

ARAÑAS, TEJIDOS Y CORDONES UMBILICALES:  
IMÁGENES DE LO MATERNAL EN LA OBRA TARDÍA  
DE LOUISE BOURGEOIS  
*O la creatividad en las cercanías a la muerte*

Valeria Villarán\*

*My Louise Bourgeois understood the need, the burning compulsion,  
to translate real experience into passionate symbols*

Hustvedt, 2016

En los años 90, cuando Louise Bourgeois tenía cerca de ochenta años, las mujeres cuchillo, los penes gigantes, los asesinatos al padre y los triángulos amorosos que habitaron su obra por más de treinta años, se vieron invadidos por pechos voluptuosos, mujeres embarazadas, nacimientos, placentas y otras imágenes tanto explícitas como implícitas de lo maternal que marcaron lo que algunos autores han identificado como un giro hacia la madre (Larrat-Smith, 2021; Betterton, 2009).

Ella no lo sabía, pero todavía le quedaban veinte años de su larga y productiva vida; veinte años que le permitieron crear lo que ha sido considerado uno de los capítulos tardíos más importantes y ricos de la historia del arte (Rugoff y Rosenthal, 2022).

Este trabajo, se centra en tres de las imágenes de lo maternal producidas por Louise Bourgeois durante esos años: Las Arañas, los tejidos y los cordones umbilicales.

Pero antes, rastreadremos las primeras apariciones de lo maternal en su obra, como una forma de contextualizar —y, de ese modo, entender— la relevancia de este giro tardío.

---

\* Psicoanalista en formación de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis (SPP). Doctora en Psicología por la Universidad de Fordham (Nueva York). Profesora Asociada del Departamento de Psicología y de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Miembro fundador de la Maestría en Intervención Clínica Psicoanalítica y del Grupo de investigación en Psicoanálisis de la PUCP. Atiende a adultos en consulta privada.

<vvillaran@pucp.pe>

## Femme Maison y Personnages (1940-1948)

Lo maternal tiene sus primeras apariciones en la obra de Bourgeois a los pocos años de su migración a Nueva York, alrededor de 1940, cuando forma y consolida su propia familia. En 1939, ya en Nueva York, Louise y Robert Goldwater, su esposo, adoptan a su primer hijo, Michel Olivier; al año siguiente nace su segundo hijo, Jean Louise, y un año después Alain Matheu, su tercer hijo. En medio del proceso de adaptación a una nueva ciudad, cargado de sentimientos de pérdida y culpa, Louise intenta construir un hogar y ser madre de tres hijos: “Yo tenía tres niños más un marido, tenía cuatro hombres que cuidar. No digo que no los quería, yo los amaba. Viniendo de una ascendencia francesa donde la esposa es realmente una madre, la idea de amar hombres significa cuidarlos. Pero tienes que saber cómo, tienes que tener ideas brillantes (...) Así que ahí estaba yo, esposa y madre, y tenía miedo de mi familia. Tenía miedo de no estar a la altura. Mi madre había entendido su rol y no tenía miedo de las demandas, yo no entendía mi rol y tenía miedo de no dar la talla” (Bourgeois, en Bernadac y Obrist, 2008, p. 200).

Este miedo y ambivalencia hacia la maternidad y la carga familiar está reflejado en su serie de pinturas *Femme Maison* (1946-1947) y en sus primeras esculturas talladas en madera *Personnages* (1946-1949). En la serie *Femme Maison*, vemos a una mujer trasmutada por su rol maternal y convertida en casa. El cuerpo femenino alberga a otros, la vagina bien podría ser una puerta, pero la cabeza en todos los casos se ha perdido, ha sido reemplazada por el hogar, solo disponible para lo familiar. Pero este modo de vivir lo maternal se incendia; el humo y el fuego que salen por las ventanas nos anuncian que la mujer/casa se quema.

Los *Personnages*, por su parte, son tallas en madera de forma alargada que retratan distintos personajes en la vida de Louise Bourgeois (L.B.). Lo común de sus *personajes* es que no podían sostenerse solos, expresando la fragilidad de la verticalidad y el sobreefuerzo que significaba mantenerse en pie. Ellos estaban —en sus palabras— “inmovilizados por el miedo” (Bourgeois, en Bernadac y Obrist, 2008, p. 104). Dentro de ellos estaba *Quarantania*, un conjunto de personajes que rodean a uno cargando paquetes. Interrogada sobre *Quarantania*, L.B. nos cuenta: “Yo tenía los hijos alrededor de mi cintura. Ese es el origen de *Quarantania*. Yo cargaba ‘mis paquetes’. Los paquetes caídos de madera, yo sugiero la carga pesada que significa la crianza” (Bourgeois, en Nixon, 2005, p. 163).

Paralelamente a estas imágenes que fueron públicas, aparecen otras en sus diarios, mucho más dramáticas, que serán icónicas más adelante, como la araña, los múltiples pechos y las representaciones canibalísticas de lo maternal.

En una entrevista con Marie-Laure Bernadac, Bourgeois es confrontada con estas ilustraciones:

*Entrevistadora:* ¿Quién es esa monstruosa figura?

*L.B.:* Esa es la buena madre, esos son sus pechos.

*Entrevistadora:* En este otro dibujo, el niño está en la boca de su madre.

*L.B.:* Cuando los niños me exasperan me convierto en caníbal (...) yo trato de comerme a mis hijos cuando me irritan, pero no lo quiero mostrar en público. Yo quiero esconder mi lado canibalístico, mi lado agresivo. (...) Medea mató a sus hijos como acto de revancha, yo en cambio quiero abolirlos, porque ellos son un hecho, porque ellos son una carga enorme. La única forma de hacerlos desaparecer es comiéndolos, la forma en que los espías durante la guerra se deshacían de la evidencia era tragándosela.

*Entrevistadora:* ¿Esta otra imagen de la madre y su hijo?

*L.B.:* Sí, tú podrías decir que es un autorretrato, pero estoy en una posición difícil. No es halagador y no es simple.

*Entrevistadora:* ¿es un nacimiento?

*LB.:* Sí, lo es (Bernadac y Obrist, 2008, pp. 294-299).

En todas las representaciones de esta época, a diferencia de su obra posterior, el énfasis está en su propia maternidad; pero, ya aparecen aspectos que veremos tematizados en su obra tardía, donde Louise se ubica en la relación con su madre: vemos ya el péndulo ambivalente pre-edípico, madre buena (con múltiples pechos que pesan) y rabia canibalística; encontramos, también, la fusión, un monstruo de dos cabezas, donde no se sabe quién es el hijo y quien es la madre, dos seres atrapados en un nacimiento eterno.

### **La madre y la maternidad ceden el paso al padre y al triángulo amoroso traumático**

Luego de la muerte de su padre en 1951, Louise cae en una grave depresión que la lleva a iniciar análisis con Lowenfeld, un judío alemán marxista que migró a Nueva York huyendo de los nazis. Le siguieron 11 años de silencio creativo, quebrado por la aparición de su serie de esculturas *Refugios*, en 1962, que atestiguan su proceso de transformación como producto de su análisis. A partir de aquí, y por unas buenas tres décadas, Bourgeois se dedicará a explorar en sus obras, al menos explícitamente, el triángulo amoroso traumático de su infancia: a la edad de 10 años el padre de Louise 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 (Villarán, 2022).

Como en un sueño recurrente, la envidia del pene, Edipos canibalísticos, objetos parciales bisexuales, mujeres-pene, triángulos amorosos, toman la escena en la obra de Louise Bourgeois, como si la muerte del padre y quizá también el análisis con un analista hombre hubieran despertado lo edípico en ella, reemplazando a la madre y a la maternidad como materia de exploración, al menos conscientemente. A sus ojos, el triángulo amoroso se convirtió en aquel pedazo de su historia que explicaría el trauma.

Llevados por este relato, algunos estudiosos de su obra, como Philip Larrat-Smith (2021), sostienen que es el Complejo de Edipo el nudo traumático central en la organización psíquica de Bourgeois. Siri Hustvedt (2017) nos advierte, sin embargo, que L.B. crea un mito de su propia historia tanto para revelar como para esconder. Para Daniel Milman (2018), por ejemplo, el triángulo amoroso es más bien un recuerdo pantalla para cubrir el verdadero trauma: la muerte de una hermanita, antes de su nacimiento, y la depresión de la madre que siguió a este evento; y utiliza el concepto de la “madre muerta” de Green (1980) como marco interpretativo para entender a Bourgeois.

Para Nixon (2005) y Schiller (2017, 2018) lo central siempre fue la relación temprana con la madre, una relación compleja, no solo por la depresión de la madre que siguió a la muerte de la hermana, sino por una serie de abandonos, tanto psíquicos como físicos, como la larga enfermedad de la madre que convirtió a L.B. en su enfermera particular hasta el día de su muerte; el abandono de su rol maternal y su posición en la familia al permitir a la amante cohabitar en la casa familiar, o incluso, como veremos más adelante, el propio nacimiento de Bourgeois.

Ambas coinciden, además, en que es la teoría de Melanie Klein el marco adecuado para entender a Bourgeois, algo que también sostuvo el propio analista de L.B.: “Es la rabia —escribió Louise Bourgeois en 1964— para Lowenfeld eso parece ser el problema básico; es mi agresión de la que tengo miedo, y ese núcleo correspondería con Melanie Klein” (Nixon, 2012, p. 85).

## Retorno de lo maternal en los años 90

Lo cierto es que, a partir de 1990, cuando tenía cerca de 80 años, Bourgeois hace un giro —o, más bien, un retorno— a lo maternal como temática explícita en su obra. Esta vez, ella ocupa la posición de hija; La Madre, ahora es su propia madre. Es tan evidente el giro que hasta el mismo Larrat-Smith (2021) lo señala, usando como marcador de este cambio su obra *Ventosas*, de 1990. En esta escultura Bourgeois incorpora el tipo de ventosas que aplicaba a su madre enferma, montadas en una suerte de lápida de lava. Una Louise en los finales de su vida convoca a su madre cercana a la muerte, pero también a una hija, rabiosa y carente de afecto.

A partir de aquí, irrumpe lo maternal con toda su potencia, desplegándose majestuosamente con la aparición de sus colosales arañas a finales de los años 90.

### **Arañas: ambivalencias hacia la madre**

*Yo provengo de una familia de reparadores.  
La araña es una reparadora, si tu destruyes una tela de araña,  
la araña no se molesta, ella cose y repara*

Bourgeois, en Lorz, 2022

Si bien la araña se presenta en su obra muy temprano con dos dibujos de 1947, es recién en 1994, cuando Louise tenía 83 años, que se vuelve un tema recurrente apareciendo como esculturas de diferentes tamaños (incluyendo sus celdas), así como en dibujos e impresiones, manteniéndose hasta el final de su vida. Bourgeois identificaba la araña con su madre, ambas estaban asociadas al tejido y a la restauración: su madre se dedicaba a restaurar tapetes en el negocio familiar, la araña teje y restaura su red.

En su obra *Oda a mi madre* (Oda a mi madre), una serie de dibujos de arañas, creados en 1994, escribe a la base: "La araña... por qué la araña? Porque mi mejor amiga fue mi madre y ella fue deliberada, inteligente, paciente, contenedora, razonable, delicada, sutil, indispensable, limpia y útil como una araña".

Pero las arañas también son amenazantes y peligrosas, arquetipo primario de la madre en su implacable y potencialmente destructiva encarnación, como *Maman* (1999), una escultura de casi 10 metros de alto esculpida por ella a los 88 años. Imponente y arquitectónica, es inevitable sentirse diminuto e impotente debajo de esta impresionante criatura. Bajo su sombra, no se sabe si vamos a ser devorados o protegidos.

*Maman* parece encarnar la ambivalencia de Bourgeois hacia su madre, representando tanto lo reparativo y protectivo como lo destructivo: la madre en su fragilidad la abandonó, la rabia por el abandono parece haber sido colocada en el objeto que se tornó amenazador.

*La frágil* (2007), una obra posterior realizada cuando Louise tenía 95 años, parece explorar el aspecto frágil de la araña/madre, ensayando quizá una integración de los aspectos tanto buenos como malos: en esta obra se intercalan figuras de mujeres/arañas con mujeres/ pechos. Esta vez la araña parece a punto de desvanecerse, finos hilos conforman sus patas; una araña fantasma, cercana a la desaparición y a la muerte, contrasta con la imagen de unos pechos voluptuosos, dadores de vida. "Los tentáculos" de la araña por momentos también se convierten en hilos de leche que brotan de los pechos.

## Tejidos: o el juego de la destrucción y la reparación

Casi paralelamente a sus arañas, en sus ochenta tempranos, L.B. crea una serie de esculturas en tela. Tomando vestidos, secadores, fragmentos de tapetes, toallas de su propia casa, y de su historia personal, Bourgeois esculpe un universo de muñecos de tela. Ella también es la araña que cose y repara; su madre le da la potencia de la reparación para crear en la vejez.

En la magia de la reparación, Bourgeois les da a sus personajes una nueva piel, una piel doméstica, de labores femeninos, de tapices, toallas y secadores, su propia piel. Pero la ambivalencia aquí también persiste: la agresión y el daño se dejan ver en sus costuras, heridas suturadas, Frankensteins vueltos a la vida; las costuras, más que reparar el daño, lo denuncian. O, más bien, evidencian la ineficacia de su intento de reparación, convirtiéndolas en muñecos grotescos: ella es la caricatura de su madre, el opuesto de reparar finamente tapices.

Cosiendo, Bourgeois intenta reparar el daño de su propia agresión destructiva, un hilo de pulsión de vida que brota de sus manos. En relación con una de sus primeras obras de muñecos cosidos, *La pareja 2* (1996), Bourgeois comenta: “Me exaspera la visión de la pareja copulando, me da una rabia terrible, me molesta tanto, que les corto las cabezas. Cuando estoy bajo mucha ansiedad me torno violenta, le corto la cabeza a todos... coser es una defensa. Me da tanto miedo de lo que puedo hacer... la defensa es el opuesto de lo que tú realmente quieres hacer” (Bourgeois, en Bernadac y Obrist, 2008, p. 363).

En sus muñecos de tela se juega la destrucción y la reparación.

Este circuito compulsivo es explícito en su obra para la Tate Modern *Yo Hago, Yo Deshago y Yo Rehago* (I Do, I Undo and I Redo, 1999-2000). Evidentemente inspirada en los textos de Melanie Klein, Bourgeois nos explica sus propios procesos internos:

*Yo Hago* es una afirmación positiva, donde ella está en control, las relaciones están bien y en paz. Ella es la buena madre, cuidadora y dadora. *Yo Deshago*, es el descocer, el tormento, cuando las cosas no salen bien. Puede ser la destrucción total y violencia terrorífica. Ella es la mala madre. Es la desaparición del objeto amado. La culpa conduce a una profunda desesperanza y pasividad. *Yo Rehago* es un intento por seguir adelante, encontrando soluciones a los problemas y reparando relaciones. Hay esperanza y amor otra vez.

(Bourgeois, en Bernadac y Obrist, 2008 p. 368)

Para Schiller (2017), el Yo hago, Deshago y Rehago es la compulsión a la repetición que sostiene la creatividad de Bourgeois. Para esta autora, hay tanto una necesidad como un deseo de matar a la madre una y otra vez, a lo que sigue un terror de estar sola, de perder al objeto amado en un circuito infinito de

destrucción y reparación: "Si me abandonas otra vez le prendo fuego a todo", nos advierte Bourgeois (Bourgeois, en Morris, 2008, p. 20).

A la base de la fantasía de la reparación está recuperar el objeto perdido: la costura une los pedazos, junta lo que está separado: "Yo siempre he tenido miedo a la separación, al abandono. El coser es mi intento de mantener las cosas juntas, de hacerlas una unidad" (Bourgeois en Bernadac y Obrist, 2008, p. 265).

Esta acuciante angustia a perder el objeto amado está retratada en todo su dramatismo en sus cordones umbilicales.

### **Cordones umbilicales: entre la angustia de separación y la conexión**

Desde mediados de los 80 hasta el final de su vida, se puede observar en diferentes formatos y materiales la imagen recurrente de una madre unida a un bebé por un cordón umbilical. La mayoría de ellas lleva por título "no me abandones". En algunas, tanto la madre como el bebé están en una bóveda uterina que imposibilita la separación; en otras, la tijera amenaza con el corte y el abandono.

En el texto a la base de una ellas, *Le mere a couper le cordon* (la madre ha cortado el cordón) de 1986, se puede leer: "La madre ha cortado el cordón: el abandono. La gran castración: yo soy la desechada, yo soy la expulsada. La separación del infante que tiene que partir. El 25 de diciembre de 1911".

Más adelante, en 1989, en una de las páginas de su diario de cuando tenía 78 años, Bourgeois complementa: "El abandono, quiero revancha, quiero lágrimas por haber nacido, quiero disculpas, quiero sangre, quiero hacerles a los otros lo que me han hecho. Nacer es ser expulsada, es ser abandonada, de ahí viene la furia (Bourgeois, en Morris 2008, p. 20).

Bourgeois ubica su "trauma de abandono" en el nacimiento, el día mismo de navidad, un 25 de diciembre de 1911, el día que fue "expulsada" del vientre de su madre, "abandonada" por ella cuando se cortó el cordón umbilical.

El mismo Freud en *Inhibición, síntoma y angustia* (1926) consideraba el nacimiento como la prototípica forma de ansiedad y tanto las observaciones de Piontelli (1992) como numerosos estudios con fetos en el último trimestre de embarazo muestran que hay un registro y memoria de las experiencias intrauterinas, incluyendo el nacimiento (Walsh *et al.*, 2019; Dirix, 2009; DeCasper y Espence, 1986). Sin embargo, es evidente que otras formas de abandono por parte de su madre a lo largo de su infancia fueron dándole forma y complejizando su angustia de abandono, como la depresión luego de la muerte de su hermanita, o las secuelas de la gripe española que la enfermaron la mayor parte de su vida.

Su madre no estuvo disponible para ella cuando Bourgeois nació, como tampoco lo estuvo en la mayor parte de su infancia. El profundo sentimiento de abandono y soledad que acompañó buena parte de su larga vida probablemente

no surgió de manera repentina a partir del nacimiento, sino que se fue esculpiendo con pequeños golpes de reiteradas ausencias durante toda su infancia.

Y así como el nacimiento condensa/simboliza la angustia de separación en Bourgeois, Schiller (2018) sostiene que el cordón umbilical estaría encarnando la fantasía de conexión, basada en las primeras sensaciones básicas de conexión con el otro en el último trimestre de la vida uterina.

Los recurrentes cordones umbilicales dibujados, tejidos, esculpidos, en la obra de Louise Bourgeois serían esfuerzos por evitar la separación y el abandono ubicados para Louise en el nacimiento, como si deseara, idealmente, permanecer en el vientre de su madre eternamente. Así lo sugiere, de hecho, una de sus últimas obras: *El Infinito*, dibujada dos años antes de su muerte. En esta serie de dibujos vemos pequeños seres flotando dentro de vientres/capsula entretejidos por cordones umbilicales.

En su diario leemos: "Acunada hasta el infinito, la madeja roja nunca será interrumpida, abandonada o cortada. Existe un hilo eterno, y ese eres tú" (Bourgeois en Morris, 2008, p. 20).

La muerte para Louise Bourgeois es femenina, el reencuentro fantaseado con su madre, el regreso a una simbiosis uterina infinita. La muerte abre, para Bourgeois, la posibilidad de vivir por fin la fantasía de simbiosis con su madre. El fin como una vuelta al principio.

De sentirse una decepción por ser mujer y "envidiar el pene" (por ejemplo, en una entrevista dice: "*Mi padre quería un varón, así que fui una vergüenza cuando nací*". En otra: "*Una hija es una decepción; si tú traes una hija a este mundo tú tienes que ser perdonada*"; y, más adelante, en su diario: "*Yo quería ser un hombre. Cuando mi padre me dejó en 1951, yo quería tener un pene para reemplazarlo*" (Bourgeois, 1959, en Larrat-Smith, 2012, Vol 2); Bourgeois, al final de su vida, parece descubrir el poder de lo femenino, la madre buena y mala, la reparación y la creatividad, la conexión y el infinito.

A los 71 años, Bourgeois posa ante Roberth Maplerthorpe cargando a *fillete*, una escultura de un pene gigante, creada por ella en el 68, y que consideraba su autorretrato. A esta edad madura, L.B. ya no quiere ser *fillete* —el pene— sino la madre que lo cuida, cargándolo amorosamente como a un hijo.

No sorprende, por eso, que a los 97 años su autorretrato pase a ser una madre embarazada con múltiples pechos.

Así como la muerte de su padre —y quizá también el análisis con un psicoanalista hombre— despertó en ella la exploración de lo edípico y el poder del padre, es posible que la fragilidad del cuerpo y el aumento de la dependencia propios de la vejez, hayan convocado en ella el vínculo temprano con la madre y el encuentro con lo femenino en toda su aterradora y deslumbrante potencia.



Al parecer, en las cercanías a la muerte, el recuerdo pantalla del triángulo amoroso traumático de su padre, su madre y la profesora de inglés, al que ella recurrió como explicación de sus males, ya no se sostuvo. En el camino de la exploración de sí, Louise al parecer se encuentra finalmente con su madre —y, por eso, con ella misma— y entonces la lucha infinita explota: fragilidad y poder, destrucción y creatividad, muerte y nacimiento, se despliegan en toda su intensidad hacia el final de su vida.

A lo lejos nos parece escuchar a una joven Louise Bourgeois increparnos: “Yo no quería entender, yo solo quería ser acunada”.

## Referencias

- Bernadac, M. L., & Obrist, H. U. (2008). *Louise Bourgeois: Destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*. MIT Press.
- Betterton, R. (2009). Louise Bourgeois, ageing and maternal bodies. *Feminist Review*, 93, 70-85.
- DeCasper, A. J., & Spence, M. J. (1986). Prenatal maternal speech influences newborns' perception of speech sounds. *Infant Behavior & Development*, 9(2), 133-150.
- Dirix, J., Nijhuis, H., & Hornstra, G. (2009). Aspects of fetal learning and memory. *Child Development*, 80(4), 1118-1133.
- Green, A. (1980). *La madre muerta*. Ediciones Siglo XXI.
- Hustvet, S. (2016). *My Louise Bourgeois. Woman looking at men looking at women*. Simon & Schuster.
- Larrat Smith, P. (2012). *Louise Bourgeois: The return of the repressed. Vol II: Psychoanalytic writings*. Violette Editions.
- Larrat Smith, P. (2021). *Louise Bourgeois: Freud's daughter*. Yale University Press.
- Lorz, J. (2022). Acts of reparation: Spiders, needles and cells in the work of Louise Bourgeois. En R. Rugoff & R. Rosenthal (Eds.), *Louise Bourgeois: The woven child* (pp. 14-29). Hayward Gallery Press.
- Nixon, M. (2005). *Fantastic reality: Louise Bourgeois and the history of modern art*. MIT Press.
- Nixon, M. (2012). En P. Larrat Smith (Ed.), *The return of the repressed* (Vol. I). Violette Editions.
- Milman, D. (2018). Louise Bourgeois: From depressed mother to philandering father, the birth of a genius. *Neuropsychiatrie de l'enfance et l'adolescence*, 66, 43-47.
- Morris, F. (Ed.). (2008). *Louise Bourgeois*. Guggenheim Museum.
- Piontelli, A. (1992). *From fetus to child: An observational and psychoanalytic study*. Tavistock/Routledge.
- Rugoff, R., & Rosenthal, R. (2022). *Louise Bourgeois: The woven child*. Hayward Gallery Press.
- Schiller, B. M. (2018). Hair, threads, and umbilical cords: Louise Bourgeois's dream of connection. *Psychoanalytic Review*, 105(6), 1159-1181.

- Schiller, B. M. (2017). The primitive edge of creativity: Destruction and reparation in Louise Bourgeois's art. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 65(2), 253-280.
- Villarán, V. (2022). Louise Bourgeois y el psicoanálisis: Refugios, espirales, celdas y espejos. *Revista Psicoanálisis*, 27, 25-38.
- Walsh, K., McCormack, C. A., Webster, R., Pinto, A., Lee, S., Feng, T., Krakovsky, S., O'Grady, S., Tycko, B., Champagne, F., Werner, E., Liu, G., & Monk, C. (2019). Maternal prenatal stress associated with fetal neurodevelopment and birth outcomes. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116(48), 23996–24005.

## Resumen

Cuando Louise Bourgeois tenía cerca de ochenta años su obra da un giro hacia la madre. Ella no lo sabía, pero todavía le quedaban veinte años de su larga y productiva vida; veinte años que le permitieron crear lo que ha sido considerado uno de los capítulos tardíos más importantes y ricos de la historia del arte. Este trabajo, se centra en analizar tres de las imágenes de lo maternal producidas por Louise Bourgeois durante esos años: Las Arañas, los tejidos y los cordones umbilicales. El análisis sugiere que Bourgeois, de sentirse una decepción por ser mujer y envidiar el pene, al final de su vida parece descubrir el poder de lo femenino: la madre buena y mala; la reparación y la creatividad; y la conexión y el infinito.

**Palabras clave:** Louise Bourgeois, maternidad, psicoanálisis, obra tardía

## Abstract

When Louise Bourgeois was almost eighty years old, her work took a turn towards the mother. She didn't know it, but she still had twenty years of her long and productive life left; twenty years that allowed her to create what has been considered one of the most important and richest late chapters in the history of art. This work focuses on analyzing three of the maternal images produced by Louise Bourgeois during those years: Spiders, fabrics and umbilical cords. The analysis suggests that Bourgeois, from feeling disappointed at being a woman and envying the penis (sic), at the end of her life seems to discover the power of the feminine: the good and bad mother; repair and creativity; and connection and infinity.

**Key words:** Louise Bourgeois, motherhood, psychoanalysis, late work