

Cristina Peralta***Una poética del resentimiento: memoria y moral en la obra de Louise Bourgeois.**

A poetics of resentment: memory and ethics in the work of Louise Bourgeois.

palabras clave:
Louise Bourgeois; memoria;
resentimiento; creatividad;
psicoanálisis

El propósito de este artículo es mostrar el resentimiento como una forma eminentemente moderna de sensibilidad con la que situarse en el mundo y elaborar un proyecto de subjetivación personal. Utilizaré la obra de Louise Bourgeois porque su forma de entender el proceso creativo es un ejemplo paradigmático de cómo el resentimiento se vuelve creador dando lugar a dichos procesos de subjetivación. Desarrollaré la idea de que Bourgeois hace un arte resentido porque a través de este afecto trata con el motivo más existencial de su producción, es decir, cómo convertir lo accidental en necesario. Elaboraré mi argumento basándome en el texto de Judith Butler, *Dar cuenta de uno mismo*¹.

keywords:
Louise Bourgeois;
memory; resentment;
creativity; psychoanalysis

The aim of this paper is to address resentment as an eminently modern way of sensibility to locate oneself in the world and to develop a personal project of subjectivation. I will use the work of Louise Bourgeois because her way of understanding the creative process is a paradigmatic example of how resentment becomes creative and gives rise to the mentioned project of subjectivation. I will develop the idea that Bourgeois makes a resentful art because because resentment is her way of dealing with the most existentialist topic in her production, that is, how the subject can make sense of what others have done to him. To elaborate my position, I will rely on Judith Butler's *Giving an account of oneself*.

1. BUTLER, Judith. **Giving account of oneself**. New York: Fordham University Press, 2008; Idem. **Dar cuenta de sí mismo**: violencia ética y responsabilidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2012; Idem. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

* Universidad Carlos III de Madrid.

El propósito de este estudio es mostrar el resentimiento como una forma eminentemente moderna de sensibilidad con la que situarse en el mundo y elaborar un proyecto de subjetivación personal. Para ello, utilizaré la obra de la artista franco-estadounidense Louise Bourgeois, ya que su forma de entender el proceso creativo es un ejemplo paradigmático de las formas por las que el resentimiento se vuelve creativo dando lugar a dichos procesos de subjetivación. No debe entenderse que la finalidad de mi trabajo se limite a ofrecer una interpretación biográfica de sus piezas o excluir otros tipos de reflexión estética sobre su obra, pero es cierto que me distancio de lo que es un acercamiento formal o meta-narrativo para centrarme en la pregunta de qué función cumple la creación para el artista. Desarrollaré la idea de que Bourgeois elabora un arte del resentimiento tanto porque percibe y se relaciona con el mundo a través de una sensibilidad resentida, como porque el resentimiento representa su forma de abordar el que tal vez sea el tema de mayor carga existencial de su producción: cómo puede el sujeto apropiarse de lo que otros le han hecho, es decir, como puede volver lo accidental, necesario. Dado que el resentimiento sigue siendo una emoción mal considerada socialmente, veo en el arte una de las pocas vías para su canalización y elaboración. En contra de la afirmación de Nietzsche de que el resentimiento ata al pasado, defenderé que la reflexión sobre el presente y el futuro está igualmente implícita en él. Elaboraré mi argumento con ayuda de las ideas desarrolladas por Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, y comentaré la pieza de los años 60, *La visión desde el fondo del pozo* [*The View From The Bottom of The Well*], para demostrar que el resentimiento puede ser una postura crítica con el pasado y responsable hacia el futuro.

Perspectivas críticas sobre la obra de Louise Bourgeois

Como he indicado, deseo elaborar una hipótesis acerca de lo que hace al artista trabajar en un proyecto de subjetivación personal a través del arte, por lo que trazar un examen completo de la recepción crítica de la obra de Bourgeois queda fuera de los límites de este estudio. Dado que mi intención no es entrar en diálogo con la mayoría de estas interpretaciones, me limitaré a ofrecer una imagen general de las principales corrientes que se pueden encontrar entre ellas y algunos de los obstáculos que plantean a mi propuesta de lectura. En general, estas interpretaciones sobre el trabajo de Bourgeois pueden dividirse en dos líneas principales: aquellas que enfatizan el carácter inconsciente de su producción y los significados de su obra, y aquellas que, por el

contrario, la valoran como un ejercicio metadiscursivo, aunque algunos críticos combinan ideas de una línea y otra.

La incorporación explícita de elementos autobiográficos en sus piezas y la cantidad de reflexiones personales que ha producido la artista sobre su propio trabajo, han alimentado una tendencia al biografismo, principalmente desde una perspectiva psicoanalítica, en la recepción crítica de su obra. Las relaciones de Bourgeois con el psicoanálisis han sido ampliamente estudiadas y es el acercamiento más aceptado por la crítica para analizar una obra que, por otra parte, ha conseguido mantenerse al margen de toda clasificación estilística hasta la fecha. Se sabe que la primera experiencia de Bourgeois con la terapia psicoanalítica se debió a una fuerte depresión a raíz de la muerte de su padre a finales de 1951. Después de unas pocas sesiones con el Dr. Leonard Crammer, Bourgeois conoció al Dr. Henry Lowenfeld, quien la trató de ahí en adelante hasta su muerte en 1985. Pero incluso después del fallecimiento de su terapeuta, Bourgeois continuó la terapia psicoanalítica por sí misma: escribió diarios en los que incluía hojas rellenas de escritura automática, registros de sueños, anotaciones sobre su condición física y mental, reflexiones sobre la propia terapia, etc. Bourgeois contaba asimismo con una inmensa biblioteca dedicada a la materia y se puede decir que seguro leyó en profundidad el trabajo de Sigmund y Anna Freud, Carl Jung, Melanie Klein, Donald Winnicott, Ernst Kris, Karen Horney y muchos otros. Por todas estas razones, la crítica ha sido propensa a usar el psicoanálisis como el armazón teórico privilegiado para entender su obra.

Se tiene constancia de un suceso de la infancia de la artista que se ha convertido en una especie de piedra de toque para la interpretación de su trabajo: cuando Bourgeois contaba con unos once años, su padre contrató a una profesora de inglés para ella y su hermano. Sadie, así se llamaba ella, acabó convirtiéndose en la amante de su padre, con quien mantuvo una relación consabida y consentida por la madre de Bourgeois durante diez años. Según manifestó la propia autora, este hecho tuvo un gran impacto sobre la formación de su carácter. Algunos autores como Donald Kuspit² y Philip Larratt-Smith³ han visto su trabajo como un síntoma de neurosis, como la expresión histérica de un complejo de Edipo debido a la competición por el amor de su padre. Trabajos como *The Destruction of the Father* (1974) serían representativos de esta idea. Según ellos, Bourgeois estaría representando una fantasía de desmembramiento y castración del cuerpo del padre para su posterior incorporación mediante su consumo. La expresión de sentimientos agresivos homicidas en su arte serían para ella una forma de sublimación que le salvaría de cometer el crimen en la vida real.

2. KUSPIT, Daniel. Louise Bourgeois in Psychoanalysis with Henry Lowenfeld. In: LARRAT-SMITH, Philip (ed.). **Louise Bourgeois**: the return of the repressed: psychoanalytic writings. London: Violette, 2012. v. 1, p. 17-30.

3. LARRAT-SMITH, Philip. The return of the repressed. In: _____. (ed.). Op. cit., p. 71-84.

Cristina Peralta

Una poética del resentimiento: memoria y moral en la obra de Louise Bourgeois.

Otros comentaristas, como Meg Harris Williams⁴ y Marie-Laure Bernadac⁵, han preferido destacar el valor de su trabajo como un esfuerzo de reparación consciente y no sólo como mecanismo de defensa. La búsqueda de autoconocimiento y su deseo de hacerse cargo de ciertas caras de su temperamento y de su crecimiento personal son factores importantes en la génesis de su obra. Efectivamente, Bourgeois no sólo sufre de reminiscencias sino que adopta una actitud confrontacional hacia sus propias memorias. Las emociones “peligrosas” que esta búsqueda conlleva son provocadas en un ambiente artístico en el que puede controlarlas, encontrando por fin alivio para ellas. Su tendencia a la agresividad nunca se queda en la pura negatividad sino que se dirige a la posterior reconstrucción de lo dañado, como sugieren sus obras *I Do, I Undo, I Redo* (2002) o *You Better Grow Up* (1993).

Con una perspectiva totalmente diferente a los autores anteriores, habría que mencionar las contribuciones de Rosalind Krauss y Mignon Nixon, que han visto en el trabajo de Bourgeois una respuesta crítica al psicoanálisis en general y al surrealismo en particular, más que una adhesión a ellos. De hecho, Krauss piensa que las piezas más innovadoras de Bourgeois, los “objetos-parte” (*part-objects*) desarrollados en los 60, superan los conceptos y el simbolismo psicoanalítico y están más cerca del concepto deleuziano de “máquina-deseante”⁶. Por su parte, Nixon sugiere que el discurso tiene que entenderse de forma irónica⁷. Por ejemplo, si análisis de la pieza de 1982, *Child Abuse*, va en este sentido. Con esta pieza, Bourgeois hablaba por primera vez públicamente del affaire de su padre. Los comentarios se parecen mucho al tipo de confesiones que se hacen en un diván, con un carácter espontáneo y una fuerte carga emocional. La opinión de Nixon es que la historia que Bourgeois recrea encaja tan bien en el esquema psicoanalítico clásico que debe de tratarse de una dramatización, una sátira de la capacidad del psicoanálisis para captar la experiencia del maltrato.

Y por último, también se encuentran voces discordantes como la de Mieke Bal, quien alerta de los peligros de una excesiva narrativización de la obra de arte basándose en sucesos de la vida del artista y pone en cuestión que el uso de materiales externos a la obra sea un método válido de investigación para una teoría del arte en general. En su estudio de la instalación de 1997, *Spider*, Bal critica que la subordinación de la obra a una historia anterior que ésta representaría va en detrimento de una percepción libre y activa de la obra en el presente⁸. De hecho, Bal sostiene que Bourgeois está teorizando con esta pieza sobre la imposibilidad de narración, como sugieren la silla vacía, la gran araña que encierra el paso a la pequeña celda, los tapices historiadados cercenados, etc. Dicha

4. WILLIAMS, Meg. The child, the container, and the claustroom: the artistic vocation of Louise Bourgeois. In: LARRAT-SMITH, Philip. Op. cit., p. 31-46.

5. BERNADAC, Marie-Laure. **Louise Bourgeois**. Paris: Flammarion, 2006.

6. KRAUSS, Rosalind. Louise Bourgeois: el retrato de la artista como fillette. In: BOURGEOIS, Louise (catálogo da exposição). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1991, p. 210 ss.

7. NIXON, Mignon. **Fantastic reality, Louise Bourgeois and a history of modern art**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005, p. 50 ss.

8. BAL, Mieke. **Una casa para el sueño de la razón**: ensayo sobre Bourgeois. Murcia: Cendeac, 2006.

pieza, dice Bal, no es narrativa por el hecho de expresar un contenido previo sino porque requiere una temporalidad en la interacción con ella que es fundamentalmente narrativa. En lugar de contar una historia, la obra sería el dispositivo con el que construir una historia imposible ya de arrebatarse al pasado. Además, Bal ve una contradicción insalvable entre las concepciones de subjetividad y agencia que se derivan de las interpretaciones anteriores, en las que se da completa credibilidad a las intenciones del artista y a sus explicaciones, defendiendo al mismo tiempo el carácter inconsciente de su método.

En general, mi acercamiento al trabajo de Bourgeois choca con la perspectiva de Bal. Aunque sus conclusiones pueden ser sin duda interesantes, sus argumentos adolecen de contradicciones y acaban cayendo en las mismas polaridades que pretendían prevenir. Por ejemplo, Bal defiende evitar la narrativización de la obra de Bourgeois por razones claramente falaces. La autora sostiene que tener en cuenta materiales ajenos a la pieza concreta como la biografía o las declaraciones del artista fomenta la pereza crítica en los espectadores. Sin embargo, de la misma forma se puede aducir que dejar sin explorar el potencial poético de esos comentarios y experiencias constituye también un síntoma de pereza por parte del crítico. Otra incoherencia consiste en el elogio que hace de Bourgeois como una de las creadoras que mejor ha superado la división entre disciplinas, al mismo tiempo que establece ese prejuicio hacia su producción escrita, que no considera digna de análisis. Aparte de esto, en mi opinión las conclusiones a las que llega Bal no son tan diferentes a las de otros críticos como ella querría. Bal pretendía evitar que la obra acabase reducida a ser la ilustración de una narrativa particular porque si algo puede ser expresado con palabras, el soporte objetivo deja de tener sentido. Pero, aunque Bal logra evitar la reducción a una historia individual, con su lectura la obra acaba convirtiéndose en la ilustración del esquema básico de interpelación psicoanalítico; una conclusión igualmente intelectualizada.

En la mayoría de ocasiones, los únicos registros escritos que tenemos de los artistas plásticos provienen de las entrevistas que conceden o de su correspondencia personal; sin embargo, en el caso de Bourgeois, éstos tienen un carácter e intención muy distintos, por lo que me gustaría defender su consideración no sólo como apoyo interpretativo a su obra, sino como parte integral de su producción. Para Bourgeois cada palabra escrita es fruto de un profundo trabajo de introspección, por lo que aquellos teóricos del arte que ignoran deliberadamente sus escritos lo hacen por unos prejuicios puristas que la artista no tuvo nunca. En primer lugar, la escritura ha estado presente en la obra de

Bourgeois desde el comienzo de su carrera. De hecho, su trabajo más ambicioso en sus primeros años, previo a la incursión en la escultura, fue una serie de nueve grabados acompañados de parábolas titulado *He Disappeared into Complete Silence* (1947), donde ya aparecen reflejados los temas que marcarían el resto de su carrera. Bourgeois recurrió a esta combinación de texto e imagen en forma de libro en muchas ocasiones posteriores, entre las que se pueden mencionar obras tan destacadas como *Child Abuse* (1982), *Album* (1994), *Ode à ma mere* (1995) o *The trauma of abandonment* (2001). En segundo lugar, durante los largos períodos de depresión en los que le era imposible esculpir, Bourgeois nunca dejó de escribir, porque, según ella, le proporcionaba el mismo placer y desahogo que la creación plástica. Y en tercer lugar, la evidencia de que Bourgeois no hacía ninguna diferencia entre sus escritos y su obra plástica es que incorporó en ella fragmentos directamente tomados de sus diarios y otros papeles sin ningún tipo de corrección, como ocurre en sus celdas. Bourgeois trabajó la escritura, la pintura, el dibujo, diversas técnicas de grabado y escultura, el arte textil, la performance y la instalación. El cultivo de tantas disciplinas puede deberse a la conciencia de que cada uno de estos lenguajes son parciales y tienen puntos ciegos desde los que quedan ocultas ciertas facetas del sujeto, por lo que hay que escoger el medio más adecuado en cada momento. Excluir sus escritos conllevaría perder algunas de estas facetas.

Por supuesto, considero valioso el estudio de lo que la obra dice por sí sola en ese espacio abstracto que es el museo o la hoja del crítico, pero me interesa tanto lo que tiene lugar en la obra, como lo que pasa en el interior del creador. No debemos despachar tan rápido el hecho de que el lenguaje lo utilizan personas que tratan de decir algo. Me parece importante detenerme en este “tratar” porque el lenguaje artístico es, precisamente, la solución escogida cuando la lengua común se muestra incapaz de significar lo que se quería decir. Así pues, Bourgeois se enfrentó conscientemente a uno de los principales retos del sujeto moderno: el que sabiendo sesgada su interioridad de la exterioridad del mundo, sigue buscando ese lenguaje que ponga en contacto ambos espacios, la forma de expresión con la que reconocerse y a través de la cual los otros la reconociesen:

El significado del arte moderno es que hay que seguir buscando nuevos caminos de expresión, nuevas vías para contar los problemas que experimentamos, sabiendo que no existen formas preestablecidas ni enfoques fijos. Ésta es una situación dolorosa y el arte moderno trata de esta situación

9. KUSPIT, Donald. Apuntes de una entrevista con Donald Kuspit. In: BOURGEOIS, Louise. **Destrucción del padre/reconstrucción del padre**: escritos y entrevistas 1923-1997. Madrid: Síntesis, 2007, p. 94-95.

10. DEBORAH, Wye. Two conversations with Deborah Wye. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich (eds.). **Destruction of the father /reconstruction of the father**: writings and interviews, 1923-1997. London: Violette, 1998, p. 127-128.

tan dolorosa de no tener ningún modo establecido de expresarse. Por ello, el arte moderno continuará, porque esta condición perdura, es la moderna condición humana que trata del dolor de no poderse expresar correctamente, no poder expresar su lado más íntimo, su inconsciente, no poder confiar suficientemente en el mundo para expresarse directamente en él..., la de tratar de conservar la cordura en esta situación, y sólo conseguir estar cuerdo momentáneamente al expresarse.⁹

En relación a esto, en una conversación con Deborah Wye, Bourgeois evocaba una experiencia de su infancia que considero muy reveladora: ella estaba jugando frente a su padre y su abuelo cuando escuchó que este último le decía a su hijo—“Esta niña te va a hacer sufrir.” Bourgeois recordaba sobre todo la impresión tan honda que le causaron esas palabras y la certeza repentina de que estaría mejor cuanto más lejos de ellos. Aunque su padre y su abuelo pudieran quererla, nunca la entenderían, como tampoco la veían en ese momento a pesar de estar mirándola en sus juegos. Sus expectativas sobre ella eran completamente diferentes a la forma en que ella se entendía a sí misma. Bourgeois subrayaba la fractura existente entre su sensación de indefensión e inocencia y la imagen que su familia tenía de ella. Este conflicto recuerda a otra famosa relación de incomunicación entre padre e hijo: la de Franz y Hermann Kafka. Ni el padre de Kafka ni el de Bourgeois supieron cómo manejar la fragilidad y la sensibilidad de sus hijos, que, de hecho, malinterpretaron como una especie de rebelión contra ellos. Tal vez porque admitir la vulnerabilidad de los hijos puede ser demasiado para un padre. Bourgeois también comentó en la citada entrevista: “It was beyond me. So this is what I mean, that you have to deal with forces, since I was at the mercy of these people, you have to deal with forces that you simply can’t control, much less understand, and you just watch out for yourself, for your physical survival”¹⁰. Merece la pena tener estas palabras en mente para la última parte del artículo.

Para Bourgeois el arte es literalmente una manera de continuar una conversación aplazada durante mucho tiempo, de responder a lo que había tenido que callarse. En un documental se la puede ver en la siguiente situación:

[In the studio. After smashing a ceramic vase on the floor, the artist stamps on the broken pieces] Way back I could never fight an argument with my father, because either he made fun of me, of my being only a girl, or he made fun of me—just a minute now—he made fun of me because he had a cruel

sense of humor and I could not answer it. I could not make myself understood, and I could not answer him. (...) and twenty-five years later I have not come to terms with my resentment which is forever.¹¹

Lo expresado en la cita anterior parece coincidir con los motivos que llevaron a Kafka a escribir la célebre carta a su padre, una respuesta de cuarenta y cinco páginas a la pregunta que una vez le hizo aquel —“¿por qué me tienes miedo?”¹². Un miedo que no le dejó responder con complejidad a la pregunta en presencia de su padre. La misma Bourgeois no comenzó su carrera artística hasta que se mudó a Nueva York con su marido, muy lejos de la casa paterna.

Inspiración, creatividad y resentimiento

Más que por cualquier otra fase del proceso creativo, Bourgeois se interesó profundamente por el momento de gestación de la obra, por el impulso que llevaba al artista a trabajar, y dejó bastantes reflexiones sobre ello. Cuando Bourgeois habla de la inspiración muestra una curiosa vacilación entre los conceptos de pasividad y actividad. Por una parte, ya he mencionado que la artista entiende su actividad como una forma de tomar la palabra, es decir, de adoptar una postura activa. No obstante, en otras ocasiones sus declaraciones parecen apuntar a la adopción de una postura pasiva o sometida a causas que escapan a su voluntad: “Are all the works produced in a fit of rage?”¹³ o “If there was no resistance I could not express myself. I can express myself only in a desperate fighting position”¹⁴. Además, Bourgeois ha hablado de su obra en términos de “huida” o “retirada”, produjo una enorme serie de esculturas tituladas “guardias”, y se describió a ella misma como “la mujer que espera”¹⁵.

Me parece apropiado analizar esta contradicción a la luz de los estudios sobre la inspiración desarrollados por Ernst Kris¹⁶. El autor comienza recogiendo los antiguos sentidos de la palabra “inspiración”, la cual proviene del latín *inspiratio*, y se refiere a la acción de inhalar, el momento pasivo de la respiración respecto al soplar. En el sentido clásico, la inspiración tiene que ver con la idea de influjo: un sujeto, normalmente dios, pone palabras e imágenes en otro, que se convierte en un mero medio de transmisión sin conciencia ni responsabilidad sobre lo que revela. Por ello es común que la inspiración se dé en estados histéricos y epilépticos, donde el control del yo parece inhibirse. Las formas modernas de inspiración de las que han dado cuenta artistas y científicos han conservado en parte esta idea: se atribuye la llegada del

11. Edited transcript of interviews with the artist from the 1993 documentary film directed by Nigel Finch for Arena Films, London, and broadcast by BBC2. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 254.

12. KAFKA, Franz. **Carta al padre**. Barcelona: Debolsillo, 2012, p. 31.

13. BOURGEOIS, Louise. Select diary notes 1949-1954. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 60.

14. MORGAN, Stuart. Taking cover: interview with Stuart Morgan. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 155.

15. WILLIAMS, Meg. Op. cit., p. 39.

16. KRIS, Ernst. **Psicoanálisis y arte**. Buenos Aires: Paidós, 1955, p. 316 ss.

pensamiento revelador a la casualidad (*jeureka!*) y suele venir acompañada de estados de gran agitación emocional.

Kris se pregunta entonces por la aceptada pasividad de este proceso para ponerla en duda. Según el autor, el mecanismo de la inspiración participaría en realidad de la naturaleza de la proyección y la introyección. Se dice que lo que ha venido de adentro ha llegado de afuera, con lo que la actividad se convierte en pasividad. Esto se hace por varias razones: en primer lugar, porque la noción de verdad revelada tiene una autoridad distinta a la del conocimiento logrado por el esfuerzo humano, pero sobre todo, porque el profeta, científico o artista no tiene que hacerse responsable de este modo de lo que está revelando. ¿Por qué? Porque habitualmente lo que revela tiene tal carácter disruptivo para la comunidad que hacerse cargo de ello pondría al revelador en peligro. Lo que ocurre en este sujeto es que tiene la capacidad, tal vez a nivel inconsciente, de comunicarse con los deseos y fantasías reprimidos por él mismo o la comunidad. Lo que aparece como casualidad es en realidad fruto de un largo proceso de observación y elaboración impregnado de experiencias preconscientes que un momento dado saltan a la conciencia. El estado de agitación emocional ayudaría a la inhibición del super-ego, lo que a su vez permitiría que estas observaciones pasasen a la conciencia.

Aunque Kris apenas llega a esbozar estas conclusiones, me gustaría destacar y desarrollar algunas de ellas porque creo que son una base más que interesante para pensar el acto creativo si no se las reduce dentro de un sistema de explicación psicoanalítica demasiado simplista. Para empezar, es importante que Kris ponga en el mismo lugar la actividad del poeta y del científico, no sólo en su carácter sino en su funcionamiento. Del científico no suele decirse que su trabajo sea ensimismado, que esté alejado de las necesidades de la sociedad o que no tenga sentido más allá del ámbito de su ciencia. La finalidad de su trabajo es responder a problemas concretos de su contexto a través de una estrategia científica. De este mismo modo hay que entender también la actividad artística. La diferencia es que el científico se atiene a una estrategia que se basa en la descripción y el estudio del contexto para resolver el problema, mientras que el artista se centra en el estudio de los individuos implicados y sus relaciones en ese contexto, llevando igualmente a cabo procesos de investigación, análisis y asimilación. “La realización llega cuando se resuelve un problema. Los problemas que me interesan se dirigen más hacia otras personas que hacia ideas u objetos. En realidad, el logro final consiste en establecer una comunicación con una persona”¹⁷.

17. GEOIS, Louise. Sobre la realización. In: _____.
Op. cit., p. 73.

El artista, como el científico, también descubre o elabora leyes; las leyes de la gravedad tal y como las llamó Simone Weil, que son las formas en las que el ser humano se hunde bajo su carga: el dolor que sufrimos y que causamos, la indiferencia hacia el sufrimiento, el abuso de poder, etc. Todo esto constituye la gravedad, y lo único que puede subvertirla es la gracia. El trabajo del artista consiste en buscar estrategias con las que desafiar esa carga para ofrecérselas a la comunidad, es decir, introducir la gracia, lo inesperado, en el mundo. “So in admitting that we have no power, we become more than ourselves, we think in ways that the mind has no normal access to”¹⁸. La actividad artística no puede comprenderse si no es situada en un contexto concreto, problemático, al que se enfrenta de una determinada perspectiva. Es por esto que se puede decir que la inspiración es una rebelión contra las leyes de la dependencia. Según esta interpretación basada en la metáfora de gravedad y gracia, el artista no supera o trasciende nada necesariamente, sino que aprende remedios estratégicos contra la carga.

En el caso de Bourgeois, no estamos asistiendo simplemente a las bambalinas de una riña familiar, lo que no dejaría de ser una frivolidad. Más bien, al entender la relación de Bourgeois con su padre, llegamos a comprender mejor la de cada uno con el suyo. Ya sea encarnándolo en la figura de su padre, su madre, su psicoanalista o su marido, Bourgeois está trabajando con un símbolo o motivo mucho más universal: el poder absoluto que puede ejercer un padre sobre su hijo, o generalizándolo aún más, la superioridad de la que dispone de uno de los miembros de una relación de intimidad sobre el más dependiente. Esta desigualdad, por otra parte, no responde, o al menos no únicamente, a la estructura innata de las relaciones sino que forma parte de todo un sistema de dominación que concede la potestad de los recursos afectivos, psicológicos, físicos, etc. de uno de los miembros al otro. En este caso, no hace falta decirlo, se trata del patriarcado. La artista se enlaza simbólicamente en una alianza social con unas determinadas expectativas sobre el mundo y no otras.

En su obra *Álbum*, Bourgeois señala claramente los abusos del sistema patriarcal en el relato que hace de otra de las vivencias de su niñez: en una fotografía se puede ver a un grupo de personas en la casa de la familia Bourgeois formalmente vestido para un celebrar un almuerzo dominical. A pesar de ser las una de la tarde, el padre de Bourgeois, recién levantado, lleva aún su salto de cama de franela y dispone del tiempo del grupo obligando a todos a verle enseñar a sus hijos cómo se usa una escopeta. Mientras que Louis exigía a sus hijos presentarse pulcramente ante él en la mesa, él mismo no respetaba su propio sistema

18. STUART, Morgan. Taking cover: interview with Stuart Morgan. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 152.

de normas. “[s]i me preguntan por qué pongo objeciones al comportamiento de mi padre, la respuesta es porque rompió constantemente las reglas. Tan sólo digo que eso es algo *molesto*, algo que lleva consigo una dosis de injusticia”¹⁹.

No cabe entender la obra de Bourgeois sino como una forma de pensar y gestionar esta intimidad, las relaciones personales y los abusos de poder que hay en ellas, como parte de todo un proyecto de vida. Más allá del espacio artístico, su actividad se inserta en el mundo y busca transformar a la propia artista y a este. La obra de arte no es una mera sublimación de la agresividad del artista, como daría a entender una interpretación simplista de tono psicoanalítico; no se trata de desfogarse en la obra para que el mundo siga igual, sino de intervenir en el mundo mediante la acción artística. El hecho de que la acción sea simbólica, y no llamémosla “objetiva”, no quiere decir que sea fingida o tenga menos realidad; ¿acaso no necesitamos constantemente servirnos del lenguaje metafórico para describir nuestras relaciones con los demás?, ¿no decimos que alguien se nos atraganta, que lo llevamos dentro o que nos lo comeríamos? Acudir a lo simbólico se hace necesario porque el medio ofrece posibilidades de hacer de las que el mundo físico carece. Por ejemplo, no puedo matar y resucitar a mi padre para que se transforme en el padre que necesito. En muchas ocasiones, por otra parte, el enfrentamiento directo con el otro no es la opción que queremos tomar, pero si no disponemos de espacios o rituales que medien el encuentro, si la polaridad de posturas entre los implicados es demasiado grave, si no resulta factible llegar al consenso o al reconocimiento, ... entonces ¿qué cabe hacer? Sólo nos queda tallar una escultura, escribir un poema... la obra se convierte de este modo en una especie de sparring que media entre los participantes para que la comunicación se haga posible.

La creación artística es la proyección de una actitud ante los empujones del poder. Y la inspiración es, por tanto, una rebelión contra la dependencia. Tanto el proceso analizado por Kris como las reflexiones sobre el acto creativo de Bourgeois, concuerdan bastante bien con las ideas más tradicionales sobre el resentimiento. Según Nietzsche, el resentimiento es una emoción pasiva, no proactiva, que tan sólo sabe de retener y rumiar memorias dañinas hasta hacerlas alcanzar un punto crítico en el que explotan incontrolablemente en forma de venganza. El resentimiento es la reacción que les queda a aquellos que no pueden admitir la existencia del sufrimiento, pero no debido a una sensibilidad moral especial por su parte, sino por su incapacidad para soportarlo. Sin embargo, como ya señalé en su

19. BOURGEOIS, Louise.
Álbum. In: _____. Op. cit.,
p. 152.

momento, Nietzsche es contradictorio y, aunque se supone que el resentimiento tiende a evadir la acción, también le atribuye intencionalidad a esta emoción, que es lo mismo que decir que sostener un resentimiento significa pretender alguna influencia en el mundo: “La rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el *resentimiento* mismo se hace creador y alumbra valores: el resentimiento de esos seres a los que está vedada la auténtica reacción, la reacción del acto, de esos que sólo se resarcen mediante una venganza imaginaria”²⁰. Creo que el trabajo de Bourgeois es un ejemplo paradigmático de esta dinámica de “pasividad creativa” y multitud de sus reflexiones sobre el acto creativo dan fe de ello: “The story of Sadie is to me almost as important as the story of my mother in my life. The motivation for the work is a negative reaction against her. This fact shows that is the rage that really motivates me to work”²¹.

Otra objeción habitualmente manejada contra el resentimiento es que corta la salida al futuro. En su *Segunda Consideración Intempestiva*, Nietzsche defiende el deber de olvidar un pasado injusto para tener acceso a alguna promesa de felicidad. En pocas palabras, el sujeto tiene que saber cuándo es necesario recordar y cuándo va siendo hora de olvidar²². En el mejor de los casos, deberíamos usar las experiencias pasadas para tomar una postura ante la vida y transformar su curso, sin embargo, mantener este balance entre recuerdo y olvido no resulta fácil, pues la responsabilidad por el pasado tiende a envenenar el ánimo con facilidad y terminar convirtiéndose en una carga que suprime la acción²³. Estas breves anotaciones sobre el texto de Nietzsche muestran un argumento muy similar al que ofrecía anteriormente Mieke Bal sobre los peligros de la narrativización de la obra de arte: de igual modo que el resentimiento, al dar prioridad al mantenimiento de ciertos juicios sobre el pasado, somete al sujeto a una experiencia de negatividad que constriñe las posibilidades de desarrollar nuevas narrativas en el presente, la narrativización de la obra presta demasiada atención a sus condiciones y causas de producción, entorpeciendo un disfrute incondicionado de la obra. Con este tipo razones, que ponen una promesa indemostrable de desarrollo en el futuro, se urge habitualmente a aquellos que manifiestan su resentimiento a pasar página y seguir adelante con sus vidas, pues aunque el pasado haya sido injusto, merece ser dejado atrás por el bien de la vida presente y futura.

Thomas Brudholm ha llamado a esta solución “la propuesta terapéutica” y ha identificado algunas de las perversiones que encubre²⁴. Por ejemplo, el acercamiento terapéutico conlleva una patologización

20. NIETZSCHE, Friedrich.
La genealogía de la moral.
Madrid: Tecnos, 2003, p. 77-78.

21. BOURGEOIS, Louise.
Album. In: BERNADAC, Marie-
-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich.
Op. cit., p. 283.

22. NIETZSCHE, Friedrich.
**Segunda consideración
intempestiva:** sobre la utilidad
y los inconvenientes de la
historia para la vida. Buenos
Aires: Libros del Zorzal, 2006,
p. 19.

23. *Ibidem*, p. 53.

24. BRUDHOLM, Thomas.
Resentment's virtue: Jean
Améry and the refusal to
forgive. Philadelphia: Temple
University Press, 2008,
p. 35-41.

25. BOURGEOIS, Louise. Select Diary Notes 1980-1987. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 130.

del fenómeno como se ha visto tantas veces a lo largo de la historia de la lucha por los derechos con el fin de evadir su aspecto político. Muchos de los testimonios de víctimas del Apartheid recogidos por Brudholm destacan precisamente el deseo de los testigos de mantener su resentimiento como una cuestión de conciencia social, a pesar de los efectos negativos que pueda tener en su bienestar personal. La propia Bourgeois podría ser uno de estos testigos cuando dice: “Forgive and forget, they say-name of a piece. I do not forgive nor forget. It is the motto my work feeds on”²⁵. Y aunque de los resentidos se dice lo mismo que afirmaba Freud de los histéricos, que sufren de reminiscencias, Bourgeois diferencia entre distintas formas de recuerdo: “Recordar el pasado y abstraerse en los recuerdos es negativo. Uno ha de diferenciar los distintos recuerdos. ¿Vamos nosotros hacia ellos o son ellos los que vienen a nosotros? Si somos nosotros los que vamos hacia nuestros recuerdos, entonces estamos perdiendo el tiempo. La nostalgia no es productiva. Sin embargo, si son los recuerdos los que vienen hacia uno, entonces estamos ante las semillas de las que surge la escultura.” El resentimiento no está atado a un pasado inerte, sino a uno que continúa activo en el presente, que lo conforma y le da sentido. Estaríamos cometiendo un error considerando estos estados como contradictorios o síntomas de una personalidad enferma, en lugar de verlos como la propia aporía en la que se funda el sujeto. Se puede vivir en el pasado y en el presente, se puede estar resentido y seguir viviendo.

26. Puede verse la serie completa en: <<https://goo.gl/wRE64q>>. Acesado en: 27 nov. 2017. Por su parte, el texto completo puede consultarse en BERNADAC; Marie-Louise. OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 343-346.

La pieza: *La visión desde el fondo del pozo*²⁶

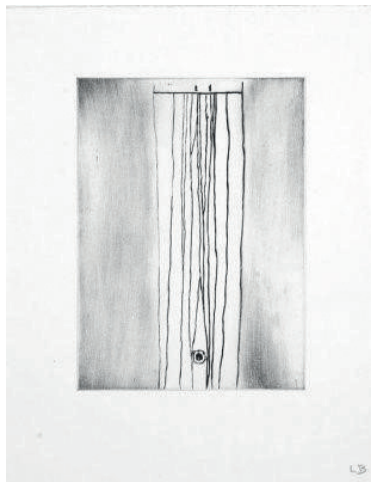
Veo en la pieza de los años sesenta *La visión desde el fondo del pozo* la elaboración de una respuesta a la cuestión del daño tal y como se ha planteado aquí por parte de Bourgeois: en concreto, ¿cómo puede el sujeto apropiarse de lo que otros le han hecho y cuál es su papel en la reproducción histórica del daño?

Aunque la serie se concibió en la década de 1960, no fue hasta 1996 cuando se publicó por Peter Blum Edition, Nueva York, por lo que en realidad pertenece a una etapa bastante temprana de su carrera. La obra está formada por una serie de nueve grabados realizados a la punta seca y aquatinta acompañados por un largo texto en prosa en inglés y francés.

El primero de los oscuros grabados (Fig. 1) que componen la serie muestra un pequeño busto apenas definido en el interior de un

**Fig. 1**

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

**Fig. 2**

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

Más adelante, el encuadre se centra sobre la figura permitiéndonos observar algunos de sus rasgos: el pelo largo sugiere que se trata de una mujer; la cabeza, doblada hacia el cielo con los ojos excesivamente abiertos y redondos, petrificados en algún punto fuera del encuadre; y el cuello largo y estrecho que parece sujetar como una estaca la cabeza. (Fig. 3, 4 y 5)

Las espirales entrecortadas con las que Bourgeois dibuja la forma de la garganta sugieren una sensación de ahogamiento, tensión y angustia, que recorre el cuerpo de abajo a arriba y llega hasta el espectador con cada nuevo acercamiento del encuadre hacia su rostro.

Fig. 3

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

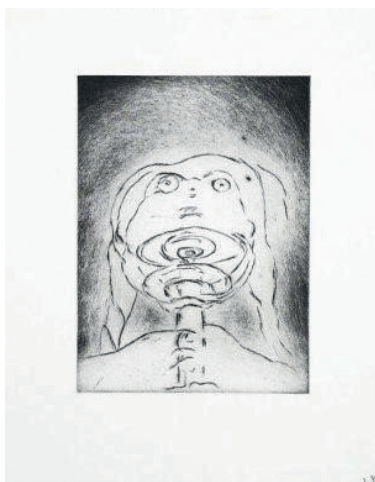


Fig. 4

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

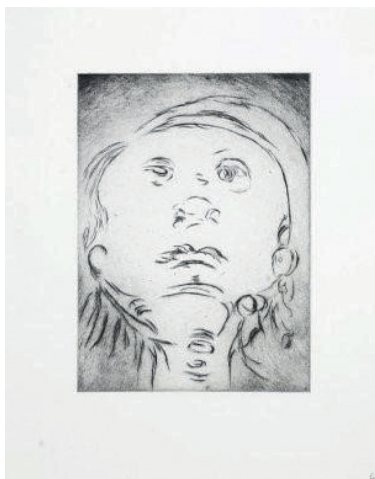


Fig. 5

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.



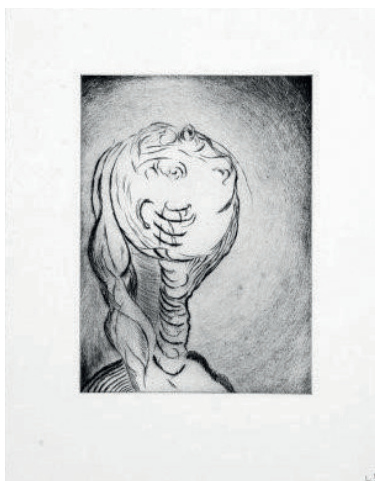
En el grabado número seis (Fig. 6), Bourgeois cambia ligeramente la postura de la figura, a la que dejamos de ver de frente para hacerlo de tres cuartos. Pero lo que parece ser sólo una cuestión de encuadre puede esconder otro significado si se interroga un poco más a la obra. Este sutil cambio plantea una ambigüedad en la identificación que hasta ahora hacíamos de la figura principal: ¿se trata de la misma figura o estamos ante una historia más compleja de la que participan más personajes? Volvemos a ver el estrecho cuello al completo, que parece incluso más largo que antes, y es entonces cuando recaemos en el parecido que guarda, de hecho, con el túnel de las primeras imágenes, de hecho está deliberadamente representado para verse como un túnel o cañería. El espacio estrecho y oscuro del primer grabado se identificaría así con la garganta de este segundo personaje de apariencia femenina, y el primer personaje se encontraría, por tanto, en las interioridades de ella. El cambio de encuadre ha sido engañoso, no hemos asistido a un acercamiento al rostro de la primera figura sino a un rápido alejamiento de ella, lo que sería coherente con la segunda imagen de la serie.

En los tres últimos grabados el movimiento vuelve a cambiar de sentido para, ahora sí, volver a centrarse sobre el túnel y lo que contiene. El octavo cuadro (Fig. 8) vuelve a mostrar las interioridades de la garganta de la figura femenina. Lo que antes eran dos diminutos puntos ahora se definen como dos pequeños personajes de aspecto esquemático y primitivo, que parecen enviar una especie de tabla de salvación al personaje que se encuentra en las profundidades del pozo. El último grabado (Fig. 9) se consagra a reproducir los detalles del artificio de salvación.

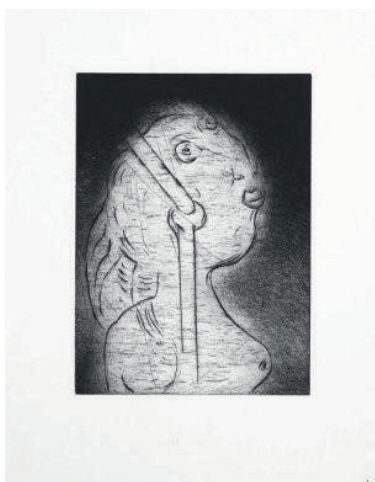
Como resultado de los diferentes encuadres, alejándose en los tres primeros cuadros para volver en un zoom extremo en los tres últimos, la serie evoca un movimiento de vaivén o espiral en el espectador. La imagen de la espiral aparece repetida extensamente a través de la obra de Bourgeois en otros trabajos como *Labyrinthine Tower* (1962), *I Do, I Undo, I Redo* (2002), o *Spiral Woman* (1984). El texto, como las imágenes, recoge el motivo de la espiral. En él, la autora da cuenta de la tensión irresoluble entre un doloroso estado de soledad e introversión, que se representa en el movimiento concéntrico de espiral, y un estado de apertura hacia el exterior de la misma forma que la espiral se disuelve excéntricamente hacia fuera. Como una imagen dual y ambigua cuyo movimiento puede seguirse desde el centro al exterior o viceversa, la espiral simboliza y sintetiza estados que no pueden coexistir en el pensamiento lógico pero sí en el emocional.

Fig. 6

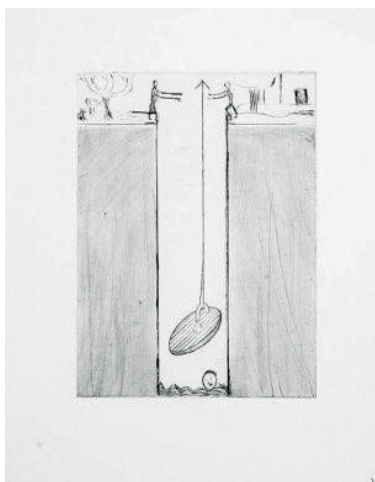
Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

**Fig. 7**

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

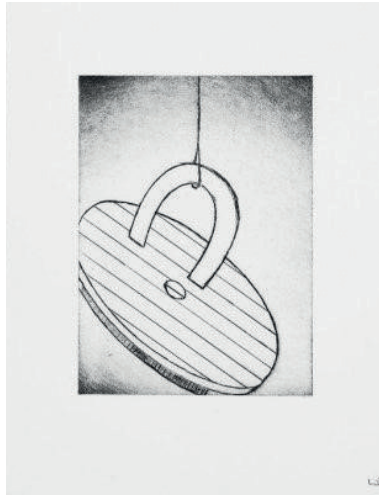
**Fig. 8**

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.



Cristina Peralta

Una poética del resentimiento:
memoria y moral en la obra de
Louise Bourgeois.

**Fig. 9**

Louise Bourgeois, *The View from the Bottom of the Well*, 1996, drypoint and aquatint, 33 x 26,5 cm, The Easton Foundation, New York.

El texto, por su parte, comienza comentando la desubicación del hablante con un juego de palabras que parece conectar la capacidad de situarse en el espacio con la de escuchar o atender: “I cannot concentrate on the “hear” and now. I cannot concentrate on the here and now.” Para pasar a indicar a continuación la causa de esta desubicación: hay un tú al que se dirige, pero éste rehuye la comunicación haciéndola imposible. Podría decirse que la pérdida de orientación se debe a la falta de palabras que el narrador está intentando reparar a través de este texto: “You cannot concentrate on the “hear” and now. You are not looking at me. Your eyes are trembling.” “I want to concentrate on your fearful face because I feel you are trying to scape, to get into orbit, and to leave, but there is nowhere to go.”

En los siguientes tres párrafos, el narrador sigue ahondando tortuosamente en el propósito de este esfuerzo de decirse las cosas a uno mismo. La autora da cuenta de la tensión entre un estado doloroso de retraimiento y concentración sobre uno mismo y otro de apertura y desconexión para el que no tiene suficiente energía, hasta que llega a definir el objetivo de su búsqueda: “Anything, anyone, anywhere will do, in order to be away...from what? From yourself, a thought, a wish, a need, a must of some kind. This revelation is anti-object. In that state if I call you I do not relate to you (any phone number would do). I relate to the avoided. I write this as an escape from expectation.” Como es sabido, el “objeto” es una noción técnica de la doctrina psicoanalítica que designa a una persona que ha sido investida con una importante carga de ideales positivos o negativos por otro sujeto que la toma como referencia para definirse a sí mismo. Según la cita anterior, la autora busca en su lugar el anti-objeto, y pretende distanciarse de toda esa

carga de investiduras que sólo le permiten relacionarse con el objeto de una única forma reiteradamente. El objetivo es evadir lo que está previsto que ocurra, escapar del objeto internalizado del otro a través del cual nos definimos siempre de la misma forma; por eso la revelación está en el anti-objeto, en buscar todo lo que ese objeto no ha encarnado hasta ahora. La reflexión sobre las propias necesidades se ve cortada súbitamente por una pregunta centrada en el otro: “What can I do for you? This is the password.” Y prosigue:

I panic in my fear of not being able to help. I panic, I am afraid, made frantic in my despair or desperate wish to help. (...) It is indispensable to understand the challenge, the irresistible want or need to absolutely prove that I can save a soul from suffering. This is it: the challenge to defend someone.

La propia salvación, la salida del fondo del pozo, de la depresión, no tiene sentido si no es a través de la salvación del otro.

En este momento de revelación comienza el texto en francés: “*Père gardez vous à droite. Père gardez vous à gauche. J'acheverai mon salut en sauvant quelqu'un.* (...) Do you hear it?, *parle français, l'appel au secours, sauvez-moi, c'est le cri que me challenge, c'est derrière l'attrait de la restauration, réparation, self-defeatism*”. Bourgeois parece estar recriminando a su padre que no haya escuchado una llamada de ayuda en su propia lengua materna, es decir, unas palabras que tendría que haber entendido perfectamente por su proximidad con él mismo. Se le acusa de falta de atención y responsabilidad. No hace falta decir que Bourgeois no está haciendo un linchamiento público, sus intenciones no son juzgar a su padre públicamente. Es decir algo que pertenece al espacio de lo privado. No importa cómo fue realmente Louis Bourgeois, lo que importa es que ese era el padre que ella creía tener y no el que ella necesitaba. El hecho, es que ella percibía de esa forma la relación con su padre y eso la había marcado crucialmente en la manera de relacionarse con el resto del mundo. Como Kafka dijo una vez, no había ningún problema en la forma de ser de su padre, ni había tampoco ninguno con la suya, el único problema es que dos personalidades así fueran padre e hijo²⁷. Lo que importa es cómo se ha trabajado la intimidad de esa relación.

27. KAFKA, Franz. Op. cit., p. 94

Es muy llamativo que precisamente en este momento de intimidad Bourgeois introduzca a una tercera figura en la conversación, llevando una relación dual a un trío. El grito de ayuda no viene de ella, ni se trata de su yo de la niñez. No busca su propia reparación, su propia paz o su venganza personal. La voz viene de alguien diferente a

su padre o ella misma. Esto sugiere que Bourgeois está pensando en un otro imaginario que puede sufrir las consecuencia de la relación: “I have carried it [el abandono de su padre] on through my friends; I have carried it on to the point of serving tea. It has perverted even the smallest social thing, absolutely everything”²⁸. Mi interpretación es que Bourgeois está pensando aquí las relaciones con los otros de una forma inusualmente interconectada y holística. Si, de acuerdo con el concepto psicoanalítico de la transferencia, la figura del progenitor con la que establecemos nuestro primer vínculo apasionado influye determinantemente en nuestra implicación en el resto de relaciones que mantengamos durante nuestra vida, si en cada nueva relación estamos poniendo en acto la experiencia de la relación originaria con el progenitor, se puede decir que el padre o la madre está virtualmente presente como ese tercer individuo del trío. Por lo tanto, del mismo modo, en la relación con el progenitor también está en juego ese individuo por descubrir que representa las relaciones futuras. Lo que Bourgeois intuye de forma muy benjaminiana es que no sólo el pasado determina el futuro, sino que la posibilidad de un futuro ya estaba planteada en el pasado, de modo que todo lo que hemos hecho o dejado de hacer en relaciones pasadas pensando en que quedaría atrás puede reaparecer, a veces brutalmente, en las futuras. Para Bourgeois, pasado y futuro están fundidos orgánicamente en el presente, como ocurre en su *Janus Fleuri (Portrait)* (1968).

28. MAXWELL, Douglas. Interview with Douglas Maxwell. In: BERNADAC, Marie-Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. Op. cit., p. 247.

“Soy responsable en virtud de lo que me han hecho”

Ahora bien, todavía queda que explicar por qué Bourgeois ve en esta relación con el otro imaginario no sólo un cuestión de responsabilidad con el futuro, sino de expiar una culpa por algo que ya ha sido cometido. Así, se podía leer en el texto: “That is the price of self-esteem, the ransom of pardon; you will be pardoned, you will deserve your salvation if you save someone else. You see the reverberations of that admission from the torment I fell into disgrace.” Como en otras ocasiones, Bourgeois también a dejado al respecto multitud de testimonios que revelan un profundo sentimiento de culpa: “Wanting to repair the past involves the experience of guilt, and guilt is present in all my work.”

Este sentimiento de culpa podría explicarse como un remordimiento por el asesinato simbólico del padre que ritualiza en muchas de sus obras, pero como ya he dicho, mi postura es que la actividad artística y simbólica atiende a fines más profundos que la mera descarga de agresividad. Lo que se observa en Bourgeois es la misma interiorización

de la culpabilidad del padre que llevaba a Kafka a postrarse a los pies de los empleados de la tienda de su padre para pedir perdón con su comportamiento. Pero ¿por qué debería Bourgeois sentirse culpable cuando sabemos que fue ella la traicionada? ¿Por qué su primera serie escultórica, los *Personnages* de la Galería Peridot, intenta combatir el remordimiento por haber abandonado a su familia en Francia, cuando la verdad era que para esa época su familia ya estaba rota? Me parece que esta sensibilidad de la que da cuenta Bourgeois conecta con las hipótesis elaboradas por Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo* acerca de la formación moral del sujeto, y ayuda a entender con una experiencia muy cotidiana su controvertida idea de que “somos responsables en virtud de lo que nos han hecho”²⁹. Pero ¿qué puede querer decir Butler esto? ¿Cómo vamos a ser responsables de hechos que no dependen de nuestra voluntad o que incluso han ido contra ella?

29. BUTLER, 2012, p. 117 ss.

En este trabajo Butler se pregunta cómo concebir la agencia y la responsabilidad a la luz de los descubrimientos del psicoanálisis sobre la constitución del sujeto. La filósofa elabora una visión contemporánea de las posibilidades de agencia y autoconocimiento con la que equilibrar los excesos puestos tanto en la autonomía como la heteronomía del sujeto por distintas sistematizaciones anteriores. Para Butler, como para Foucault, hacerse moral consiste básicamente en apropiarse críticamente del conjunto de normas morales de la sociedad en la que se nace. Ninguna vida sería capaz de dar cuenta completa de su surgimiento y desenvolvimiento en el mundo principalmente porque éste es un trabajo que se realiza a posteriori y con herramientas que no le son propias, como el lenguaje, es decir, que el mismo yo que debe apropiarse de estas normas se encuentra en la aporía de que su propia viabilidad como sujeto es posible gracias a ellas. Dado que la autonomía total en este proceso queda descartada, Butler se centra entonces en iluminar la importancia del papel del otro como constitutivo del yo, ya sea un otro concreto u otro más abstracto representativo de la comunidad de normas. La autonarración de nuestros orígenes como sujeto puede ser hecha aislados de la presencia de los otros, pero jamás en soledad, porque ésta tiene lugar siempre como escena de interpelación en la que el reconocimiento, lo reconocido, se transforma en el mismo acto de reconocerse ante el otro.

Butler centra su razonamiento en una original interpretación de una de las ideas más novedosas legadas por el psicoanálisis, el concepto de transferencia. Como mencioné más arriba, la transferencia propone que el origen del subconsciente y los impulsos más subliminales de un sujeto hay que buscarlo en el aquel ambiente cargado de

mensajes ininteligibles con el que dio al nacer. Allí el bebé empieza a formarse como sujeto no a través de una pregunta autoreflexiva cómo “¿quién soy yo?”, sino respondiendo a las interpelaciones de sus semejantes (“¿quién eres tú y qué quieres de mí?”), de los que por otra parte depende para su supervivencia. Este contexto de relaciones en que nos formamos es en parte irrecuperable por el sujeto maduro, por lo que la opacidad de éste hacia sí mismo es constitutiva de nuestro propio carácter como seres interdependientes. No obstante, para Butler esta opacidad no es razón para que el sujeto olvide sus obligaciones para con los demás, sino al contrario, este espacio de intimidad opaca que permanece fuera de lo inteligible constituye la posibilidad y la obligación del sujeto de permanecer receptivo hacia los mensajes del otro, por inmaduros, asociales o ilógicos que parezcan. Según Butler esta escena de interpelación representa la posibilidad de suspender la normatividad y desarrollar un nuevo tipo de comunicación íntima entre los implicados que de alguna forma se dé sentido a sí misma.

En efecto: si somos opacos para nosotros mismos precisamente en virtud de nuestras relaciones con los otros, y estas son el ámbito de nuestra responsabilidad ética, bien puede deducirse que, precisamente en virtud de su opacidad para sí mismo, el sujeto establece y sostiene algunos de sus lazos éticos más importantes.³⁰

30. *Ibidem*, p. 34.

Aunque la teoría psicoanalítica no es totalmente compatible con los planteamientos filosóficos de Levinas, Butler prosigue estableciendo una posible analogía de esta idea de la invasión-por-el-otro en su ética. Para Levinas, la interrupción del otro toma la forma de una acusación o persecución que genera una responsabilidad en el perseguido. A pesar de lo traumático que pueda ser, para Levinas la responsabilidad no depende de cuestiones de voluntariedad sino que constituye siempre un deber de permanecer susceptible al otro y sus demandas. Frente a la tentación de huir de estas reclamaciones o de atacar al otro necesitado, se eleva el deber de no convertirse en otro perseguidor más³¹. Entonces, al mostrar cómo la figura del otro actúa en la formación del sujeto mucho antes de que éste disponga de cualquier capacidad de acción o decisión, Butler pretende señalar como uno de los primeros deberes morales la obligación de hacerse cargo de aquellas zonas de la subjetividad que parecían imposibles de control. Este es el sentido de su tesis “Soy responsable en virtud de lo que me han hecho”. Creo que Bourgeois entendió bajo esta luz la moralidad de la relaciones íntimas y

31. *Ibidem*, p. 117 ss.

lo dejó claramente reflejado en las obras que aquí se están mostrando. Dice Butler que

[S]i olvidamos que estamos relacionados con aquellos a quienes condenamos e incluso con aquellos a quienes debemos condenar, perdemos la oportunidad de ser éticamente educados o “interpelados” por la consideración de quiénes son ellos y qué dice su individualidad acerca de la gama de posibilidades humanas existentes y aun de disponernos en favor o en contra de tales posibilidades.³²

32. *Ibidem*, p. 67.

Probablemente la pequeña Bourgeois se asustó tanto del comentario que le hizo su abuelo porque intuía que de alguna manera no le quedaba otra opción que estar abierta a ese mensaje, y a muchos otros que su familia estaba depositando en ella. Creo que Bourgeois permaneció abierta a su padre y a la herida que le produjo y que la repensó continuamente en su trabajo porque era la única forma que tenía de continuar abierta también a otros y conservar su ser moral. De hecho, definiría su actividad artística como un ejercicio de vergüenza. Si hay alguna pretensión de fortalecimiento del ego en sus obras, éste está hecho a través de la exhibición de su propia fragilidad, y nunca de su solidez.

En resumen, creo que Bourgeois, como Kafka, se dio cuenta de que por el simple hecho de ser la hija de su padre, existía la posibilidad de ser como él y de causar a otros el mismo daño que él le había hecho a ella. Para Kafka esa identificación con el padre fue literalmente una “sentencia” que le impidió realizarse en muchos aspectos de su vida íntima. Es esa misma condena la que Bourgeois trata de evitar con su trabajo. Merece la pena traer aquí el grabado con el que empieza su obra de 1994, *Autographical Series*. Se trata de la única imagen metafórica del conjunto y funciona como un autorretrato. Ésta muestra una tijera de gran tamaño, abierta, unida a otra cerrada, más pequeña, a través de un cordón umbilical. Bourgeois identificó esta imagen como un retrato de su madre y ella. Su familia había hecho de ella una “tijera”, un objeto potencialmente peligroso, pero ella no quiere ser una “tijera” y por eso permanece cerrada. Mi intuición es que con el recuerdo del daño, Bourgeois se mantiene alerta sobre las posibilidades que hay en ella de perpetuar la violencia, de acabar convirtiéndose en su padre o su madre. Curiosamente, ese dibujo viene acompañado de una inscripción en la parte posterior en la que Bourgeois menciona a el más pequeño de sus hijos, Alain. Aunque Bourgeois evitó hacer comentarios explícitos sobre sus tres hijos, sí que habló en su obra del desasosiego de la maternidad.

Sin embargo, en una entrevista en la que Alain se encontraba presente, Bourgeois confesó lo siguiente:

The questions you are asking me are extremely personal. They are, of course, the subject of my work, but they are also the subject of my concerns about my son, who sits here, and after a long time, I get out of him the fact that he feels that I like his brother more than himself. I rack my brains to try to explain to him that is not true. "Alain, you believe that you experienced at my hands your trauma of abandonment".³³

Ahora podríamos poner identidad a ese tercer sujeto anónimo de la relación: para Bourgeois, se trata de su hijo Alain. Su profundo sentimiento de culpa tiene que ver con la preocupación por ver sufrir a su hijo por las mismas causas que lo hizo ella.

Con esto, espero haber demostrado la complejidad de las relaciones que teje el resentimiento y cómo éste conlleva una forma especialmente sensible de situarse junto al otro. Mantener el resentimiento, para Bourgeois, quiere decir aceptar el hecho de estar dañado y ser frágil, pero también la creencia de que existe la posibilidad de reparación, que no el ocultamiento de las fisuras. Mantener presente el resentimiento es la forma de tratar de ser otra persona en el futuro.

33. *Ibidem*, p. 246.