

CLAUDE CAHUN: EL TERCER SEXO O LA/S IDENTIDAD/ES AL DESNUDO

CLAUDE CAHUN: THE THIRD SEX OR IN THE NUDE IDENTITIES

Carmen Senabre Llabata
Universitat de València

RESUMEN

Claude Cahun, fotógrafa, escritora, actriz, performer, una pionera en la deconstrucción del sistema binario masculino/femenino y, en consecuencia, del esencialismo sexo-género que atribuye una identidad fija e inamovible al sujeto. La máscara o el disfraz son medios de los que se vale en su trabajo artístico, para mostrar que todo es verdad y falso a la vez, que la existencia consiste en «actuar» –adoptando diferentes roles– según el personaje que decidamos representar.

Palabras clave: autorretrato, diferencia, género, multidisciplinar, ambigüedad.

ABSTRACT

Claude Cahun, photographer, writer, actress and performer, pioneered the deconstruction the masculine/ feminine binary system and, as a result, the deconstruction of the sex-gender essentialism that attributes a fixed and unmovable identities to individuals. A mask or costume are the means enabling her artistic work, helping her show how everything is true and false at the same time and existence consists in «acting» –adopting different roles– according to the character we choose to represent.

Keywords: self-portrait, difference, gender, multidisciplinary, ambiguity, commitment.

SUMARIO

1.-Introducción. 2.-El baile de máscaras. 3.-Una extraña y maravillosa aventura. 4.-Territorio sin ley o la insumisión crece... 5.-Epílogo. 6.-Bibliografía.

1. Introducción

Je veux changer de peau: arrache-moi la vieille
Nous séparer. Nous masquer. Faire chaque nuit peau neuve et nouveau paysage
Claude Cahun, *Aveux non avenus*, 1930

Lo cautivador es la mezcla de fundidos. El contagio ardoroso de la fiebre del milenio funde

lo retro con lo posmo, catapultando cuerpos con órganos hacia la tecnotopía... donde el código dicta el placer y satisface el deseo [...] Soy puro artificio. La identidad se descomprime polimorfa y se infiltra en el sistema desde la raíz.

VNS Matrix, *Manifiesto de la Zorra/Mutante*, 1991

En la Europa de entreguerras, París era una fiesta. Y una mujer. O dos que, ¡feliz coincidencia!, se amaban y convencidas de la vinculación entre el arte y la vida, expusieron su existencia –no con un afán exhibicionista pero sí sin tapujos– al escrutinio público, sabedoras de que ni siquiera en el permisivo entorno cultural de la época –años veinte y treinta del pasado siglo– serían bienvenidas sus «extravagancias».

«¿Quieren saber mi nombre?: Me llamo Yo Mismo», respondía Claude Cahun (fig. 1), seudónimo finalmente adoptado a partir de 1917 por Lucy Renée Mathilde/Lucette Schwob, nacida en Nantes (Francia) el año 1894; el cambio de nombre a «Claude» no es caprichoso ni inocente, más bien responde a un deseo pertinaz de rebelarse contra la dicotomía masculino/femenino, presente asimismo en su obra artística. Y otro tanto sucede con su compañera Suzanne Malherbe, conocida como Marcel Moore, dispuestas ambas a desenmascarar tabúes y convencionalismos identitarios: la indeterminación y/o ambigüedad sexuales constituyen sus señas de identidad, imprescindibles para abordar su trabajo creativo, producto no tanto de un yo como de un nosotras, un autorretrato como se ha señalado, «construido en colaboración a cuatro manos» o por «un yo construido a dos». Un ejemplo de todo ello, se encuentra en uno de sus textos más citados, *Aveux*

Fig. 1. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1911

non avenues (1930) (Confesiones no confesadas), una especie de contraautobiografía, en la cuál a fuerza de «frotar», su alma acaba por no reconocerse en ella, llegando a compararla con «un rostro desollado», carente de forma humana; la escritura pertenece a Claude y los fotomontajes son obra de Marcel, papeles que intercambiarían muy a menudo, hasta el punto de difuminar las huellas de una u otra.

Fue un momento mágico e irrepetible pero fugaz, con las vanguardias literaria y artística en su plenitud reunidas en la capital parisina –foco de atracción, desbordante de creatividad e ideas– junto con intelectuales de izquierdas, diseñando un proyecto de futuro sin prever ni sospechar la nueva catástrofe que se avecinaba. Pronto despertarían de sus sueños, destrozados una vez más por el ruido de las armas.

Entre tanto, la fiesta continuaba y nuestras protagonistas, con un grupo numeroso de mujeres «díscolas», se atrevieron a transitar por la *rive gauche*, los círculos de mujeres lesbianas, cuya compañía frecuentó Claude durante algún tiempo.

El papel desempeñado por aquellas «redes lésbicas» –en absoluto secretas, pero ciertamente desestabilizadoras– exigiría una rectificación histórica que explicara por qué se ha ignorado o infravalorado la presencia de mujeres con nombre propio en el devenir socio-cultural y político del momento. El estudio compartido por Claude y Marcel fue testigo –como el de Gertrude Stein y su compañera Alice B. Toklas, entre otros– de citas literarias, expositivas o debates, en el que «ellas» por lo visto, sólo ponían la casa, los canapés y algo de sensualidad con unas gotas de erotismo sin identificar, a no ser que su etiquetado viniera avalado por «un regazo masculino».

Por más que exteriorizara su homosexualidad, también minimizó la importancia de definirse al respecto, dando lugar a especulaciones divergentes recogidas en los estudios más recientes: su «descubridor» alude a una supuesta «pasión no correspondida» por parte de Breton, como desencadenante, «Claude Cahun a aimé André Breton, d'un amour manifestement impossible comme tous ses amours, mais plus impossible, plus secret, plus désespérement fou que tous ses amours réels ou fictifs» (Leperlier, 2002); mientras Cottingham, sostiene que tal idea no es más que un intento descarado (y descabellado) de heterosexualizar a Cahun, sin base real alguna. El primero, también encuentra otras razones, ¿acaso hay que buscarlas? para que renegara de la feminidad, echando mano de una interpretación psicoanalítica en la pésima relación materno-filial.

Y ¿qué tal si prestamos atención a alguna de sus rotundas manifestaciones?:

«¿Masculino? ¿Femenino? Depende del caso. Neutro es el único género que me conviene siempre», afirmaba; o esta otra para *L'Amitié*, 1925: «Mi opinión sobre la homosexualidad y los homosexuales es exactamente la misma que mi opinión sobre la

heterosexualidad y los heterosexuales. Todo depende de los individuos y las circunstancias. Yo reclamo una libertad general de comportamiento».

Asimismo, cuando escribe: «Me veo, luego existo», nos da la fórmula para abordar sus enigmáticas composiciones fotográficas: lo más llamativo el rostro y en él, la mirada justo donde no alcanza la máscara, aunque también pueda sustraerse a la vista: «La cara es el epicentro de su fotografía, donde se dirime la batalla de la identidad, o de su falta y en ella los ojos abiertos o entornados, disipados, ingenuos, concentrados, dispersos, fríos u ocultos tras gafas o antifaces en un continuo *close up* o plano medio es hasta los años treinta *grosso modo* todo lo que hay... Y no es poco» (Aliaga, 2001: 21).

2. El baile de máscaras

En sus autorretratos se desdobra una y otra vez travestida en múltiples personajes, cuyos roles constituyen un despliegue de identidades sorprendente e imaginativo, mostrándose en este sentido más «surreal» que los propios surrealistas, no muy alejados de los presupuestos burgueses sobre el lugar de las mujeres en el arte y en la sociedad. Y Claude Cahun (fig. 2) jamás asumió ese carácter subordinado, idealizado o mistificador que exigía la mirada masculina, rechazando la condición de musa, modelo adorable u objeto de deseo.

Fig. 2. Claude Cahun, *Autorretrato*, 1915

La fidelidad al objeto surrealista, asumirá una teatralidad premeditada en sus conocidos *tableaux photographiques* de la década de los treinta, formando parte del relato fotográfico de una creadora inclasificable, cuya cámara recoge asimismo la presencia de amigos, escritores o artistas, estudios del natural, fotomontajes, collages, composiciones ambiguas (fig.3) con puestas en escena inolvidables, delatorias de otra de sus pasiones: la interpretación que, en su más amplio sentido, tiene mucho que ver con los papeles que representa en sus autorretratos: hombre, mujer, marino, payaso, deportista, cada uno con su propia historia, sus contradicciones a cuestas y muchas vidas por vivir...

La des-naturalización del género se convierte en puro teatro, en parodia: maquillada hasta lo irrisorio, con el cabello largo, corto –teñido de verde o rosa– engominado, rapada, la cabeza ovoidal y/o acentuando los rasgos masculinos, sin maquillar, alardeando de fuerza muscular o acurrucada en un estante... siempre sorprende e inquieta, nos devuelve una galería de imágenes especulares tan reales como el supuesto «original», componiendo un puzzle en el cual es imposible fijar una identidad sino reconocer aquello que asemeja, e incluso iguala a todas ellas: su carácter transitorio y ficticio, apostando por la multiplicidad.

Fig. 3. Claude Cahun, *Que me veux-tu?*, 1928

Aunque la escritura le permitió explorar a fondo las posibilidades del ensayo, de la crítica literaria, la traducción o el periodismo son la poesía, la ilustración de textos y el relato los que completan una trayectoria creativa en la que tampoco falta el «mestizaje»: mezcla de géneros y de técnicas e incluso de las artes entre sí:

Claude Cahun parece buscar sin cesar la indeterminación para huir de los límites. Algo que la llevará a rechazar también cualquier especialización literaria o artística, por lo que su ubicación en una disciplina o vanguardia de manera exclusiva ha dificultado en parte también, su consagración canónica en la historia literaria o artística (Ballestín, 2008).

La multiplicidad de roles, la repetición desde diferentes ángulos de un mismo retrato, la reiteración del disfraz o la máscara como signo de una subjetividad versátil y provisional disparan directamente al corazón de cualquier esencialismo: el «ser» –en este caso mujer y hombre– no puede determinarnos como personas, la anatomía es azarosa y las preferencias sexuales o afectivas, nada tendrían que ver con ella. En definitiva, habrá que romper con los discursos hegemónicos, basados en la dicotomía verdadero/falso o realidad/apariencia para entender y aceptar que la vida, como el arte, es parte del espectáculo, de modo que cualquiera tiene derecho a elegir su/s personaje/s y el *libretto* para representar esta ficción a su manera.

No en vano había puesto sus pies sobre un escenario, la actriz se adueña tanto de sus alter ego como de cuanto le rodea y procede en consecuencia: ropa, poses, maquillaje, máscaras –acumuladas, variadas o retiradas– sin llegar a la verdad última, niegan así la existencia de una «identidad verdadera» y, por tanto, de una falsa.

Fig. 4. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1939

3. Una extraña y maravillosa aventura

Acompañémoslas.

A partir de los años 30, su obra ofrece cambios sustanciales, se abre al entorno –sujeto asimismo a manipulaciones escenográficas– pero ya no mero telón de fondo como en etapas anteriores: la naturaleza, interiores, u objetos cotidianos convenientemente descontextualizados, amplían el encuadre, cobran un cierto protagonismo –extraño y opresivo– en sus últimos autorretratos; sobre todo a partir de 1939 (fig. 4), cuando se decide por una imagen más compacta de sí misma, empieza a asemejarse a «un álbum familiar, con expresiones y trazos autobiográficos» (Aliaga, 2001).

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 (fig.5). 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. (Saldaña, 2008:141).

El viaje con su compañera a Nueva Jersey, en una situación histórica hartamente difícil, consolida ese cambio. Llegan para quedarse, a mediados de 1937, y las tropas alemanas ocupan la isla, justo tres años después. ¿Qué se les ocurre hacer? Convertirse en «guerrilleras», en performers camufladas poniendo:

...sus mentes creativas al servicio de la esperanza en la rebelión de los soldados contra sus superiores. Según el relato de la propia Cahun, uno de los primeros gestos de desafío al orden impuesto por los invasores nazis, que ella y su amiga implementaron, fue el de cambiar las lápidas que marcaban la sepultura de cada nuevo soldado alemán muerto: «la nôtre était une

Fig. 4. Claude Cahun, *Autorretrato*, h. 1939

croix, home-made [...] on se lisait en caracteres gothiques cette constatation matérialiste: Für sie ist der Krieg zu Ende. (Pour eux la guerre est finie)» (Plaza, 2008).

Separar en Claude Cahun vida y obra resultaría imposible, además de contraproducente: perderíamos el hilo conductor de una biografía existencial entrelazada a propósito con su polifacética actividad artística, polémicas aparte sobre la pertinencia o no de aproximaciones teóricas contextualistas, en el ámbito de la reflexión estética.

Fig. 6. Claude Cahun, Autorretrato con Suzanne Malherbe, 1928

Inútil discutir sobre la relación mutua entre vivencias personales, afectos o ideas y el impulso artístico: los resultados están ahí, se ofrecen a la contemplación y al análisis desnudos, reclamando nuestra atención más allá de criterios puramente formales ¿cómo entender si no una apuesta tan decidida por mostrar la indeterminación de género mediante la fotografía? (fig. 6) Es más ¿qué indujo a Claude y Marcel a colaborar con la resistencia y jugarse la vida frente a los alemanes, cuando éstos invadieron Nueva Jersey durante la II guerra mundial? Sus actos de sabotaje –que acabarían con la condena de ambas a pena de muerte– disfrazadas de lugareños, fueron algo más que *performances*, acciones artístico-festivas o mero divertimento. Las tareas de propaganda incluían panfletos y octavillas ocultos entre pilas de periódicos, en botellas de champagne e incluso ¡en los

bolsillos de los soldados! Ahora bien, exhibieron un extremado celo en aportar una buena dosis de esteticidad a aquel material tan frágil, cuya intención última era minar la moral del enemigo, aunque para ellas no fuera tal: escritos con suma delicadeza sobre papel de seda, blanco, rosa, verde o azul, según los destinatarios de la «información».

El compromiso de Cahun (fig. 7) con la libertad –permanente y activo– venía de lejos: en 1932 se había afiliado a la *Association des Ecrivains et Artistes Revolutionnaires* (AEAR) de inspiración comunista, que acabó abandonando por discrepancias en torno precisamente al papel a desempeñar por los artistas, defendiendo por encima de todo su autonomía individual; aun así, en 1935 participará en la fundación del grupo *Contre-Attaque*, con Bataille y Breton entre otros, movimiento en contra de la expansión del nazismo en Francia. «C'est assez dire que j'écris, que je souhaite écrire avant tout "contre moi" [...]. La artista entiende la literatura como acto de rebeldía. Su concepción del acto y objeto de la creación se fundamentan en una libertad entendida como irreducible, y esto se expresa tanto en su obra literaria como en la fotográfica» (Ballestín, 2008).

Así pues, la lucha continuaba –en una pequeña isla olvidada– por otros medios, con una suerte de artivismo *avant la lettre*:

El gesto de Cahun y Malherbe entraría dentro del orden de lo ineficaz, de lo inútil, del tiempo perdido, de los signos del «tiempo perdido», como llama Marcel Proust al tiempo que pasaba frecuentando el salón de los Verdurin o las magnificencias de la duquesa de Guermantes [...] el arte, como el feminismo, son pensamiento uno, y expresión el otro, de nuestra relación con el mundo. Y en su conjunción arte y feminismo (como recuperación de la memoria de las mujeres) debería ser el espacio idóneo para esa memoria que recoge del olvido el gesto, lo inmemorial histórico. Y en este caso el vínculo estrecho entre dos mujeres, cómplices de tratar al enemigo como ser humano, haciendo del arte y la creatividad un arma de resistencia (Plaza, 2008).

Fig. 7 Foto tomada por Suzanne a la puerta de su casa de Jersey, con un símbolo nazi entre los dientes cuando fue liberada de la isla

Muy rara vez se otorga a gestos semejantes valor alguno a no ser simbólico o intrascendente y sin embargo, expresa un «estado de ánimo» –como quería ser dadá– en cuya absoluta inutilidad reside su grandeza. Aquellas *two sisters*, así las denominaban, no cambiaron el curso de la historia al igual que miles de personas anónimas, aunque al final su tardío reconocimiento –gracias al uso de las únicas armas de que disponían: creatividad e imaginación– pueda leerse como una especie de compensación a tan clamoroso silencio. Cahun veía en sus acciones una herramienta que podría ayudar a todos –incluidos los alemanes– a liberarse de una doble esclavitud: la de la guerra y la de la miseria, animada, decía, por un planteamiento de izquierdas, pacifista y surrealista. Transcurrirían cuatro años más hasta cumplirse aquellas palabras escritas con caracteres góticos, en pequeños papeles de seda: «Vamos a perder. El Soldado sin Nombre».

Elas llevaron hasta sus últimas consecuencias el ¿principio? dadaísta de confundir arte y vida, traducido en versión libre por el surrealismo, reconduciendo lo extraordinario al ámbito cotidiano.

No obstante, haber sacado a la luz una figura clave para comprender el arte contemporáneo así como su contribución teórica al pensamiento no esencialista, resulta insuficiente: todavía permanece en la penumbra su otra mitad, Marcel –cuya importancia comienza a reconocerse– casi siempre actriz de reparto en esa obra compuesta al unísono y, sin embargo, tan fascinante en su voluntario papel secundario. La sombra del discurso patriarcal es alargada...

4. Territorio sin ley o la insumisión crece...

Joan Rivière, escribió en 1929, *La feminité comme mascarade*, donde define por primera vez la máscara en clave feminista, partiendo de la idea de feminidad como construcción, no como una especie de marca de nacimiento que prevé nuestro destino, imposible de borrar u ocultar; así pues, aborda lo femenino, no en cuanto esencia de mujer, sino considerándolo una especie de *performance* social, susceptible de transformar, «travestir» en artística: una vertiente creativa, que la obra de Cahun desarrolla ampliamente.

Tal como subrayan Catherine Gonnard y Elisabeth Lebovici (2001: 55), la autora del texto citado más arriba –psicoanalista por más señas– tras estudiar casos de mujeres con un perfil similar, llegó a la conclusión de que «La feminidad podía ser asumida y llevada como una máscara, al mismo tiempo para ocultar la posesión de la masculinidad y para prevenir las represalias esperadas si se la encontrara con esta posesión» e invita al lector a descubrir dónde estaría la frontera entre mascarada y feminidad: en ningún sitio.

Aun así, existe un cierto margen para orillar la manipulación, en la medida que, según sostiene Clarice Linspector, elegir la propia máscara es el primer gesto voluntario humano, lo cuál

podría ser liberador y/o un modo de mantener las apariencias socialmente aceptadas, pero en cualquier caso, simulacro de autenticidad.

Son numerosas las artistas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, decidieron seguir la estela de aquellas pioneras, tomando sus cuerpos como «campo de batalla» para emplazar en terreno propio –pedir cuentas– la abolición de cualquier prejuicio sexista en las relaciones sociales y, por supuesto, entre quienes hacían gala de su autoridad en las instituciones artísticas, manejándolas a su antojo. Se declararon insumisas y fuera de control, con una negativa rotunda a considerarse reflejadas en la foto fija tradicional, que las condenaba por el hecho de «ser» mujeres, al cuidado del núcleo familiar y a permanecer al margen de lo público:

...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 modo 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 (Saldaña, 2002: 214).

Esta rebelión contra lo establecido, fue extendiéndose por las diferentes artes, adquiriendo mayor amplitud en las generaciones posteriores, dispuestas a mostrar abiertamente el poder de una sexualidad desinhibida y sin etiquetas: a Nan Goldin, Sarah Lucas, Zoe Leonard, Catherine Opie y un largo etcétera, se han ido sumando alteridades de diversa índole, que frecuentan las teorías *queer*, –adoptando como precursora en ocasiones a Cahun– en cuanto referencia

Fig. 8. Guerrilla Girls

conceptual casi obligada. El énfasis en representar los estereotipos femenino/masculino y, por qué no, andróginos, valiéndose de la parodia o la caricatura promueve intensos debates en los movimientos deconstructivos de género.

Mención aparte, merecen las Guerrilla Girls (fig. 8). La máscara/da también puede adquirir un aire jocosos que, no obstante, desafía y amenaza –pone patas arriba– todas las convenciones: este colectivo anónimo, que comenzó lanzando panfletos en las calles de Nueva York y denunciando el sexismo fuera y dentro de los museos con grandes paneles publicitarios, lleva casi treinta años reivindicándose como *conciencia del mundo del arte*, escamoteando siempre su verdadero rostro tras una cabeza de gorila, vestidas de punta en blanco o a la última, con tacones, rindiendo honor a los estereotipos sobre la feminidad. En fin, ironía, humor y crítica feroz a una sociedad patriarcal, poco acostumbrada a la burla como forma de resquebrajar sus pilares esencialistas.

5. Epílogo:

Éste no ha pretendido ser el relato de unas vidas extraordinarias, excepcionales, únicas sino otro intento de aproximarnos a gente extrañamente moderna hace un siglo y ahora, a la que el paso del tiempo no ha acartonado, al contrario, se muestra espléndida y tremendamente actual y es que, como leí hace apenas unos días «A veces da la sensación de que miramos al pasado desde un sitio más antiguo y más pacato que el que esas personas habitaron hace cien años» (Huertas, 2014).

En ese artículo, 16 de enero, 2014, se alude a otra mujer «artista multimedia» que en 1910 cruzó el Atlántico y en un barrio de Manhattan paseaba su ingenio y su capacidad para reinventarse, asombrando al mismísimo Duchamp: era Elsa Hildegard Plötz (1874-1927), baronesa von Freytag-Loringhoven (fig. 9)

Fig 9. La baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, entre 1910-20

por matrimonio de «conveniencia», baronesa de Greenwich Village, porque fue allí donde –seductora y audaz– vivió al límite, sin condiciones y, reina dadá por méritos propios...

«Performer, poeta, pintora, escultora, modelo de artistas, transgresora de normas... agitó el panorama neoyorquino con sus *free-street-performances* creadas a partir de los más variados objetos como hojas de periódico, cables, cucharas, jaulas, piezas de automóvil... casi siempre desechos urbanos y domésticos a los que sometía a un elaborado proceso de transformación hasta convertirlos sobre su cuerpo en una obra de arte».

¿Por qué hablar de ella ahora? Porque ofrece una poética incluso más avanzada para la época que la de Cahun –antecedente sin duda del arte del desecho y otras manifestaciones artísticas contemporáneas que tampoco han seguido camino trillados; su trayectoria debería tener un peso específico a la hora de describir la efervescencia cultural que conectaba Berlín-París-Nueva York, por más que la exclusiva se le atribuya a los «varones dadá» en la historia del arte; asimismo también cuestiona el par masculino/femenino, restrictivo y producto de la heteronormatividad (fig. 10) impuesta; otra razón fundamental: más allá de paralelismos existenciales o estilísticos ambas supieron hasta el final «actuar la vida»; dicha expresión –utilizada en otro periódico dos días antes, el 14 de enero– me llevó a pensar que igual no se trataba de una mera coincidencia (Cahun): «¿Los momentos más dichosos de toda mi vida? —El sueño. Imaginar que soy otra. *Actuar-me*¹ es mi rol preferido» y su significado las convertía a mi entender, en «almas gemelas». El autor del texto, titulado *Ella fue Dadá* (refiriéndose a la baronesa) toma la frase de una novela, *La experiencia drámatica*, escrita por Sergio Chejfec, donde se preguntaba si «actuar la vida» era la única forma de vivirla y si ésta era menos verdadera cuando uno la representaba. «Creí siempre entender sus inquietudes, hasta que hace unos segundos me he preguntado si la expresión “actuar la vida” insinuaba realmente la idea de hacerse pasar por alguien que uno no es» (Vila-Mata, 2014). Y ahí seguimos, con la duda.

Postdata: «Proust murió en 1922 y con él, el siglo XIX, Cahun, en cambio, anticipa no sólo el XX, sino también el XXI» Cottingham, dixit.

Bibliografía

ALIAGA, Juan Vicente (2001) «La reinención de Claude Cahun», en *Claude Cahun*, Catálogo exposición Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia 8-XI-2001 al 20-I-2002, pp.11-31.

¹ Cursiva de la autora.

- BALLESTÍN CUCALA, Cristina (2008) *Mujeres y surrealismo: la radical diferencia de Claude Cahun*, Rif - Raf.
- CAHUN, Claude (2002) *Écrits*. Ed. Présentée par Françoise Leperlier, Paris: Ed. Jean Michel Place.
- COTTINGHAM, Laura (2002) *Cherchez Claude Cahun*, Lyon: Carobella-ex-natura.
- GONNARD, Catherine y LEBOVICI, Elisabeth (2001) «Cómo pudieron ellas decir yo», Catálogo exposición IVAM, Valencia, 8-XI- 2001 – 20-I-2002, pp. 53-65.
- HUERTA, Begoña (2014) «Hace un siglo que fuimos modernos», Zona Crítica, eldiario.es.
- LEPERLIER, Françoise (1992) *Claude Cahun, L'écart et la métamorphose*. Paris: Jean-Michel Place.
- PLAZA MÜLLER, Elsa (2008) «Acerca de lo memorable, o de cómo Claude Cahun y Suzanne Malherbe resistieron la invasión nazi en la Isla de Jersey», XVII Congreso Internacional de Historia del Arte. Art i memòria, sep. 2008, Barcelona
- SALDAÑA ALFONSO, Clara (2002) «Claude Cahun, el tercer género o la identidad polimorfa», en *Arte, individuo y sociedad*, vol. 14, 2002, pp.197-215.
- VILA-MATAS, Enrique (2014) «Ella fue Dadá», *El País*, 14 enero 2014.

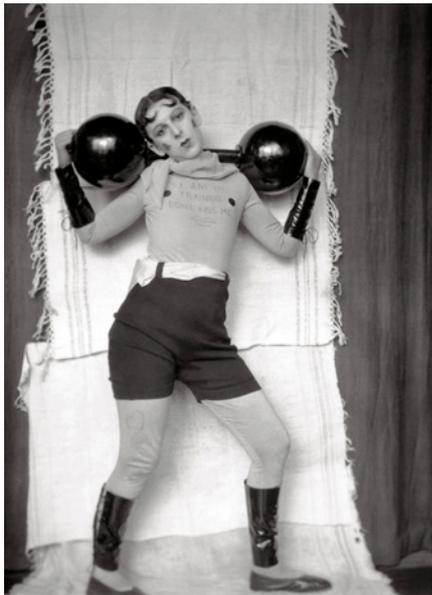


Fig. 10. Claude Cahun, *Me estoy entrenando. No me beses*, h. 1927.

Recibido el 13 de marzo de 2014

Aceptado el 5 de junio de 2014

BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 79-92]