

Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa

DIANA SALDAÑA ALFONSO

Resumen:

Este artículo propone una nueva perspectiva de los autorretratos de la fotógrafa francesa Claude Cahun. Éstos se inscriben en el período de entreguerras, y guardan cierta cercanía con los preceptos surrealistas. Cahun destaca por su autonomía y originalidad al abordar el tema del cuerpo y la definición del yo, planteando una androginia radical, entendida como el establecimiento de identidades absolutamente propias, más allá de los cánones de género, con lo que se acerca a las más innovadoras teorías sobre la identidad.

Palabras clave: Cahun, autorretrato, identidad, androginia, fotografía.

Abstract:

This article puts forward a new perspective on the self-portraits of the French photographer Claude Cahun. Taken in the period between world wars, they show some kinship with the surrealist tenets. Cahun stands out for her autonomy and originality in her treatment of the body and the definition of the ego; she brings up a radical androgyny, understood as the creation of thoroughly idiosyncratic identities, beyond the canons of gender — which brings her close to the most innovative theories on identity.

Key words: Cahun, self-portrait, identity, androgyny, photography.

Durante casi cincuenta años, hasta los inicios de la década de 1990, la creación de esta enigmática artista ha estado rodeada del más absoluto silencio. La razón de tal omisión puede ser explicada por diversas causas, entre las que se encuentran la gran dificultad que ha planteado siempre clasificar su obra, el talante subversivo de la misma o el desconocimiento de las causas y del momento de la muerte de Cahun, que hicieron que su rastro se perdiera durante la invasión nazi de Francia. Muchos creyeron que había muerto al ser condenada por la Gestapo, no obstante, hoy sabemos que la sentencia fue suspendida con la liberación de la isla de Jersey, donde habitaba, y que su fallecimiento, a causa de la malaria, se produjo en 1954 cuando preparaba su regreso a París.

Aunque en los últimos años viene siendo protagonista de un creciente interés por parte de la crítica, su recuperación para la historia del arte, para la fotografía, y la literatura, sigue siendo incompleta. La bibliografía dedicada a Claude Cahun es en general escasa, y prácticamente toda en francés. En nuestro país, afortunadamente, ha aparecido recientemente un importante catálogo dedicado a ella, en el que se han traducido parte de sus textos literarios, que acompañan a una exposición retrospectiva en el IVAM. Queda todavía por hacer, sin embargo, una labor importante de desvelamiento de su personaje, obra y circunstancias, publicar el conjunto completo de sus fotografías, y desentrañar sus relaciones en el ambiente artístico y literario del París de primera mitad de siglo, tanto con el importante círculo de lesbianas creado en torno a Sylvia Beach, como con el movimiento surrealista, por citar algunos ejemplos.

Nacida en Nantes el 25 de octubre de 1894, Lucy Schwob adoptó el seudónimo de Claude Cahun en 1917. Poeta, fotógrafa, creadora de objetos, ensayista, crítica literaria, novelista, traductora, comedianta y activista revolucionaria, este ensayo está concebido como una aproximación a su vasta obra de autorretratos fotográficos.

Claude Cahun constituye una referencia indispensable en la historia del autorretrato femenino en fotografía, ya que es probablemente la primera artista dedicada a este género de una forma sistemática. Además, no sólo se trata de que fuera pionera, sino de que entre el inicio de su obra, a finales de los años diez, y el momento en que surge otras figuras con planteamientos similares, a finales de los sesenta, transcurre al menos medio siglo. La enorme calidad artística que posee su trabajo, su talante rupturista y novedoso en temáticas hasta entonces nunca abordadas, sobre todo desde el punto de vista femenino, como la identidad, androginia y travestismo, hacen de Claude Cahun una artista exclusiva y personalísima, imprescindible.

ble, desde mi punto de vista, para abordar un estudio sobre el autorretrato, el cuerpo y la identidad femenina¹.

El primer autorretrato conocido de Cahun data de 1912 [1]. En él se aparece todavía como mujer, de aspecto «femenino» con el pelo largo y los labios pintados. Su mirada es ya inquisidora y fuerte, mirando de frente a la cámara, a ella misma o al espectador, probablemente a ambos.



1. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1912.

¹ El presente ensayo se basa en una parte de mi tesina *Autorretrato fotográfico de mujeres e identidad femenina: Yo, mi reflejo, y la imagen que proyecto de mi misma*, dirigida por Juan Antonio RAMÍREZ y presentada en el año 1998.

Es en 1919 cuando Cahun adopta aquella estética que, aunque muy polimorfa en su unidad, irá ya siempre ligada a ella. La artista tiene ahora el pelo muy corto, y ha cambiado su color original². El encuadre es de medio plano o cuerpo entero, y nunca aparece desnuda, lo que complica su identificación sexual. La ambigüedad comienza a presentarse como constante principal, y sobre ella los significados giran. Si no supiéramos que es una mujer estas fotos no lo afirmarían. Entre sus ropas masculinas y cabello corto no sabemos bien a qué atenernos. Vestida de hombre, o con ropas orientales, o de marinero, no se puede hablar, sin embargo, de un mero travestismo que la haga adoptar un aspecto masculino.

Claude Cahun huye de cualquier clasificación, a no ser la de ser proclamada como individual y propia. A pesar de todo se identificaba como lesbiana. Su relación con Suzanne Malherbe³ era bien conocida, y ambas la paseaban por los círculos artísticos e intelectuales del París de los años veinte sin ningún tipo de tapujos. Por tanto debemos entender que Cahun distinguía el sexo biológico de las preferencias sexuales y del género, cuestionando este último; es decir, toda la construcción sociocultural que participa en la elaboración y afirmación de identidades, en base a divisiones binarias definidas por el sexo cromosómico.

Cahun no quiere jugar a las clasificaciones de géneros, no quiere constreñir su identidad a ninguno, definidos convencionalmente desde una subjetividad masculina. Dificulta y confunde su reconocimiento. De hecho, su cambio de nombre obedece seguramente a estas directrices, ya que en francés tanto «Claude» como «Cahun» son sexualmente ambiguos.

Claude Cahun podría estar mostrando la posibilidad de un «tercer género»: ni masculino ni femenino, sino mucho más cerca de la androginia, entendida como aquella que borra las distinciones entre el sexo masculino y femenino. A la vez que nos orienta sobre ello, cuestiona todo lo relativo a cómo socialmente se nos atribuye una identidad a través del sexo. Desde tal planteamiento, sus fotos nunca muestran las diferencias anatómicas entre los dos sexos. Nos ofrece múltiples posibilidades de variadas identidades, en las que el rostro y la mirada son el centro de gravedad. Lo demás son accesorios, maquillaje y ropa, como lo es el propio cuerpo y la identidad, no estable, ni permanente, ni definida, ni verdadera.

² Aunque las fotografías de CAHUN son en blanco y negro, sabemos que se tiñó el pelo de rosa o de verde, lo que quizá hoy esté de moda, pero definitivamente era muy extraño por entonces.

³ Hermanastra de CAHUN, se dedicaba al diseño gráfico, y fue colaboradora de la artista en algunos de sus fotomontajes y fotografías.

Se ha querido ver a la artista como el precedente directo de Cindy Sherman [2]. Sin embargo, al contrario que Cahun, Sherman sí muestra los diversos rostros del prototipo femenino, y se sumerge en el papel de tal modo que es difícil reconocer el artificio de sus autorretratos. Ambas utilizan su cuerpo como actor agente, pero cada una se integra en el disfraz de un modo diverso. Cahun sigue siendo ella en sus fotografías, su máscara no llega a tapar a la persona, y además consigue crear dos niveles muy diferenciados en sus autorretratos: por un lado está la ropa, el maquillaje o la puesta en escena, que denuncia como mero accesorio para clasificar el yo; por el otro está su persona, que chirría combativa e inclasificable, pues se adivina extraña a cualquiera de los géneros socioculturales que se suelen utilizar, sea femenino, masculino o cualquier otro tipo.



2. Cindy Sherman, *Untitled Film Still (#13)*, 1978.

En los autorretratos realizados en 1925 [3] Claude Cahun se nos muestra expectante. Detrás de una bola o pantalla de cristal, con el negro de fondo, se esconde, reflexiona y nos observa. El cristal está apoyado sobre una tabla, y ésta sobre una mesa, de tal modo que parece sólo un yo con cabeza. Una vez más destierra a su cuerpo en la representación de su persona. Queda la mente pensante, con esos ojos que nos penetran, inquietantes, buscando que nos replanteemos con ella la cuestión de la identidad humana.



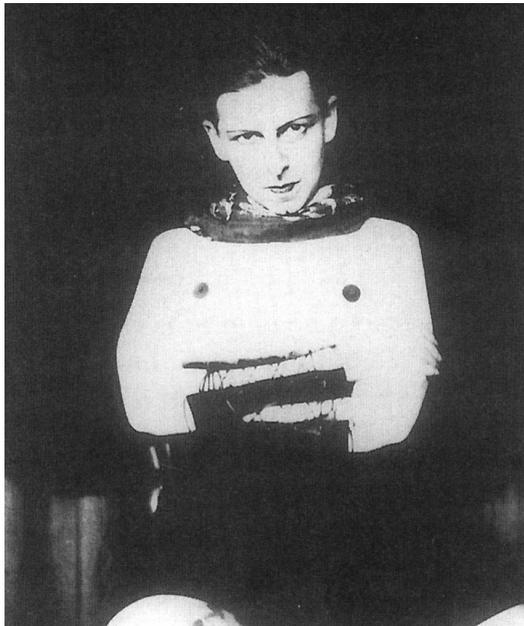
3. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1925.

De 1927 son una serie de autorretratos que presentan a la artista disfrazada de un modo estereotipado como un levantador de pesas. Se podría dividir las imágenes en dos grupos. En el primero [4] aparece caracterizada con el traje, el pelo engominado, raya en medio y un flequillito dividido en dos y curvado. En los mofletes, a modo de coloretos, dos corazones, y los labios pintados de esta misma forma, más pequeños y fruncidos que en su apariencia natural. El rostro posee así un aire divertido y afeminado. Sus poses también siguen estas pautas. Al contrario, en el segundo grupo [5], Cahun ha sufrido una transformación partiendo de la misma base. El traje del levantador de pesas sigue presente, sin embargo la gomina y el maquillaje han desaparecido, y se introducen gestos y pose típicamente masculinos.

Las fotografías desprenden una reflexión sobre el consenso que existe acerca de una serie de asunciones respecto a la identidad de género. Formas que social y culturalmente tienden a ser «naturalizadas» de modo que sean leídas como lo nor-



4. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1927.



5. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.

mal: visión única y restrictiva de la realidad bajo la que se esconden unas formas de poder. Sólo denunciando este «sentido común», puede comenzarse a ver que la naturaleza humana es más rica. Sólo cuestionando esta naturalización es posible ver y cambiar las estructuras de poder que la sustentan, así como las nociones unidimensionales y controladoras que van ligadas a ella. Cahun nos plantea así la representación visual como un lugar de debate para esta problemática. Además, a través de la polaridad que posee en esta serie, nos sitúa en la artificialidad de los roles genéricos. Es interesante anotar cómo su visión caleidoscópica de la identidad también queda reflejada en su obra escrita, a través de técnicas paralelas: en los quince monólogos que publicó en la revista *Mercure de France* bajo el título de «Héroínas», de 1925, y en su libro de 1930 *Aveux non avendus*⁴.

A partir de 1928 parece aumentar el barroquismo de sus puestas en escena: ambivalente, metamorfoseante, teatralizante. En las imágenes de actriz-marioneta [6] se muestra especialmente irónica, marcando con su silencio el



6. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.

⁴ CAHUN, C., *Aveux non avendus*, París, Carrefours, 1930.

encasillamiento fatal al que pueden estar sometidas las mujeres. Claude se disfraza de muñeca oriental [7], y a continuación de extraña deidad [8]. Pero su cara se mantiene imperturbable: por mucho disfraz y maquillaje que cubran su cuerpo, su gesto, independiente, no entra nunca en el juego de la representación de los tipos sociales. Con sus ojos nos mantiene alerta sobre el cliché de las formas, que en su caso, no tienen nada que ver con su yo personal, quedando pues la mirada como aquello más cercano al «sujeto» Cahun.

El cariz alienígena de Cahun encuentra su mejor caracterización en las imágenes que se extienden entre 1928 y 1930 donde se retrata con las cejas y la cabellera totalmente rapadas, y sin apenas, o ningún maquillaje⁵ [9-10]. Las técnicas fotográficas son distintas, claramente deudoras de las de André

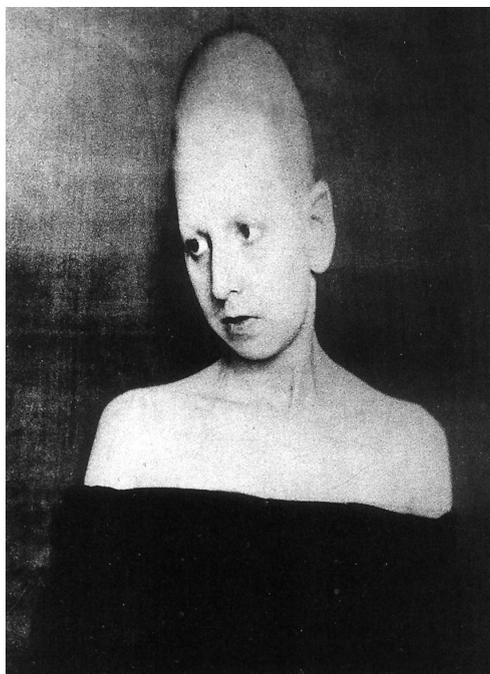


7. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1928.

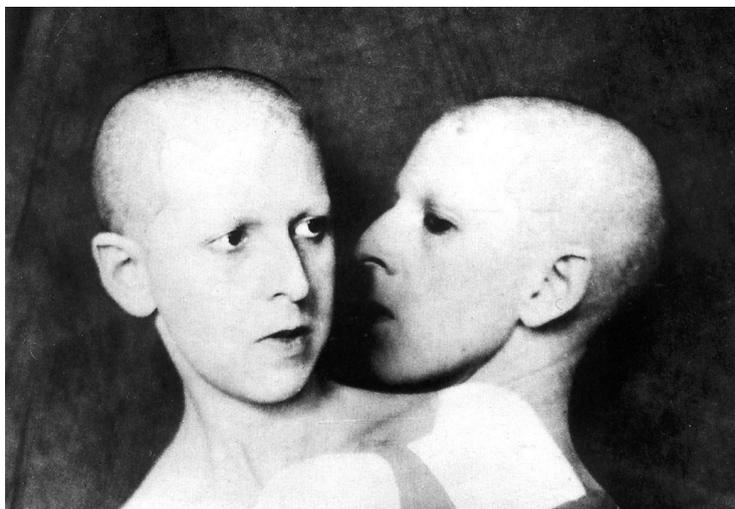
⁵ Que en caso de ser utilizado sólo sirve para resaltar, con un color oscuro, los rasgos principales del rostro de Cahun.



8. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929.



9. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1930.



10. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928.

Kertész. Técnicas que distorsionan su cabeza en forma de ovoide, o bien desdoblán su imagen y la convierten en un ser de dos cabezas⁶. La fuerte luz alumbra sus rasgos severos. El tipo femenino ha quedado definitivamente apartado, con él también cualquier tipo de representación de roles o tipos conocidos. Cahun es ella misma y nadie más, y el anterior «sujeto» entrevistado en la mirada de sus anteriores autorretratos queda ahora completamente desvelado. Proceso que entraña un desvelamiento total de las intenciones de Cahun sobre cómo quiere ser mirada, y si acaso, clasificada: sólo en sus propios términos, que están fuera del alcance social.

«Cierro los ojos para delimitar la orgía. Hay demasiado de todo. Me callo. Retengo mi aliento. Me acurruco, abandono mis límites, me repliego hacia un centro imaginario... no sin premeditación ... me hago rapar el cabello, arrancar los dientes, los senos —todo lo que moleste o impaciente mi mirada— el estómago, los ovarios, el cerebro consciente y enquistado. Cuando no tenga más que una carta en la mano, un latido del corazón que sentir, pero la perfección, por supuesto ganaré la partida.»⁷

⁶ Juego polimorfo, éste de desdoblarse en más de una cabeza o «máscara», que CAHUN repitió frecuentemente en sus fotos a lo largo de su trayectoria creativa.

⁷ «Je ferme les yeux pour délimiter l'orgie. Il y a trop de tout. Je me tais. Je retiens mon haleine. Je me couche en rond, j'abandonne mes bords, je me replie vers un centre imaginaire... Ce n'est pas sans arrière pensée... Je me fais raser les cheveux, arracher les dents, les seins

Este punto supone el final de una etapa en su obra. Muestra de ello es el cambio de trayectoria que se observa dos años después, cuando se vuelve a autorretratar, y donde la estética es sutilmente diferente.

Coincide esta nueva orientación, precisamente, con su mayor acercamiento al movimiento surrealista, que nunca adscripción oficial a él. Cahun siempre había estado influenciada por el simbolismo, la filosofía nihilista, y la obra de su tío Marcel Schwob (autor de *Mimes*, *Vies imaginaires* y *Spicilège*), a las que ahora se unen las ideas de los bretonianos⁸. Con ellos, especialmente con Éluard y Breton, participará ese mismo año en la *AEAR* (*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*) y en la fundación de *Contre-Attaque*.

Veamos entonces la comunión de ideas que pudiera existir entre surrealistas y Cahun, y cómo pudo afectar a la obra fotográfica de ésta. Creo que el uso de lo subjetivo para redefinir al ser humano unía sus intereses, frente a un momento en que la coherencia racional del yo se veía como necesaria para la estabilidad social (idea que continúa interviniendo en las relaciones de poder y en las bases de fundamentación de la sociedad). Desde luego también es clara la influencia del surrealismo en sus *tableaux photographiques*, realizados con objetos de funcionamiento simbólico similares a los que pudieran estar haciendo por entonces André Breton o Joseph Cornell. Le gustaban las fotografías de Man Ray, y es posible establecer una correspondencia con éstas en el modo de escenificación de los objetos, o en su uso de pequeños maniqués y de vidrios. Pero habrá que intentar averiguar qué es lo que sucede en los autorretratos, especialmente en los realizados a partir de la década de los años treinta.

Es entonces cuando las fotografías salen al exterior y se inundan de los escenarios naturales, ya sean habitaciones de casas o sus jardines. Si en las anteriores imágenes el escenario no era sino un vacío, y toda la atención recaía sobre la artista, ahora Cahun cuenta y se implica con los diversos elementos que aparecen en escena junto a ella. Existe además una interesante similitud con sus *tableaux photographiques*, en la paralela relevancia que adquieren los objetos y su interrelación o en la confrontación de elementos dispares fuera de su contexto, convocando un ambiente de extrañamiento y misterio que roza lo

—tout ce qui gêne ou impatiente mon regard— l'estomac, les ovaires, le cerveau conscient et enkysté. Quand je n'aurai plus qu'une carte en main, qu'un battement de coeur à noter, mais à la perfection, bien sûr je gagnerai la partie.», LEPELIER, F., *Claude Cahun: l'ecart et la metamorphose*, París, Jean Michel Place, 1992, pág. 110.

⁸ CLAUDE CAHUN. *Photographe*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, Jean Michel Place, 1995, pág. 10.

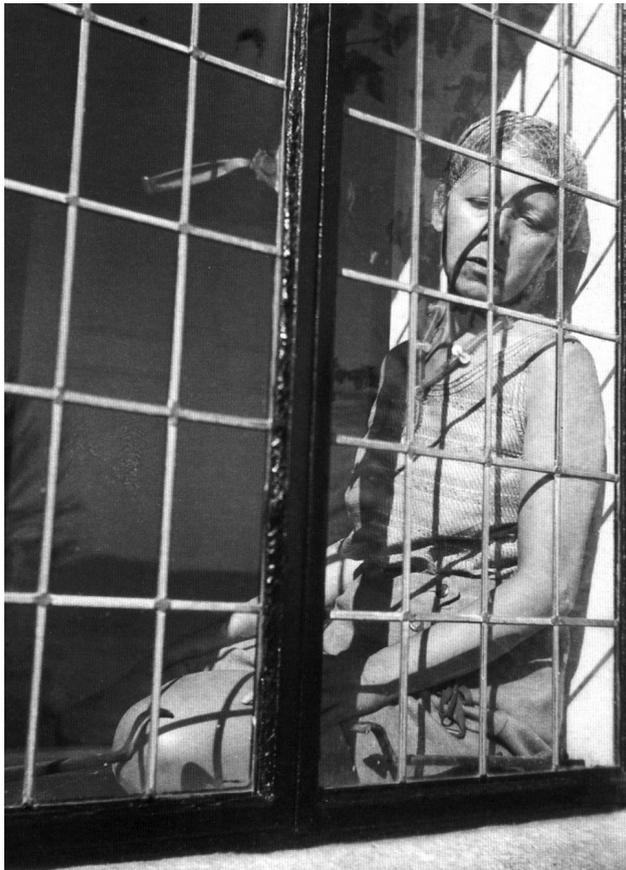
sinistro, y sobre los que no se puede dejar de apuntar un marcado espíritu surrealista. Además, también se adivina en los *tableaux* la presencia material de la fotógrafa. En algunos de ellos, por ejemplo, se insertan los brazos de Cahun como una parte más de la *mise en scène*. Debemos pues imaginar una separación mucho más frágil entre autorretratos y bodegones fotográficos.

En esta época Claude Cahun reaparece en los autorretratos sin el cráneo rapado, siendo el cabello un elemento distintivo de un rostro menos agresivamente radical que, como veremos, se inserta más sutilmente en el paisaje. Podemos contemplarla así vestida de niña y metida dentro de un gran armario[11]. En otra de las imágenes sólo intuimos su rostro, que asoma tras una



11. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1932.

vitrina, en la que se hayan dispuestas máscaras y esculturas precolombinas, que no dejan de recordar la pasión que éstas despertaban entre destacados miembros surrealistas. También vemos a Cahun paseando entre árboles sinuosos. El cristal con el que ocultarse aparece de nuevo [12], ahora como ventana con rejillas blancas, tras la cual se encuentra la artista, en una versión con la vista baja y perdida, en otra mirando de frente directamente a nuestros ojos. ¿Qué nos está queriendo decir? Cahun ha integrado a la modelo, ella misma, en la vida. En la mediación con los objetos su figura, su andrógino deseado, empieza a naturalizarse al inmiscuirse en lo real. Pero aun así, en esta nueva realidad continúa la búsqueda interior de definiciones más amplias de lo que es ser individuo, no plegadas a convencionales clasificaciones.



12. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1938.

Al retratarse, Cahun parece estar uniendo, cada vez más, esos dos niveles que separaban al disfraz de su persona. En ésto también se diferencia de Cindy Sherman. Cuando contemplamos los autorretratos de ésta nunca da la sensación de que sea ella misma la que está detrás de la máscara, sino que son sólo modelos de estereotipos (con los que puede en mayor o menor grado identificarse). Sherman los actúa de tal modo que las fotografías no aparentan ser montajes: ella, sus personajes femeninos, no posan, sino que podrían haber sido captadas en un momento cualquiera de sus vidas, o en todo caso, ser las protagonistas perfectas de una película⁹. En sus autorretratos Claude Cahun sí posa dentro de sus diferentes disfraces, o en su asumida identidad polimorfa. Sólo a partir de 1939 es posible afirmar que Cahun se decide por una imagen más compacta de sí misma: entonces los autorretratos empiezan a asemejarse más a un álbum familiar. No confundamos ésto con una pérdida de personalidad, sino con una presencia que se nos presenta como unidad (aunque no como sujeto coherente).

Se ha vuelto a finalizar otro proceso: en sus primeros autorretratos Cahun examinaba diferentes roles sociales de género, en un proceso por el cual a través de un desvelamiento de máscaras llegaba a una imagen más afín a su persona. En este segundo periodo se ha recorrido un camino inverso. Partiendo de representaciones mucho más cercanas a ella, ha incrementado pausadamente el artificio, hasta llegar a un nuevo «recubrimiento», contrario a lo opresivo, en el que seguir sintiéndose individual.

Es así como en estos últimos autorretratos vemos a Cahun con una expresión ya distinta, con diversos gestos que la exponen y dibujan en su cara trazos autobiográficos [13]. Pero el halo siniestro no ha cesado, más bien se ha propagado en paralelo a la entrada del surrealismo en su vida. No hace falta más que ver el ejemplo de la serie en la que se retrata con la vista tapada tras una máscara negra y dejándose llevar por un gato con correa, cual ciego con un perro-guía, distinguiéndose al fondo las lápidas de un cementerio [14]. Estas fotografías continúan siendo exploración, pero en ellas juega a la máscara de la no-máscara, a descubrir lo surreal de la experiencia personal, ahondando en los procesos narcisistas de una búsqueda de identidad propia.

«¿Los momentos más dichosos de toda mi vida? —El sueño.
Imaginar que soy otra. Actuar-me es mi rol preferido»¹⁰

⁹ La propia Sherman dio a su primera serie conocida de autorretratos el título de *Film Stills* (fotogramas).

¹⁰ «Moment les plus hureux de toute ma vie? - Le rêve. Imaginer que je suis autre. Me jouer mon rôle préféré», LEPÉLIER, F., *Claude Cahun*, pág. 107, parafraseando el célebre «Je suis autre» de Rimbaud en la «Carta del vidente».



13. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1938.

La artista está utilizando la subjetividad como forma para revelar la imposibilidad de fijar el yo; las imágenes (como también los textos de Cahun a los que hemos aludido) hablan de su disolución, fragmentación y transformación, y la biografía misma se hace también sospechosa, como una máscara más entre otras muchas. Al final de su vida, contemplando su obra retrospectivamente, Cahun llega al límite que roza la idea de la identidad genérica como compuesta enteramente por máscaras, sugiriendo que dentro de los roles convencionales no existe nada más allá de las apariencias.



14. Claude Cahun, *Le chemin des chats*, 1948.

Dicho discurso teórico respecto a la identidad debe ser contextualizado en una época en la que mujeres como Joan Rivière, primera en definir para el feminismo el término de «máscara», iniciaron un debate respecto a la íntima relación de lo femenino y el uso de disfraces a modo de marca identitaria:

«La femineidad puede ser asumida y llevada como una máscara, tanto para ocultar la posesión de la masculinidad, como para evitar inevitables reprimendas si se averigua que la posee - al igual que un ladrón vaciara sus bolsillos y pidiera ser registrado para probar que él no había robado la mercancía. El lector puede preguntarse como defino la femineidad o donde trazo la línea entre la auténtica femineidad y su «máscara»

ra». Sin embargo, no sugiero que exista tal diferencia; pues radical o superficialmente, son la misma cosa.»¹¹

El presente debate, si existe o no una verdadera esencia femenina, y si ésta puede o no ser diferenciada de su «disfraz», sigue teniendo gran actualidad. De hecho, forma parte del cuestionamiento de muchas de las fotografías que utilizan como Cahun, su propio cuerpo como medio de expresión, sea Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Ana Mendieta o Jo Spence, por citar algunos ejemplos. Desde luego constituye las bases iniciales desde las que hay que plantearse la posibilidad de romper con los códigos culturalmente asignados a la mujer.

Claude Cahun, de un modo muy radical, plantea estas preguntas y en su modo de hacerlo rompe totalmente con la manera que en el arte hasta ese momento se venía definiendo el retrato de mujeres, no ya sólo en los círculos tradicionales, sino en aquellos que decían aspirar a su liberación (surrealistas...). Ninguna otra mujer artista de su tiempo cuestionó de una manera tan libre e intentó subvertir desde sus bases los postulados que normativizan la manera de ser mujer en nuestra sociedad y la ideología masculina sexual dominante¹², a la vez que denunciaba el artificio de la representación. Su obra, además, va acompañado de unas aspiraciones artísticas ambiciosas, ampliamente resueltas en diversos campos de la creación: fotografía, fotomontaje, literatura, poesía, teatro.

El conjunto de autorretratos de Claude Cahun supone así todo un descubrimiento para la primera mitad del siglo XX. Su trabajo ha de verse en relación con el París liberal de los años veinte, que pudo ser más proclive a planteamientos de este tipo; un París donde además las parejas de lesbianas no se escondían y tenían su peso en el ambiente intelectual y artístico. Era la época del chic andrógino, con mujeres y hombres aniñadas y efebizados, y el tema del lesbianismo también estaba presente en los debates literarios, aunque no siempre retratando favorablemente a las mujeres.

También hay que pensar que gente como Marcel Duchamp, y su alter ego Rrose Selavy, ya jugaban al travestismo y a romper a través del arte con las clasifi-

¹¹ «Womanliness could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it - much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not stolen the goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the "masquerade". My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing», Joan Rivière, «Womanliness as Masquerade», *Formations of Fantasy*, London, Routledge, 1989, pág. 38. Cita tomada en J. MONAHAN, L., «Radical Transformations», pág. 128.

¹² Otros casos aislados pudieron ser los de Gluck, Jeanne Mammen o Romaine Brooks, como cita Estrella de Diego. Sin embargo su radicalidad creo que no es en nada comparable a la mostrada por Cahun en sus autorretratos.

caciones de género. También Man Ray, André Masson, Hans Bellmer y Dalí, y otros como Bretón y Beguin, escribieron textos fascinados por el tema. Sin embargo, se viene discutiendo desde hace tiempo la ambigüedad de los surrealistas respecto a las mujeres, su incapacidad de enfrentarse a la mujer real y su redefinición de lo femenino a través de conceptos inverosímiles —Mujer Niña, Mujer Esfinge...— opuestos a la búsqueda de un lenguaje propio por parte de las mujeres¹³. Su imaginaria viene a reflejar, desde luego, el destructivo poder asignado a la mujer que procede invariablemente de un contexto sexual donde es contemplada como una amenaza física (la imagen de la Mantis Religiosa) para la potencia sexual del hombre¹⁴. En este contexto, el acto de una mujer renegando completamente del rol femenino para buscar una personalidad andrógina era mucho más valioso y radical. Además, la androginia de Cahun ha de ser entendida de un modo avanzado, ya que es una búsqueda de la individualidad fuera de los roles definidos, que no implica ni la «masculinización» de la mujer ni la creación de un nuevo patrón opresor, disfrazado de igualdad social y sexual, como se ha venido discutiendo que podría ocurrir en caso de convertirse en una tendencia cultural, y como ha sido interpretada por multitud de creadores. Su búsqueda implica ir más allá de cualquier cliché, y puede recogerse dentro de los nuevos feminismos (a diferencia del antiguo «feminismo», único y universal), o ser quizá una superación de los mismos, ya que Cahun no busca una auténtica expresión de los valores femeninos, sino que pone en duda que tales existan y sólo se plantea buscarse a sí misma, como persona.

Claude Cahun, a partir de caricaturas de los estereotipos masculinos y femeninos, sugiere así la posibilidad de negar toda clasificación genérica, toda esencia ligada a ninguno de los dos sexos biológicos. Su propuesta gira en torno a una nueva androginia radical, comprendida en el establecimiento de identidades absolutamente propias, fuera de los cánones o de las mezclas entre lo masculino y lo femenino. Con ello se acerca, y revela su cariz visionario, a las más innovadoras teorías desde las que hoy se contempla la identidad. Según Cahun el resultado de esto sería una liberación profunda, que establecería a la vez un auténtico diálogo entre el inconsciente humano y el azar de la experiencia cotidiana.

¹³ DE DIEGO, E., *El andrógino sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992, págs. 43-45. Además, el lugar típico asignado a la mujer era el de musa, modelo, amante..., inspiraba el arte que producían, pero raramente lo creaba.

¹⁴ Como indica J. M. CORTÉS, el mito del andrógino (adoptado de una manera distinta por Claude Cahun) era para los surrealistas especialmente atractivo como modo de resolver la dualidad de los sexos, celebrar una visión idealista del amor y conseguir la anulación del otro sexo (Bretón estaba obsesionado con la visión del mito que tenía sus raíces en Platón y en las transformaciones que en el siglo XIX planteará Balzac en su novela *Sersphita/Seraphitus*). Ver CORTÉS, J.M., *El rostro velado. Travestismo en el arte*, Donostia, Koldomixelena Kulturunea, 1997.