

Claude Cahun o la desnaturalización del sexo

Cristina BALLESTÍN CUCALA

Universidad de Zaragoza

La década de los noventa asiste al renacer de la obra de Claude Cahun, escritora y fotógrafa, que vivió y creó a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Su participación en el debate político del movimiento surrealista le valió el reconocimiento del líder del grupo y facilitó su recuperación, tras décadas desaparecida de la historia de la literatura y el arte. La independencia de la instancia creativa que junto a André Breton defendió rige un proyecto vital y artístico coordinado por las relaciones entre la obra fotográfica, actividad privada que se es hoy su faceta más distinguida, y la escrita, todavía poco estudiada.

La autora es reconocida en la actualidad por su trabajo sobre la identidad, por su investigación sobre la movilidad de los límites trazados por las categorías de género, como señala la investigadora K. Conley:

her fascinating and prolific self-portraits [...] have earned her international recognition as an important twentieth-century artist [...] because of the ways in which they anticipate contemporary investigations of sexuality probably best articulated by Judith Butler (Conley, 2004: 5).

Ante la especial incidencia del mundo académico y artístico, desde la última década del siglo pasado principalmente, sobre la construcción de la identidad y su dimensión múltiple, la propuesta creativa de Cahun, de carácter anticipador, se sitúa en el centro de la polémica visibilizadora y reivindicativa. Señalaremos aquí, la aportación de Cahun a la problematización actual señalada en la línea de la teoría de la performatividad de Judith Butler, por ese proyecto de desestabilización de las categorías normativas de género y sexo¹.

¹ Recientemente la relación de Cahun con las teorías de Butler ha sido igualmente señalada por la investigadora Katherine Conley, cf. Conley (2004).

M. Foucault afirmaba en su *Historia de la sexualidad* la multiplicidad de sexualidades existentes y el efecto inmediato que la creación de una norma, la heterosexualidad, produce en todo aquello que se aleja de su dictado:

Las sexualidades múltiples [...] forman el correlato de procedimientos precisos de poder. No hay que imaginar que todas esas cosas hasta entonces toleradas llamaron la atención y recibieron una calificación peyorativa cuando se quiso dar un papel regulador al único tipo de sexualidad susceptible de reproducir la fuerza de trabajo y la forma de la familia. [...] Las perversiones son el producto real de interferencia de un tipo de poder sobre el cuerpo y sus placeres. (Foucault, 1984: 62)

Butler, releyendo a Foucault, denuncia desde *El género en disputa* (1990) la construcción dicotómica del pensamiento occidental apuntando un origen basado en los intereses políticos que la economía heterosexual materializa. El hombre y la mujer, lo masculino y lo femenino, en suma, el sexo y el género serían categorías establecidas por un dispositivo de poder que margina a quienes no se ajustan a su definición². El objetivo de este estudio genealógico es revelar los intereses políticos que se perciben en el origen de las construcciones identitarias, es decir, examinar y denunciar la presencia del falogocentrismo y la heterosexualidad obligatoria, instrumentos que, según Butler, vigilan la reproducción del sistema, por lo que deben ser entendidos como regímenes de discurso (Butler, 1993: 28-29). La profesora de Berkeley pretende mostrar cómo estas relaciones de poder observadas en la conformación del género se encuentran igualmente tras la categoría de sexo, por lo que la dicotomía presentada entre ambos términos y conceptos no sería sostenible. Sobre esta base proyecta su deconstrucción del sexo, constructo cultural que siempre habría sido género³. El objetivo de su investigación es abiertamente político: la visibilización de otros espacios, de otras prácticas sexuales que cuestionan el discurso hegemónico.

² La autora señala los problemas psicológicos que sufren algunas personas por el mantenimiento de unas identidades que se suponen naturales. En este sentido, Butler denunciará que “dar por hecho esas verdades es, en realidad, opresivo”, (Butler, 1990: 19).

En este sentido, Oscar Guasch explica cómo el sistema sobre el que se desarrolla la identidad heterosexual reposa sobre cuatro pilares que son el adultismo, el sexismo, la misoginia y la homofobia, claves de conducta que se interiorizan y naturalizan en el proceso de conformación de la identidad hegemónica y marginando a mujeres y homosexuales. (Guasch, 2000: 23).

³ Además, Butler propone, como consecuencia de su desarrollo teórico, un modelo performativo de la sexualidad, una práctica discursiva de sorprendente semejanza con la galería de auto-representaciones realizada por Cahun.

Tras la desnaturalización de la identidad sexual y la renuncia a penetrar el espacio de normalización, el proyecto de reivindicación de otros lugares de enunciación pretende el borrado de las categorías genéricas y sexuales difuminando las fronteras dicotómicas que actualmente las prescriben. Mediante el cuestionamiento del proceso de construcción identitaria se revela el carácter contingente y precario de sus propuestas, creadas en función de un contexto cultural y político (Butler, 1990: 41)⁴.

La obra fotográfica de Cahun, concebida a principios de siglo, articula lo posteriormente formulado por Butler: su galería de autorretratos escenifica una identidad conscientemente construida y múltiple. La artista asimila además, la inconsistencia de tales convenciones a las adjudicadas a la representación fotográfica: el carácter documental, de reflejo de la realidad, asignado a la fotografía queda en entredicho con una puesta en escena que apunta a la posibilidad del artificio (Barthes, 1980: 75)⁵. En este sentido, es particularmente interesante el análisis que Katherine Conley realiza de *Frontière Humaine*, la única fotografía publicada en vida por Cahun:

[...] this photograph also destabilises common assumptions about photography itself, its reliability and its indexicality, by seeming to capture not only what seems familiar to any human being but also the suggestion of what does not, of what seems to escape familiarity with a hint of the interference of otherworldly, even ghostly, elements in an otherwise familiar world (Conley, *op. cit.*: 2)

La investigadora señala la conciencia que la artista tiene del proyecto que realiza⁶ y el desafío que plantea: escapar a toda clasificación⁷. Quien observa tal

⁴ Para Butler la identidad tiene ese carácter contingente a lo largo de la historia y las diferentes culturas o pueblos, en función de su variabilidad, y es precaria puesto que necesita de continuas repeticiones para establecerse, para permanecer. En función de estas coordenadas, la investigadora presenta su teoría de la performatividad.

Foucault afirma a este respecto que « Lo que se dice sobre el sexo no debe ser analizado como simple superficie de proyección de los mecanismos de poder. Poder y saber se articulan por cierto en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable » (Foucault, 1984: 122).

⁵ En este sentido, en la línea del “choque” previsto para conseguir el éxito que señala Barthes, lo “raro” se consigue a veces gracias a « las contorsiones de la técnica (y su capacidad subversiva); Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío: el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible ».

⁶ Nuestra investigación apunta igualmente, desde el mismo título, a esta conciencia de la artista, opción alejada de la tesis psicoanalítica defendida principalmente por F. Brauer donde las representaciones de Cahun traducirían un malestar identitario cuyo objetivo sería la búsqueda de la unidad. Véase a este respecto (Brauer, 1998: 117-126).

⁷ Debemos señalar que precisamente éste es el objetivo que la artista y escritora persigue a lo largo de su vida y obra, huyendo de etiquetas literarias y artísticas que limiten su libertad creativa.

fotografía se encuentra ante la imposibilidad de determinar si es real o está manipulada, si se trata de una figura animada o inanimada, de un hombre o de una mujer, de un bebé o de una persona anciana (Conley, *op. cit.*: 2).

R. Barthes señala el origen del interés que cualquier foto suscita en la superación de lo “familiar”, de los elementos que remiten a mi saber, a mi cultura y rigen así, mi percepción (Barthes, *op. cit.*: 64), siendo el objetivo de quien se encuentra tras la cámara impresionar: “[...] el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara) [...] De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (valdría más decir justificación) es el “choque” (*Ibid.*, 73). En el caso de *Frontière Humaine* este “choque”, ideado por quien es al mismo tiempo objeto de la fotografía, vendría dado por el deseo de impugnación de la división neta entre real y artificial, entre infantil y adulto e incorpora a esta célebre pretensión surrealista la desintegración de las categorías hombre y mujer: “*Human Frontier* deliberately plays with expectations about what both women and men should look like” (Conley, *op. cit.*: 12).

La artista cuestionaría, en definitiva, el conocimiento y su articulación deteniéndose, de forma señalada, en la diferencia “esencial” que clasifica y organiza a los seres humanos. Su obra expone consciente un proyecto de ilustración de la maraña de convenciones sociales y relaciones de poder que se ocultan tras las categorías de sexo y género al tiempo que su empeño en superar cualquier clasificación, especialmente visible en la fotografía y afirmada en su reivindicada *manie de l'inconnaisable* (Cahun, 1930: 211). En este sentido, observamos su reflexión sobre posicionamiento adjudicado al género particularmente en una serie de autorretratos en los que vestida con ropa de mujer y exageradamente maquillada resalta un slogan sobre el pecho que afirma: “I Am Training. Don't Kiss Me”. Su caracterización, esta vez indiscutible, como mujer acompañada de una petición de respeto contribuyen a mostrar lo que Butler explica: « las categorías funcionales del sexo, el género y el deseo como efectos de una formación específica de poder » (Butler, 1990: 28). Observamos así, cómo el cuerpo constituye, tanto en Butler como Cahun, el lugar privilegiado en el proceso de construcción de la identidad.

La feminista norteamericana, en la línea de las tesis del *Vigilar y castigar* de Foucault⁸, afirma que el cuerpo es resultado discursivo en la medida en que “la sujeción es, literalmente, el *hacerse* un sujeto, el principio de regulación conforme al cual se formula o se produce un sujeto” (Butler, 1997: 96)⁹. De esta manera, el proceso que nos construye como sujetos, como entidades inteligibles, se realizaría en función de unas reglas previstas, en este caso, por el sistema hegemónico: la heterosexualidad. Éstas se materializarían mediante rituales de regularización y normalización que significan movimientos y gestos corporales que, señala Butler, nos acercan al ideal normativo, a la coherencia y la legibilidad heterosexual (*Ibid.*)¹⁰.

En la obra literaria de Cahun, la identidad aparece como ejercicio continuo de representación donde tan sólo hay que elegir el personaje a interpretar y reproducir sus características: “Ce n’est qu’après un grand nombre d’exercices (d’une valeur toute relative comme le suivant), ce n’est qu’en nous résignant aux partialités nécessaires, que nous pouvons durcir les moules de nos masques” (Cahun, 1930: 307). Su trabajo evidencia que, como la fotografía, la persona es el resultado de la elección y puesta en escena de ciertos motivos entre los que el sexo tiene el estatus de maquillaje: “Je fournis le théâtre, choisissez vos décors, vos aventures, votre caractère, votre sexe, votre maquillage... [...]” (Cahun, 1930: 334). La artista presenta una concepción teatral de la

⁸ Foucault desarrolla en el capítulo dedicado a la “Disciplina”, el control de los cuerpos que se integrarán como “dóciles” en una maquinaria cuya disposición en serie permite la “posibilidad de un control detallado y de una intervención puntual (de diferenciación, de corrección, de depuración, de eliminación) en cada momento del tiempo », (Foucault, 1976: 164).

⁹ Butler matiza “La afirmación de que el cuerpo es “formado” por un discurso no es sencilla, y de entrada debemos aclarar que esta “formación” no equivale a “causa” o “determinación”, y menos aún significa que los cuerpos estén de algún modo hechos de discurso puro y simple”.

¹⁰ El intento de control que se establece sobre el cuerpo dibuja como decíamos una nueva anatomía política. El objetivo de esta *técnica de poder y procedimiento de saber* es “organizar lo múltiple, procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un orden”, (Foucault, 1976: 152). Una vez que “las celdas” se han organizado, una vez que los lugares individuales están asignados, permitiendo el control y una economía del tiempo, queda lo que Foucault denomina el *establecimiento de correlación del cuerpo y del gesto*, para optimizar el rendimiento del sistema: “[...] la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; [...] El tiempo penetra el cuerpo, y con él todos los controles minuciosos del poder [...] El control disciplinario no consiste simplemente en enseñar o en imponer una serie de gestos definidos; impone la mejor relación entre un gesto y la actitud global del cuerpo, que es su condición de eficacia y rapidez ”, (*Ibid.*, 156). Las disciplinas tienen entre sus objetivos pues, sumar y capitalizar el tiempo, “Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal cuyos momentos se integran unos a otros, y que se orienta hacia un punto terminal y estable. En suma, un tiempo “evolutivo” ”, (*Ibid.*). Así, el ejercicio de poder es acumulativo y sus efectos de dominación sobre un cuerpo que forman parte de una *maquinaria multisegmentaria*, acrecentados. (*Ibid.*: 169).

identidad¹¹: la contingencia es su rasgo principal, la significación llega mediante la adopción de una máscara, elegida según la ocasión.

La artista establece, como Butler, el proceso de interiorización y su carácter iterativo, como clave en la adquisición de las prácticas identitarias. Cahun insiste en la posibilidad de elección y la capacidad individual de modificación de los elementos, en otras palabras, en la existencia de un espacio para la reinterpretación: “Je recopie cet exercice [...] pour montrer comment nous cherchons à délimiter nos personnages. Il va de soi que selon l’humeur du moment, humainement indiquée par notre physiologie, l’attitude la plus abstraite peut se modifier” (Cahun, 1930 : 307). En oposición a la predeterminación, que naturaliza la identidad, la artista elige y defiende la posibilidad individual de transformación de cualquier carácter, por abstracto que sea, y predica el ejercicio de la metamorfosis en un movimiento de cuestionamiento plenamente consciente: “Et quoi que ce soit que je ramène à moi, je le manipulerai, je lui appliquerai toutes mes formules, je lui essayerai tous mes noms, tous mes trucs, je lui cède la place” (Cahun, 1930: 211).

Este tipo de prácticas evidencia y reivindica la construcción de sí como ejercicio individual de conciencia y elección. La artista define su actividad como individual en una marcada concepción personal que no obedece a las categorías cerradas y creadas en paralelo que rigen la conformación de la identidad. Lejos de seguir las reglas de inteligibilidad genérica, Cahun crea sus propios modelos. Ella es quien diseña sus personajes y reivindica su consideración exclusiva: “Individualisme? Narcissisme? Certes. C’est ma meilleure tendance, la seule intentionnelle fidélité dont je sois capable” (*Ibid.* : 213).

El condicionamiento existente, –tan sólo dos categorías a partir de las cuales se trabaja para su reproducción o rechazo–, no supondría una determinación absoluta. Butler señala cómo el resultado de desvelar uno de los términos de la oposición binaria género/sexo como superficial, independiente de la naturaleza, recaería directamente

¹¹ Barthes señala la relación de la fotografía con el teatro: « La Fotografía entronca con el arte a través del Teatro. [...] Pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular (quizá yo sea el único en verlo así): la Muerte. [...] por viviente que nos esforcemos en concebirla, [...] la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos ». (Barthes, 71-72). Puesto que toda foto es contingente, la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara.

sobre el otro, así: “*hombre y masculino* pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre y *mujer y femenino* tanto uno de hombre como uno de mujer” (Butler, 1993: 39). La inherencia de un determinado género a un sexo en particular se revelaría arbitraria y la unidad del sujeto sería cuestionada mediante la ruptura de la lógica de la coherencia y continuidad que la adquisición de la identidad exige (Butler, 1990: 49-50)¹². Existiría entonces un espacio para la libertad que expone a la performatividad las prácticas significantes que rigen la reproducción del sistema identitario. Butler describe la sexualidad como un dispositivo cultural e histórico señalando la necesidad de la repetición para la construcción de este discurso. Ésta es de acción continua y abierta, permanente pero nunca completa, pues las identidades se instituyen según un conjunto de rasgos que varía en función del contexto (Butler, 1990: 16)¹³: los términos que definen las identidades sexuales, lejos de estar determinados por la naturaleza, cambian, pues el “género” es un concepto variable ya que, como mandato normativo, funciona como un conjunto relacional entre sujetos socialmente constituidos en contextos políticos específicos.

En la elección de escenario y personaje que Cahun propugna, se ignora precisamente esa coherencia mediante la quiebra de las relaciones trazadas entre sexo, género, prácticas sexuales y deseo¹⁴. Desde la posición enunciativa de *Aveux non avenus*, un escrito de carácter autobiográfico, se habla del amor sentido por un hombre –que en sus cartas aparece nombrado como su primer amor–¹⁵ y sólo algunas páginas

¹² « Habría que preguntarse aquí ¿en qué medida las *prácticas reguladoras* de la formación y la división de género constituyen la identidad, la coherencia interna del sujeto y, de hecho, la condición de la persona de ser idéntica a sí misma? [...] En otras palabras, la “coherencia” y la “continuidad” de “la persona” no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino más bien, normas de inteligibilidad socialmente construidas y mantenidas » (Butler, 1990: 49-50).

¹³ “El género es una complejidad cuya totalidad se pospone permanentemente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta afirmará identidades que alternadamente se instituyan y se abandonen de acuerdo con los objetivos del momento; será un conjunto abierto que permita múltiples convergencias y divergencias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada”. En este sentido, precisamente, Butler reivindica la visibilización de otras existencias que no se ajustan a los parámetros marcados por la época en la que viven, reclamando una multiplicación indefinida de los espacios de enunciación, (Butler, 1990: 16).

¹⁴ « Los géneros inteligibles son aquellos que en algún sentido instituyen y mantienen la relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo » (Butler, 1990: 50).

¹⁵ « Et Bob encore. L’ai-je assez reconnue sa royauté! Intellectuel, cet amour-là, combien ! [...] O Toi, toi que j’aime – [...] –Toi, (malheur aux vaincus!) empereur-gladiateur suprême, Saint Jean-Baptiste doigt levé –renversé, car tout est relatif, et c’est en bas que je regarde –sois cruel, cruel. Je m’en sens mourir, (faiblement) mourir....” (Cahun, 1930: 185).

después, la misma entidad enunciativa se refiere a su sentimiento de amor por una mujer, probablemente Suzanne Malherbe¹⁶.

La artista no mantiene tampoco la obligada continuidad y aparece unas veces vestida y maquillada como mujer y otras con ropas y poses que, según los cánones que rigen el género, no le pertenecen: pantalones y jerseys anchos acompañan una cabeza rigurosamente afeitada; cuando descubre su piel, oculta cuidadosamente todo aquello susceptible de señalarla como perteneciente a un sexo determinado o simultanea sus radicales cortes de pelo con maquillaje de ojos y labios. El que parece ser objetivo de su procedimiento es descrito por ella misma:

Brouiller les cartes.

Masculin? féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue on n'observerait pas ce flottement de ma pensée (Cahun, 1930 : 366).

Cahun reivindica de forma explícita otro lugar de enunciación fuera de la previsión binaria del sistema. La artista pretende alejarse de toda codificación mediante el derribo de los límites impuestos sobre el cuerpo y la multiplicación de las configuraciones contempladas. La escritora propone una nueva forma de adquisición de género alejada de los condicionamientos discursivos que restringen el campo de posibilidades. Cahun pretende que cada ser realice su propia construcción ya que dispone de todos los elementos para ello: “Chaque être vivant [...] est censé contenir tous les autres” (*Ibid.*: 307). Su obra evidencia el carácter abierto de las categorías identitarias poniendo en escena el género como performativo y lo considerado esencia interna como resultado de una construcción cultural que cualquiera puede llevar a cabo.

En este sentido, y por todo lo dicho, creemos que Claude Cahun se muestra, tanto en su obra literaria como en sus series de autorretratos, consciente de las implicaciones del cuerpo, de los significados culturales que sobre él pesan. El trabajo de la artista provoca una discusión de la que surgen preguntas que permiten redefinir el contexto y desplazar los términos de las metáforas para crear otras nuevas mediante la

¹⁶ « A l'Inévitable. O gillette gentille, dépose ta grâce de fleur séchée entre les feuillets de mes livres et de mes actes préférés, que je m'habitue à ton parfum dont la fadeur m'écoeure un peu encore, et dont l'ivresse amère –et que j'aime ! me suffoque d'abord malgré moi... » (Cahun, 1930: 191).

creación de “another discursive horizon, another way of thinking the sexual” (De Lauretis, 1991: 3-18).

A la reivindicación de la obra fotográfica de la artista debe sumarse la de su obra literaria que, como hemos visto, refleja la misma defensa del compromiso individual frente a la ortodoxia del discurso sobre la identidad, algo que nos permite abordar su obra desde la teoría de la performatividad, basada en la conciencia y la reflexión sobre este proceso de construcción básico, y trabajar el cuestionamiento de los límites establecidos por la razón que pretenden una legibilidad sexual naturalizada. La obra de Cahun entronca, por su multiplicación de espacios de enunciación, con este cuestionamiento de la identidad, del género y del sexo, que llevan a cabo los movimientos “queer”, reivindicando todo aquello que se aparta de la “normalidad” y la “normatividad” genérica y sexual. Por todo ello, en un momento actual donde el concepto de “identidad” es lugar de intensos debates y deconstrucción., su obra surge como referente.

Bibliografía

BARTHES, R. *Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995; traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, título original *La chambre claire. Note sur la photographie*, coll. Cahiers du cinéma, París, Gallimard/Seuil, 1980.

BRAUER, F. (1998) “L’amer/ la mère chez Claude Cahun ”, COLVILE, G., CONLEY, K. (dir.), *La femme s’entête. La part du féminin dans le surréalisme*, París, Lachenal & Ritter, pp. 117-126.

BUTLER, J. (1993) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2002. Título original: *Bodies that matter. On the discursive Limits of “Sex”*, Routledge, Nueva York.

BUTLER, J.(1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez, Paidós, Méjico D.C., 2001. Título original: *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, Routledge.

CONLEY, K. (2004) “Claude Cahun’s Iconic Heads : from ‘The Sadistic Judith’ to *Human Frontier* ” en *Papers of Surrealism*, nº 2, pp. .

DE LAURETIS, T. (1991) "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities" en *differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2, Indiana University Press, pp. 10-27.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. vol.1. La voluntad de saber*, Madrid, siglo XXI, 1987. Título original, *Histoire de la sexualité. vol. 1. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1984.

MÉRIDA JIMÉNEZ, R. (ed.) (2002), *Sexualidades transgresoras, una antología de estudios queer*, trad. Maria Antònia Oliver-Rotger, Barcelona, Icaria.

PHILLIPS, C. (1992) "To Imagine That I Am Another" en *Art in America*, nº 50.