para los niños Bourgeois. Sadie se convierte en la amante del padre y es invitada a vivir en la casa familiar de manera intermitente por casi 10 años, con la aquiescencia de la madre, que veía en esta relación una forma de mantener al marido infiel en casa. Como revisaremos más adelante, este complejo triángulo amoroso, compuesto por la amante, rival emocional de Louise, y el padre, un hombre encantador, infiel y a menudo cruel pero de quien ella desesperadamente buscaba su atención, se convertirá en una gran fuerza motivacional de su arte, apareciendo en su obra de forma casi compulsiva.

En 1932, Bourgeois entra a la Sorbonne para estudiar Cálculo y Geometría, y paralelamente Filosofía en la Universidad de París. Ese mismo año, su madre

muere. Devastada, deja los estudios y decide dedicarse al arte, quizá como una manera de lidiar con la tristeza y el vacío que le dejó su muerte. El arte, asociado a la restauración desde muy pequeña, servirá en adelante como modelo de reparación psíquica.

Cuatro años después, en la Galería de Arte que ella misma crearía, conoce a Robert Goldwater, un norteamericano historiador del arte, que se encontraba en París haciendo su tesis doctoral. La atracción fue inmediata y el romance veloz. El año en que se conocieron, se casaron y migraron a Nueva York. Se inicia entonces un periodo dedicado a la maternidad y al hogar: adoptan a su primer hijo, Michel Oliver. Al año siguiente nace su segundo hijo, Jean Louise y un año después, su tercer hijo, Alain Matheu. Las ambivalencias de la maternidad y la carga de la vida familiar, así como los sentimientos de pérdida y culpa por la migración a Estados Unidos en tiempos de guerra, fueron registrados en su serie de pinturas *Femme Maison* (mujeres casa) y en el conjunto de esculturas hechas de madera, *Personnages* de los años cuarenta.

En 1951 el padre de Louise muere, provocando en ella una depresión severa: parálisis creativa, rumiación suicida, insomnio, ataques de ira y episodios de agorafobia fueron algunos de los síntomas que presentó por ese entonces como un rosario de tristeza. Y así como acudió al arte después de la muerte de su madre, Bourgeois acudirá al psicoanálisis después de la muerte de su padre.

Análisis con Lowenfeld: tejiendo la trama psicoanalíticamente

Luego de un breve análisis de nueve sesiones con el Dr. Cammer, Louise empieza análisis (1951) con el Dr. Henry Lowenfeld, un judío marxista que emigró a Nueva York de la Alemania nazi. Lowenfeld era un Freudiano clásico, simpatizante de la Psicología del Yo, aunque crítico de la medicalización que estaba sufriendo el Psicoanálisis en Estados Unidos. Interesado en el arte, Lowenfeld escribió sobre el proceso creativo. En un artículo anterior al análisis de Bourgeois, publicado en 1942, Lowenfeld sostenía, como si se modelara/esculpiera la propia problemática de Louise, que la base de la creatividad del artista estaba en una bisexualidad intensificada. Para él, la urgencia de expresarse en el trabajo creativo aparecería como una sublimación de la bisexualidad (Lowenfeld, 1942).

A través de las notas sueltas, escritas muchas de ellas en el clamor del insomnio, podemos intentar reconstruir la intensa relación transferencial que Bourgeois sostuvo con Lowenfeld.

En una nota escrita mientras Lowenfeld está de vacaciones, podemos leer:

Me siento estafada porque solo fue un sentimiento transferido y yo espero retornos que obviamente no puedo tener de personas indiferentes, actuando

una hostilidad impostora en contra de Lowenfeld cuando él se va por seis semanas. Si no tuviera miedo a la policía le rompería el cuello. (Bourgeois, 1952, página suelta 0467. En Larratt-Smith, 2012, p. 35).

Su rabia “impostora” hacia Lowenfeld también es rabia hacia sí misma, deseo de matarse:

Es este miedo consecuencia del viaje de Lowenfeld a Japón? Como si dijera: ‘como la ruptura tiene que darse, iremos adelante + superarlo’. Es esa forma en que las amenazas de suicidio aparecen = como si dijera: ‘si tu me dejas yo me mataré’ (Bourgeois, 1957, página suelta 0247. En Larratt-Smith, 2012, p. 69).

La rabia pendular que aparece frente al abandono que mata, ya sea al abandonador como al abandonado, empieza a tomar la forma de castración, una castración oral, voraz, que engulle al otro: *me como lo que te da poder*:

Mi hambre de los últimos días ha sido un deseo de castrar. ... Cuando me desperté esta mañana tenía un deseo intenso por una lengua de cerdo ahumada. ... En el sueño que tuve: Yo quiero robar el pan de la casa de Lowenfeld, pero resisto la tentación porque si él viene tomaría el cuchillo y lo mataría”. (Bourgeois, 1958, página suelta 0264. En Larratt-Smith, 2012, p. 87).

En medio de esta intensa relación analítica con Lowenfeld donde aparecen, o mejor dicho —reaparecen, la dependencia, la angustia de separación y abandono, el deseo de matar, y matarse, en donde emergen la envidia, el deseo de robar, devorar y castrar, es donde irá descubriendo aspectos inconscientes y creando una trama para entender su historia, una mitología particular permeada de verbos y dioses psicoanalíticos. Por ejemplo, en una nota suelta de 1958, Bourgeois escribe:

Tengo miedo de que mi madre me abandone porque yo voy a robarle su esposo. Pero tonta tú, yo no voy a amarlo, yo solo voy a robarle, lo voy a desposeer, te lo voy a regresar. Ambas vamos a robarle, nos lo vamos a comer. Es un pacto entre mujeres. Mi padre me traicionó con otra mujer, pero mi madre nunca me traicionó. (Bourgeois, 1958, página suelta 0649. En Larratt-Smith, 2012, p. 78).

En otra nota al año siguiente:

Dos días muy malos después de esto (un sueño con Sadie y su padre). Irritación dolorosa + excitación al mismo tiempo, me conduce a ser consciente de un deseo de orinar parada. La envidia del Pene tan difícil de ser consciente está presente: Prueba! (Bourgeois, 1959, página suelta 0449. En Larratt-Smith, 2012, p. 80).

Y continúa:

Comer, matar, devorar, venir. Matar la madre, incorporar al padre, tomar su fuerza y ser asesinada como castigo. (Bourgeois, 1959, página suelta 0230. En Larratt-Smith, 2012, p.100).

El mito familiar, el triángulo amoroso infantil de su padre, Sadie y su madre, es ahora también, un mito psicoanalítico: un Edipo temprano, con todos sus verbos. Es en la relación analítica con un hombre, Lowenfeld, donde se han revivido primero estos verbos, que Louise reconstruye psicoanalíticamente su historia.

Por once años, desde que empieza su análisis, Bourgeois no produce. Durante ese periodo de transformación, su mitología personal ya entramada, traducida psicoanalíticamente, solo aparecerá en su análisis y sus notas sueltas, mas no en sus obras. Con el paso de los años, reemergerá, como un gran retorno de lo reprimido, en sus esculturas e instalaciones.

Pero antes aparecerán sus *Refugios*, esculturas que evidencian su momento de transformación psíquica, primeras obras después de iniciar el análisis con Lowenfeld.

Refugios (Lairs): 1962-1964

Los Refugios, como Bourgeois se refería a ellas, eran esculturas un tanto amorfas de yeso y látex, con exteriores toscos y gruesos e interioridades complejas, algunas de ellas con forma de espiral como **Torre laberinto** (1962). Se asemejan a conchas marinas, esqueletos o crisálidas, espacios para esconderse y transformarse, como lo que probablemente estaría sucediendo con ella en ese momento.

Parte de esta serie, es una escultura para su analista: **Rondeau for L** (1963) que atestigua la importancia de Lowenfeld en este proceso de transformación.

Cúmulos: Objetos parciales bisexuales 1965

Pocos años después de sus *Refugios*, empiezan a emerger como salidos directamente del inconsciente lo que Bourgeois llamó sus *Cúmulos*, montículos o bultos que son partes de órganos sexuales con características ambiguas, en parte pecho, en parte falo. **Unconscious landscape** (Paisaje Inconsciente, 67-68) parece un retrato del momento exacto de la emergencia de estos objetos parciales.

Sleep II (Sueño II, 1967) es un cúmulo fálico, un pene en reposo. En **Janus Fleur** (1968) vemos los dos penes en reposo de Sleep II unidos en una suerte de vulva que explota al centro: un gran objeto parcial bisexual de bronce que cuelga del techo. Bourgeois decía que era su autorretrato y la escultura que más le gustaba,

quizá, porque en ese autorretrato ella no solo tenía vagina sino también pene. Por esta misma época esculpe pequeñas tallas de mujeres con forma fálica, como **Femme couteau** (mujer cuchillo) (1970) o **Diosa frágil** (1971) pequeñas diosas de la fertilidad bisexual. Pero ella explica mejor que nadie sus propios procesos:

*Siempre ha habido un elemento sexual en mi trabajo, muchas veces me ocupo de formas femeninas —agrupaciones de pechos como nubes— pero muchas veces mezclo lo imaginario: pechos fálicos, femenino, masculino, activo y pasivo. Esta escultura de mármol, **femme couteau** (1970) encarna la polaridad de la mujer: lo destructivo y lo seductor. ¿Por qué esta mujer se convierte en cuchillo? Ellas no nacieron en esa forma, ellas se hicieron así por miedo. En la **femme couteau** la mujer se convierte en cuchillo como defensa, ella se identifica con el pene para defenderse. Una niña puede estar aterrada del mundo, se siente vulnerable porque puede ser herida por los penes. Así que ella trata de tomar el arma del agresor. (Storr, Herkenhoff & Schwartzman, 2003, p. 120).*

En **Fillete** (Niñita, 1968), una escultura en látex de un inmenso pene erecto colgando de la pared, vemos que la transfiguración se ha completado: Ella es el Pene. En sus escritos psicoanalíticos podemos leer: “Yo quería ser un hombre. Cuando mi padre me dejó en 1951, yo quería un pene para reemplazarlo”. (Bourgeois, 1959, en Larrat-Smith, 2012, p. 98).

Muchos años después, a la edad de 71 años, en una fotografía tomada por Robert Mapplethorpe (una de sus fotografías más conocidas) vemos a Louise, con cara traviesa, cargando a **Fillete** (el pene inmenso) en sus brazos, como si fuera un bebé, quizá burlándose de Freud que sostenía que una mujer superaría su envidia del pene con un marido “con pene”) o teniendo hijos varones.

En 1974 en su pieza **La destrucción del padre**, nos describe la escena de esa apropiación del pene, un Edipo temprano de pulsiones orales canibalísticas, al mejor estilo Kleiniano:

*El propósito de **La destrucción del padre** era ejercitar un miedo (...). Lo que me asustaba es que, en la mesa a la hora de la cena, mi padre siempre se ufanaba, siempre agrandándose, y mientras más se agrandaba nosotros más nos empequeñecíamos. De pronto, hubo una tensión terrible y nosotros lo agarramos, mi hermano, mi hermana, mi madre y yo, nosotros cuatro, y lo tomamos y lo empujamos encima de la mesa y jalamos sus piernas y sus brazos y lo desmembramos. Fuimos tan exitosos derrotándolo que nos lo comimos, fin”. (Bernadac & Obrist, 2008, p. 158).*

Al parecer, a Louise Bourgeois le tomó cerca de 10 años expresar, a través de sus esculturas, las fantasías surgidas en el análisis con Lowenfeld. Los Cúmulos y sus transfiguraciones parecen una ilustración de sus notas psicoanalíticas escritas

más de 10 años antes, donde ella no solo se proveía un pene, sino que lo hacía mediante el canibalismo al padre.

El mito se hace público: historización y teatralización del “trauma”: 1982

1982 fue un año importante en la vida de Louise Bourgeois, uno de los tantos que tuvo. Ese año muere su analista y con él muere la posibilidad de volver a analizarse. Al mismo tiempo es reconocida como artista —¡por fin!— en una gran retrospectiva en el MOMA. Tenía 71 años y es casualmente a partir de ese momento, solo en ese momento, que ella hace pública la historia de su vida, el triángulo —o mejor decir, cuarteto— de Sadie, su padre, su madre y ella. Con la muerte de su analista, la historia de su vida se traslada del diván al mundo del arte, como si hubiera esperado ahora encontrar en el arte ese espacio terapéutico que dejó Lowenfeld: “art is a guaranty of sanity”, escribe repetidas veces en diferentes formatos, como un salmo.

Cuando muere su analista, Bourgeois hizo pública su historia con un altavoz. En la inauguración de la retrospectiva del Moma, como parte de la presentación, se mostraron las diapositivas de la historia del triángulo amoroso. Ese mismo año en ArtForum (vol. 20, 4, 1982), presenta **Abuso Infantil** (*Child Abuse*, 1982), la historia del drama, contada con fotos de su infancia donde aparecen su padre, su madre y Sadie. Al pie de una de las fotos se lee: “*Cual es mi rol en este juego? Yo soy un peón: Sadie se supone que está ahí para enseñarme, y en realidad, tú, madre, me estás usando para vigilar a tu marido. Eso es abuso infantil.*” (p. 45)

A partir de aquí, la historia del triángulo amoroso, de su padre, Sadie y su madre, la veremos escenificada de manera casi compulsiva en decenas de piezas suyas. Esta vez, la historia, ya envuelta en su ropaje psicoanalítico, se observa en su versión narrativa y teatral, ya no son objetos parciales —pechos, penes o una mezcla de ambos— sino personajes completos que encarnan a sus figuras tempranas, participando en narrativas complejas dentro de escenarios complejos como en un juego simbólico infantil destinado a exorcizar el trauma.

Quizá las obras más representativas de esta historización y teatralización del mito familiar sean sus **Celdas**. Estas son espacios protegidos por rejas o por paredes, en cuyo interior hay objetos diversos, muebles, ropa, hilos, que asemejan espacios domésticos, un dormitorio, un espacio de costura. En sus celdas, Bourgeois nos invita a la intimidad de su infancia, a entrar en las habitaciones de su niñez y a presenciar con ella los horrores de su historia infantil. Junto con ella, nos convertimos en *voyeurs* de una historia quizá demasiado inmensa para ser comprendida y digerida por una niña. Son habitaciones, pero también cárceles de las que no se puede escapar. Fueron más de 60 celdas las que la artista produjo desde 1990.

Por ejemplo, en las celdas **Habitación roja (Niño)** [*Red room (Child)*] y **Habitación roja (Padres)** [*Red room (Parents)*], ambas de 1994, Bourgeois nos introduce en el dormitorio de sus padres. En la celda **Cuarto rojo (Padres)**, vemos al centro una cama matrimonial cubierta de rojo, flaqueada por dos pequeñas esculturas en mármol de torsos desnudos parcialmente cubiertos. Sobre la cama roja, se encuentra la funda de un xilofón y un tren de juguete, quizá haciendo alusión a Melanie Klein y su representación de la escena primaria: La mirada violenta, misteriosa y aterrada de una niña —la propia Louise— frente al acto sexual. Entre las dos almohadas adultas, se sitúa un pequeño tercer almohadón, en el que aparecen bordadas las palabras “*Je t’aime*” (te amo).

En su celda **Mejor crece** (*You better grow up*) (1993), ella se ocupa de la dificultad de una niña de comprender la complejidad de su historia infantil. En esta celda, vemos al centro una escultura en mármol de una mano adulta sosteniendo dos pequeñas manos infantiles. La rodean tres grandes espejos que reflejan la imagen de manera confusa. Bourgeois, nos lo traduce:

Los espejos reflejan las diferentes difíciles realidades, una peor que la otra, para el niño. El mundo que muestran parece distorsionado y desordenado. Para el adulto racional la vista que dan no asusta porque el mecanismo de ocultamiento es obvio. (Bernadac & Obrist, 2008, p. 233).

En medio de esta realidad traumática y confusa, hay un llamado claro en esta Celda: “Mejor crece”, crecer para librarse del pasado, del trauma, de la confusión infantil. Bourgeois intenta hacerlo a través del arte, pero su posición al respecto es ambivalente. A propósito de esta obra, nos advierte que el arte por sí solo no libera del encierro de la repetición: la sublimación no es nada sin la autocomprensión (Bernadac & Obrist, 2008). Sin embargo, en otras ocasiones confía en el arte como medio de salvación. Por ejemplo, en su **Celda Chosy** (1990-1993) podemos ver a una Bourgeois concibiendo al arte como posibilidad de cortar con el pasado. En esta celda se observa una reproducción exacta de la casa infantil realizada en mármol rosado. Sobre la casa, pende una enorme guillotina a punto de cercenarla. En el documental “Arenas” de la BBC, el entrevistador le pregunta a Bourgeois sobre esta celda Choisy:

E: ¿Por qué la casa está encerrada, Louise?, ¿Por qué hay todos estos encierros?

L.B: Está cerrada porque pertenece a cierta sección del pasado y para que ese pasado sea erradicado. Para que pase realmente por un exorcismo; para poder liberarme del pasado yo tengo que reconstruirlo, ponderarlo, hacer una estatua de él y deshacerme de él haciendo una escultura. Soy capaz de olvidar después. He pagado mi deuda del pasado y estoy liberada.

E: Pero eso es como una prisión —le replica el entrevistador

L.B: Si, es una prisión. Es porque yo soy prisionera de mis recuerdos. Yo he sido prisionera de mis recuerdos y mi meta es deshacerme de ellos.

Aunque es consciente de que el arte es insuficiente, Bourgeois seguirá recurriendo a él esperando que la libere, aunque lamentablemente sin éxito. Y es que a diferencia del análisis ya no hay un otro que transforme, sino solo espejos y celdas. La historia al hacerse pública, al hacerse obra, se desprende, se aleja de ella, se vuelve alienante y se convierte quizá en uno de sus espejos multiplicadores y desorientadores.

El arte también objetiviza. Uno y su historia se convierten en un objeto a ser mirado, catalogado, valorado, comprado y vendido. Esa es también una dimensión del arte: la biografía se convierte en mercancía. Eso está lejos de ser un espacio de transformación. Pero como todo en Louise Bourgeois, incluyendo el propio psicoanálisis, el arte fue tanto un espacio de búsqueda como de crítica y burla. No sería extraño, en ese sentido, como sostiene Hustvedt (2014), que la artista utilizara conscientemente el mito familiar para burlarse y criticar al mundo del arte, sabiendo que las mujeres artistas constantemente eran reducidas a su vida personal. Exponerse de esa manera era jugar el juego a la crítica. Como una nueva foto de Robert Mapplethorpe, ella cargaría su historia personal como una pancarta, desafiando a los críticos del arte confesional femenino.

El arte al parecer no la “curó”, pero tampoco su análisis de 30 años: ella no solo siguió repitiendo el “trauma” sino que la depresión, el insomnio crónico, la ira desbordada y la agorafobia episódica la acompañarían el resto de su vida.

En el análisis con Lowenfeld identificó el pedazo de su historia que sería ubicado como traumático, el triángulo amoroso, y que sería nombrado el responsable de sus angustias, la explicación de su sufrimiento. Ese pedazo de historia se revivió en la relación analítica —en la relación con un hombre— y se fue permeando y entramando con conceptos y verbos psicoanalíticos, tomando la forma de un mito: el Edipo temprano. Esta co-construcción del vínculo analítico, el mito familiar ya entramado psicoanalíticamente, es lo que se reproducirá de manera compulsiva en su obra. En ese sentido, el psicoanálisis fue la base de su creación y quizá lo que le dio a su obra la altura del arquetipo, aquella que trascendiera la individualidad de la historia personal.

Sin embargo, cabe preguntarse si esa narrativa co-construida con Lowenfeld tocó los traumas claves de su historia, si el triángulo amoroso de su padre, madre y Sadie, fue realmente la base de su sufrimiento. Hay traumas que se usan como máscaras para esconder traumas más profundos. Para Daniel Mitman (2018) por ejemplo, fueron la pérdida de la hermanita antes del nacimiento de Louise y la muerte de su madre los verdaderos responsables de su depresión.

Es posible, porque a partir del año 2000 los temas recurrentes en la obra de Bourgeois virarán del triángulo mítico a la madre y el nacimiento. O quizá fue una narrativa que al entrar en el mundo del arte se fosilizó, perdiendo su cualidad transformadora; no lo sabemos, y no lo sabremos pues el análisis es siempre una co-construcción.

Tanto el psicoanálisis como el arte fueron espacios que Louise buscó como fuente de salvación y a los que recurrió con desesperación durante toda su vida. Primero el arte, cuando su madre muere, luego el psicoanálisis después de la muerte de su padre y, finalmente, el arte nuevamente, después de la muerte de Lowenfeld. En el camino ambos se fundieron y se volvieron indistinguibles: La obra de Louise no hubiera existido como tal sin el análisis con Lowenfeld y el psicoanálisis: el psicoanálisis no solo le permitió tener acceso a material inconsciente, sino que le dio una mitología para entender y narrar su historia. En ese sentido el psicoanálisis “fue usado” para crear. Por otro lado, el arte, entendido por ella como una forma de psicoanálisis, “fue usado” por ella con la intención de “curarse” psíquicamente, recurriendo a él cuando se quedó sin Lowenfeld.

Pero ambos, tanto el arte como el psicoanálisis, no cumplieron con su promesa de salvación, quizá le dieron una vida —que no es poca cosa— pero no la libraron de su sufrimiento. Como diría Louise en una entrevista a propósito de Breton, Lacan y Freud:

Ellos prometieron la verdad y solo inventaron una teoría. Ellos fueron como mi padre: prometieron mucho y dieron poco.

Referencias bibliográficas

- Bernadac, M.L., & Obrist, H. U. (2008). *Louise Bourgeois. Destruction of the father reconstruction of the father. Writings and Interviews 1923-1997*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bourgeois, L. (1990). Freud's Toys. *ArtForum*, 28(5), 111-13.
- Hustvet, S. (2014). New Perspectives on Louise Bourgeois. The Museum of Modern Art. MoMA LIVE [Video]. <https://youtu.be/GoE2rTyPiNY>
- _____. (2016). *My Louise Bourgeois. Woman Looking at Men looking at Women*. New York: Simon & Schuster.
- Kuspit, D. (2012). Louise Bourgeois in Psychoanalysis with Henry Lowenfeld. En P. Larratt-Smith (Ed.), *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed*. (Vol. I, pp. 17–31). London: Violette Editions.
- Larratt-Smith, P. (Ed.). (2012). *Louise Bourgeois: the return of the repressed: psychoanalytic writings* (Vol. I). London: Violette Editions.
- Lowenfeld (1941). Psychic trauma and productive experience in arts. *Psychoanalytic Quarterly*, 10(1), 116-129.

- Milman, D. (2018). *Louise Bourgeois and Psychoanalysis*. [Video]. <https://youtu.be/o3CvX53ys0A>
- Mitchell, J. (2014). *New Perspectives on Louise Bourgeois*. The Museum of Modern Art. MoMA LIVE [Video]. <https://youtu.be/GoE2rTyPiNY>
- Muller-Westerman, I. (2015). *Louise Bourgeois. I have been to Hell and Back*. Stockholm: Moderna Musset.
- Nixon, M. (2005). *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and the history of Modern Art*. Cambridge: MA: MIT Press.
- _____. (2012). En P. Larrat Smith (Ed.). *The Return of the Repress*, (Vol. 1, pp. 85–100). London: Violette Editions.
- Smith, R. (2017). *Louise Bourgeois, Imagination unfolds in all dimensions*. New York Times.
- Storr, R.; Herkenhoff, P. & Schwartzman, A. (2003). *Louise Bourgeois*. London: Phaidon.

Resumen

Entre el 2004 y el 2010 se encontraron cientos de hojas sueltas escritas por Louise Bourgeois como reacciones a su propio análisis y a sus lecturas psicoanalíticas. Estos archivos revelaron el largo análisis que la artista sostuvo con el Dr. Henry Lowenfeld, un proceso de más de 30 años que durante su vida Bourgeois mantuvo en secreto. Los cuadernos fueron publicados poco tiempo después de su muerte, en el 2012 (Larrat-Smith, 2012). Este artículo se propone explorar la relación de Louise Bourgeois con el psicoanálisis, y la influencia que éste tuvo en su obra, contrastando algunos de estos escritos con la obra que Bourgeois produjo a partir de iniciado su análisis con Lowenfeld. Se encuentra que la relación con Lowenfeld —un analista hombre— le permite revivir un pedazo de su historia —el triángulo amoroso entre su madre, su padre y la amante de su padre— que en la relación analítica será permeado y entramado con conceptos y verbos psicoanalíticos, tomando la forma de un mito: el Edipo temprano. Este material co-construido en el vínculo analítico, es lo que Louise Bourgeois reproducirá de manera compulsiva en su obra posteriormente.

Palabras claves: Louise Bourgeois; psicoanálisis; arte; relación analítica

Abstract

Between the years of 2004 and 2010 it was found hundreds of pages written by Louise Bourgeois in reaction to her own psychoanalytic treatment. These archives revealed the long analysis that the artist had with Dr. Lowenfeld, an analytic process of more than 30 years that Bourgeois kept in secret during her live time. The notebooks were published in 2012 after Bourgeois death. This article explores the relationship between Bourgeois and psychoanalysis, and how the latest influenced on her artwork, by contrasting some of these written pages with the artwork that Bourgeois produced short after initiated her analysis with Lowenfeld. It was found that the relationship with Lowenfeld —a men psychoanalyst— allowed her to reexperience a piece of her history —the love triangle among her mother, her father and his mistress— that would be permeated

with psychoanalytic concepts and verbs, taking the form of the psychoanalytic myth of Oedipus. This material, co-constructed in the analytic bond, would be Bourgeois' basis to produce, in a compulsive way, her subsequent artwork.

Keywords: Louis Bourgeois; Psychoanalysis; art; artwork; analytic relationship