

---

# CLAUDE CAHUN Y EL BAILE DE MÁSCARAS

---

Recibido: 15/04/2022 – Aceptado: 25/06/2022

**María Vives López**

Universidad de Valencia

Valencia, España

[mariavives1995@hotmail.com](mailto:mariavives1995@hotmail.com)

ORCID: 0000-0002-0541-3096

---

**Resumen:** El presente artículo propone un recorrido sobre las obras artísticas de Claude Cahun, especialmente sus autorretratos, vinculándolas con el concepto de máscara, identidad y género. Así, se analizan sus componentes más novedosos y la construcción social del género, en una época tan temprana como son los años veinte y treinta del siglo XX. De este modo, se realiza una revisión sobre cómo la imagen es un elemento clave en la conformación de las identidades y de la autoafirmación. Además, se hace una vinculación con la obra de Joan Rivière, *La feminidad como máscara* (1929). Igualmente, se analiza el sentido de la ambigüedad y la performatividad del género y el sexo, se reflexiona sobre el disfraz y la careta y el uso de pseudónimos. Además, se estudia cómo el cuerpo se constituye como eje de sus fotografías. De este modo, se plantea un estudio de una de las artistas más importantes del siglo XX, considerada como antecesora de los procesos actuales.

**Palabras clave:** género, máscara, arte, subversión, performance

---

# CLAUDE CAHUN AND THE MASQUERADE

---

Received: 15/04/2022 – Approved: 25/06/2022

**María Vives López**

Universidad de Valencia

Valencia, España

[mariavives1995@hotmail.com](mailto:mariavives1995@hotmail.com)

ORCID: 0000-0002-0541-3096

---

**Abstract:** This article proposes a review of the artistic works of Claude Cahun, especially her self-portraits, linking them to the concept of mask, identity and gender. In this way, it is analysed the most innovative components and the social construction of genre in the early 1920s and 1930s of the 20<sup>th</sup> century. Thus, it is conducted a review about how the image is an essential element in the conformation of identities and self-affirmation. In addition, the article proposes a correlation between the work of Joan Rivière, *Femininity as a mask* (1929) and Claude Cahun. Equally, it is studied the sense of ambiguity and the performativity of gender and sex, and it is analysed the reflections about costume, the mask and the use of pseudonyms. Besides, it is studied how the body is constituted as the axis of Claude Cahun's photographs. In conclusion, the article contemplates the study of Claude Cahun's works as one of the most important artists in the 20th century and considers her as the predecessor of current processes.

**Key words:** gender, masquerade, art, subversion, performance

## La máscara y la imagen

El término «máscara» como la Real Academia Española indica en su diccionario online (Real Academia Española [RAE], 2022), procede del italiano *maschera* y del árabe *masharah* que significa «objeto de risa». Entre sus múltiples y variadas acepciones existen tres que son especialmente interesantes: la primera señala «figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales»; la sexta significa «pretexto o disfraz» y la tercera la relaciona con el verbo «desenmascarar» que significa «dejar el disimulo y decir lo que siente, o mostrarse tal y cómo es». Esta palabra, que *a priori* no parece estimular grandes cuestionamientos y vicisitudes, ha sido en relación con el concepto de «identidad» una de las preocupaciones más tempranas y turbias del ser humano. Así lo demuestra el propio Sócrates quien, en el siglo V a. C ya proponía la máxima «Γνῶθι σαυτόν» -Conócete a ti mismo-, cuya cita estaba inscrita en el Templo de Apolo de Delfos, o Eupalino de Megara, que proponía la idea de la identidad «en construcción»: «A fuerza de construir, díjome sonriente, creo que acabé construyéndome a mí mismo» (Valery, 2001, p. 102) Si bien, esta idea de la identidad se construyó con la palabra y a través de la razón, cuyo máximo exponente es Descartes y su «Cogito, ergo sum».

Sin embargo, esta forma de pensar comenzó a modificarse en el siglo XIX cuando se creó un aparato que cambiaría no solo el modo de contemplar la vida de las personas, sino también la construcción de su propia identidad entendida en su sentido más maleable y mutable<sup>1</sup>: la fotografía. Este aparato ofrecía un «enorme potencial subversivo y revolucionario» (Pérez Gallardo & Vega, 2011, p. 537) para indagar acerca del porqué, cómo, qué y dónde del ser humano. Así, desde el momento en el que Robert Cornelius (1809-1893) se hizo una fotografía de sí mismo, se inició un camino que no tiene fin y del que somos hijos y herederos hoy. De esta manera, como indica de Diego, el ser humano se dio cuenta de que «el hecho de mirar nos conforma» (2011, p. 107) y al mirarnos a nosotros mismos y a los demás, nos autobiografiamos y nos configuramos. Es decir, a partir de este momento, el mundo ya no se aprendía por la capacidad que teníamos de entenderlo (desde el sentido más profundo de la razón), sino de verlo. Como diría Fontcuberta, «la aparición de la fotografía desplazó el registro de la identidad a la imagen, al rostro reflejado e inscrito» (2016, p. 48). Y es este carácter de la imagen, de la mirada, esta indagación en el ser más profundo de uno mismo y en la creación de la imagen que nos autodefine y que hace que los demás nos definan, sobre lo que han versado los trabajos de numerosas artistas y teóricas como Lucy Schwob, conocida como Claude Cahun, o Joan Rivière.

1 El debate acerca de la construcción o no de la identidad pervive desde la Antigüedad. Así lo demuestran, por ejemplo, las posturas de Heráclito y Demócrito.

## Apertura del campo

Como apunta Aliaga hasta hace relativamente poco, las mujeres artistas habían sido olvidadas de la Historia del Arte o relegadas a un segundo plano (Aliaga, 2001, p. 12). Si bien, esta situación a partir de la década de los noventa comenzó a cambiar deslumbrando, como consecuencia, a una gran cantidad de mujeres artistas. Como era posible de esperar, el caso de Claude Cahun no es ajeno a esta situación y no fue precisamente hasta esta década cuándo fue «redescubierta».

Existen muchos motivos por los que la figura de Cahun estaba silenciada. Uno de ellos sería el previamente comentado, y otros, coincidirían con los que propone Saldaña, la difícil clasificación de su obra, su carácter perturbador, rebelde y revolucionario en relación a los parámetros que había establecidos en su época, el desconocimiento durante mucho tiempo sobre su paradero final y, añadido, la destrucción que hicieron los nazis de una parte de su obra de la casa de Jersey que les causó un gran estupor porque las consideraron pornográficas (Saldaña, 2002, p. 197). Así recogen las Guerrilla Girls el informe traducido del soldado alemán que participó en su detención y que entró a la casa de las artistas:

A search of the house, full of ugly cubist paintings, brought to light a quantity of pornographic materials of an especially revolting nature. One woman had had her head shaved and been thus photographed in the nude from every angle. Thereafter she had worn men's clothes. Further nude photographs showed both women practicing sexual perversion, exhibitionism and flagellation (1998, p. 63)

Si bien, el hallazgo de la casa de Suzanne Malherbe (hermanastra, novia y compañera de trabajo de Claude) en Jersey proporcionó información valiosísima sobre la pareja y, en definitiva, sobre la vida y obra de ambas (Walsh, 2011, p. 16).

No obstante, pese a que se están escribiendo numerosos trabajos, el primero de ellos de François Leperlier (1994), se han dedicado varias exposiciones a la figura de Claude Cahun como la del Institut Valencià d'Art Modern (2007)<sup>2</sup>, la del Centre d'Imatge La Virreina de Barcelona (2011)<sup>3</sup> o la de National Gallery Portrait London (2017)<sup>4</sup> entre otras, y se continúan realizando trabajos académicos como *El rostro que niega y la máscara que afirma: trayectoria, reconocimiento y mascarada en Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman* (Santiago, 2020), aún resulta complejo esclarecer e interpretar todo su trabajo que gira en torno a la construcción de la identidad y del cuestionamiento del género.

2 IVAM, "Claude Cahun", julio 2022, <https://www.ivam.es/es/exposiciones/claude-cahun-4/>

3 EUROPA PRESS, julio 2022, <https://www.europapress.es/catalunya/noticia-virreina-recupera-figura-claude-cahun-ambiguedad-sexual-cercana-surrealismo-20111027145256.html>

4 NATIONAL GALLERY PORTRAIT LONDON, julio 2022, <https://www.npg.org.uk/whatson/wearing-cahun/home/>

# Claude Cahun antes de ser Claude Cahun: Lucy Schwob

Lucy Schwob nació en 1894 en Nantes en el seno de una familia burguesa de ascendencia judía. Desde sus primeros años tuvo una institutriz y una educación muy sofisticada, fomentada por las creencias religiosas de su madre, Victorine Marie Courbebaisse, que era protestante y de su padre, Maurice Schwob, que se declaraba agnóstico. También tenía un hermano, George, del que se tienen pocas noticias (Aliaga, 2001, p. 12). Su padre heredó de su abuelo, George Isaac Schwob que fue amigo de Flaubert, el periódico *Le Phare de la Loire* de Nantes (Rodríguez, 2007, p. 446). En buena medida, las posibilidades económicas de su familia y el creciente clima antisemita permitieron que Lucy fuera enviada a Oxford en 1907 (Aliaga, 2001, p. 12). Si bien, pese a que el terreno profesional-económico sí que era propicio, no lo fue tanto en el familiar. Así lo demuestra el texto que hizo Lucy en 1925 en la revista *Le disque vert* donde se refiere a la infancia con cierta melancolía (Rodríguez, 2007, p. 12).

Sea como fuere, lo cierto es que sería a partir de 1909 cuando su padre se casó por segunda vez, cuando conoció a la que sería no solo su hermanastra sino su compañera y novia, Suzanne Malherbe. Fue durante estos años y más concretamente en 1912 cuando hizo su primer autorretrato, o al menos, el primer autorretrato que se conserva de ella (Saldaña, 2002, p. 12). En este punto, me parece conveniente recalcar la idea que defiende Saldaña del papel de Claude en la constitución del autorretrato femenino: «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» (Saldaña, 2002, p. 198).

Si regresamos al autorretrato, veremos cómo en él aparece representada como una mujer con maquillaje en los ojos y en los labios, y se puede intuir su cabello largo por los mechones de pelo que sobresalen de su pañuelo. En él ya podemos apreciar un elemento que será constante durante toda su trayectoria artística: el cuerpo como eje de las fotografías. Un cuerpo que será modificable, maleable y líquido como la propia identidad, como veremos en sus obras posteriores. En este sentido, parece inevitable reflexionar sobre otras artistas que también utilizarán el cuerpo como una herramienta de autodefinición y de reivindicación a lo largo del siglo. Por ejemplo, de Diego apunta a Hannah Wilke que hace uso de su cuerpo para mostrar dos tabúes de la cultura occidental: la muerte y la enfermedad en clave de género (de Diego, 2011, p. 112). En este autorretrato Lucy se presenta con una mirada rotunda y dura que parece adelantarnos quién será la futura Claude Cahun, como si estuviera desafiando al espectador.



Figura 1. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1912). Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, de © SALDAÑA ALFONSO, Diana, p. 199.

Dos años más tarde del autorretrato, Lucy comenzó a estudiar en la Sorbonne de París Filosofía y Letras. Fruto de sus estudios no solo escribió una gran cantidad de textos, sino que también dedicó buena parte de su tiempo a traducir autores como Lewis Carroll, Oscar Wilde por quien sentía una profunda admiración, Havelock Ellis, Benjamin Péret y Gaston Ferdière. Así, con tan solo veinte años, escribió su primer texto *Veus et visions* que fue publicado por la editorial Mercure de France bajo el pseudónimo de Claude Courlis (Rodríguez, 2007, p. 446), y que más tarde, en 1919, fue retomado. De esta manera, vemos como en unos años tan recientes, Lucy ya recurría al uso de otros nombres para redactar. También continuó autorretratándose, pero esta vez con una perspectiva diferente, sin ningún tipo de maquillaje, con el pelo más alocado y tumbada posiblemente sobre una cama. Sin embargo, su mirada penetrante y directa la continuó manteniendo y así lo haría en buena parte de sus obras posteriores.



Figura 1. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait*, (1915).  
Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan  
Vicente Aliaga (coord.), *Claude Cahun*, p. 81.

## Claude Cahun

Quizá el año más significativo a nivel simbólico de la artista sea 1917, período en el que decidió cambiar su nombre lo que implicaba, inevitablemente, una transformación identitaria. Lucy Schwob dejó de llamarse así para convertirse en Claude Cahun cuyo apellido era del hermano de su abuela paterna. Así, y aunque no fue la primera mujer en hacerlo<sup>5</sup>, Claude presentaba una particularidad: «su nombre de pila es usado en francés para referirse tanto a hombres como a mujeres, de ahí que la inconcreción y la ambigüedad quedan subrayadas» (Aliaga, 2001, p. 16). Como consecuencia, Claude Cahun se convirtió en una persona totalmente nueva que como su nombre indicaría, se regiría por el mundo de la ambigüedad. Una indeterminación que no solo se vería reflejada en sus fotografías, sino que era tomada como un eje en su día a día como veremos en sus obras a partir de este momento. De hecho, Senabre (2014) señala cómo la toma de tal nombre respondía a un deseo de romper la barrera entre el binomio masculino/femenino.

De esta manera, también elaboró una marca propia a través de sus escritos. Ejemplo de ello lo vemos con el manuscrito *Jeux uraniens*, redactado entre 1916-1919, que, según Jennifer Shaw

5 Recordemos, por ejemplo, los casos de Catalina de Erauso (1592-1650), Hannah Snell (1723-1792) o Margaret Ann Bulkley (1792-1865).

(2013, p. 107), puede verse como el prelude de *Aveux non avenues* (1930). En él, se plantea una relación socrática varonil y se alude a Karl Heinrich Ulrichs (1825- 1895) quien inventó la noción uranismo. Este fundamentalmente «luchó a favor de la despenalización de la homosexualidad» y «sostenía que la homosexualidad no era una enfermedad sino una variante sexual que no tenía mayores consecuencias» (Aliaga, 2001, p. 17). Además de esto, el término «uranien» se relacionaba con el vocabulario que se utilizaba en la época para referirse a los homosexuales y fue empleado por algunos poetas victorianos, como Oscar Wilde o Lord Alfred Douglas. En este sentido, no debe extrañarnos que Claude Cahun estuviera de lleno en cuestiones referidas a la libertad sexual y realizara en 1925 en su obra *L'Amité*, declaraciones recogidas por Aliaga cómo: «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 de las circunstancias. Reclamo la libertad general de costumbres» (Aliaga, 2001, p. 17).

Esta conciencia de la diversidad sexual y defensa de la libertad la ejercía Claude en su día a día. Así, ella vivió con Suzanne Malherbe, a quien ya habíamos anunciado, hasta el día de su muerte. La pareja, que no escondía su relación, vivió en el 70 bis de la rue Notre Dame des Champs y también en Jersey (Aliaga, 2001).



Figura 3. Nota. © Claude Cahun, *Suzanne Malherbe* (1915). Adaptado de *Gillian Wearing and Claude Cahun: Behind the mask, another mask*, © Sarah Howgate y Dawn Ades, p. 190.

Suzanne era diseñadora gráfica y juntas protagonizaron varios proyectos, como el ya mencionado *Aveux non avenues* en donde se encargó de realizar los fotomontajes. Además, tenían en común el gusto por la literatura y por las bellas artes, y como su amante, también hacía uso del pseudónimo Moore. Ambas artistas se entroncan dentro del círculo de lesbianas de París encabezado por Sylvia Beach, de quien se conserva una fotografía realizada por Claude cuando esta creó su primera librería, y Adrienne Monnier, dueña de la librería *Aux amis des livres*, que se contextualiza en los debates sobre el lesbianismo y androginia de París (Saldaña, 2002). Este último punto es verdaderamente importante porque en este tipo de espacios se hallan vínculos entre cantantes, directoras de cine, pintoras, escultoras, fotógrafas, periodistas, escritoras, que hablan entre sí y que comparten sus ideas (Gisèle Freund, Berenice Abbot, Janet «Genêt», etc.). Como indican Gonnard y Lebovici (2001), hay todo un sistema de producción que posibilita la creación y que pasa por las mujeres, lesbianas o

no, que no ha sido suficientemente estudiado y que reclama una reconstrucción de la Historia del Arte.

Durante este período en el que trabajó para el periódico *La Gerbe*, Claude comenzó a adoptar una nueva estética en la que jugaba con la imagen. Sus fotografías, como presentan

los autorretratos de 1916 y 1917, nos hablan de la complejidad de saber quién es el/la que está representado/a. Así, Claude se corta el pelo, se lo deja largo o se lo tinta constantemente de rosa y verde (Saldaña, 2002) lo que era totalmente novedoso y revolucionario en una París que entraba de lleno en «los años locos», caracterizados, ante todo, por el olvido de las tragedias y la búsqueda introspectiva en el arte y los placeres. Quizá el hecho de que jugara con esos dos colores para autopresentarse no fuera casualidad y fuera un símbolo de ese movimiento entre los géneros y la ambigüedad que propone su obra, pues, como apunta Ianoski (Ianoski, 2015), cada uno de esos colores, culturalmente se ha remitido a los dos géneros tradicionalmente aceptados, el rosa al femenino y el verde, al masculino. Exactamente ocurre lo mismo con su modo de vestir: adopta vestimentas y poses típicas que tradicionalmente se han asociado al género masculino como, por ejemplo, enseñar su vello de la axila, raparse el pelo -también lo hicieron Radclyffe Hall, Marlow Moss o Gluck- (Gonnard & Lebovici, 2001) o ir de marinero. En este sentido, considero que no hay mejor definición para lo que Claude Cahun hacía que la que propone Rodríguez Calatayud (2007) en su tesis doctoral: «Son todo juegos, simulacros, mascaradas narcisistas, reinenciones constantes del yo, donde el rostro ocupa un lugar preferencial en las composiciones fotográficas» (p. 447).

Con relación a ello, Claude desarrollará también varias obras literarias como *Heroïnes* (1925) en donde tratará algunos prototipos femeninos, y a través de su travestismo se adelantará al propio Marcel Duchamp y su famosa obra *Rrose Sélavy* (1921).



Figura 4. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1916).

Adaptado de *Claude Cahun* © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 86.

Figura 5. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1917).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 82.

Figura 6. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1919).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 85.

A raíz de todos estos acontecimientos, Claude nos aventura ante un mundo lleno de posibilidades en donde la clasificación es lo que prima. Desde que se cambió el nombre hasta el reflejo en sus relatos y últimas fotografías, Claude Cahun mantendrá la idea de la mutabilidad y cuestionará la identidad entendida como un ente sólido, y como consecuencia, el género

fijo e inmutable. He aquí el sentido más moderno de Claude Cahun, que se adelanta una gran cantidad de años al fenómeno conocido como postmodernidad que ocasionará, entre otras muchas transformaciones, el surgimiento de la teoría *queer*.

Para Claude, como ya indicó el propio Heráclito al decir que todo fluía y nada permanecía, la identidad, y en su consecuencia, el género, fluyen, son indeterminados, pueden adquirir múltiples formas, priman por la incertidumbre, la desregulación, el carácter efímero que es a su vez, lo propio del ser humano. Así, plantea la idea del género como una construcción sociocultural y no como algo prestablecido desde el momento del nacimiento, mucho antes de que Judith Butler en su obra *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* así lo declarase (2007, p. 54). En este sentido, Claude Cahun propone con sus trabajos la huida del género prestablecido, además, desde una subjetividad masculina y lo separa de la concepción del sexo biológico y las preferencias sexuales (Saldaña, 2002).

En el autorretrato de 1920 vemos precisamente este carácter de la inclasificación. Recordando al famoso *Escriba sentado*, Claude se presenta absolutamente rapada y sin cejas, con una luz focalizada sobre ella que remarca la forma ovalada de su cabeza, otra de las constantes que veremos en su trayectoria, así como su nariz y mentón. Este modo de presentarse y de clarificar y enorgullecer la forma ovalada del cráneo se corresponde, según Ioneski (2015) con el apartado dedicado a los andróginos en su obra *Heroïnes* (1925) lo que apunta a cómo los elementos visuales y escritos se fusionan y se reflejan en la propia imagen:

*Des seins superflus ; les dents lourdes et contradictoires ; les yeux et les cheveux du ton le plus banal ; des mains assez fines, mais qu'un démon – le démon de l'hérédité – a tordues, déformées... La tête ovale de l'esclave, le front trop haut... ou trop bas ; un nez bien réussi dans son genre – hélas ! un genre qui donne de vilaines associations d'images ; la bouche trop sensuelle : cela peut plaire tant qu'on a faim, mais dès qu'on a mangé ça vous écœure ; le menton à peine assez saillant ; et par tout le corps des muscles seulement esquissés...* (Cahun, *Heröïnes*, 1925, p. 81-82).



Figura 7. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1920), Adaptado de *A androginia nos retratos de Claude Cahun: uma subversão de gênero*, © Fernanda Ianoski Ferro p. 125.

Cinco años más tarde, Claude continuó haciéndose retratos y reflexionando acerca de las diferentes pantallas, partes o cristales que presentan las personas. En uno de sus autorretratos de dicho año, aparece a través de una bola de cristal en donde tan solo se ve su rostro que mira fijamente al espectador y donde no se deslumbra ninguna otra parte de su cuerpo que permita su «clasificación» biológica. En este sentido, parece como si la artista quisiera que reflexionáramos en torno a la personalidad y la identidad de la imagen que está presentando sin que tengamos en cuenta cuál es su sexo. De este modo, emerge un juego de reflejos entre lo que es y lo que no y entre lo que está y lo que no. Un choque que se muestra aún más si contemplamos la fotografía y prestamos atención a las dos visiones: las de los ojos de Cahun y las del reflejo en la parte trasera de la misma. Así, Claude parece sumergirnos dentro de un mundo onírico, vaporoso, fluyente, que emerge un juego con la realidad.



Figura 8. Nota. ©Claude Cahun, Autoportrait (1925) © Artblart, (<https://artblart.files.wordpress.com/2017/05/cahun-studies-for-a-keepsake-web.jpeg>).

Fue también durante esta época cuando Claude realizó varias obras para el Théâtre du Plateau, dirigido por Pierre Albert-Birot, y el Théâtre Esotérique de París, donde se encontró con Georgette Leblanc, Margaret Anderson y Jane Heap, todas lesbianas comprometidas con la modernidad (Gonnard & Lebovici, 2001). Quizá el aspecto más interesante es que en estos lugares interpretó varios personajes de diferentes sexos y géneros que le permitirían, asimismo, una exploración por el subconsciente y por el mundo más íntimo y personal. Aliaga (2001, p. 19) señala que interpretó al menos a Elle en *Barbe Bleue*, Monsieur en *Banlieur* y Satan en *Le Mystère d'Adam*. Como consecuencia, Claude Cahun jugará con la imagen del disfraz y los atavíos, tratando la multiplicidad de figuras e identidades. Al hacerlo, como indican Gonnard y Lebovici (2001, p. 57), Claude niega la idea de la «unicidad» y de la «autenticidad». Es decir, al proponer otros mundos, otras formas, otras identidades, Claude niega la idea de que haya una identidad que sea verdadera. De esta manera «Claude adopta una teatralización de los signos que no son el del cuerpo que figuran, sino que pueden leerse sin ese cuerpo. Claude Cahun impone el género como una imitación» (Gonnard & Lebovici, 2001, p. 57).

Esta teatralidad la podemos apreciar en su serie de 1927 donde la artista se presenta disfrazada y maquillada de diversas maneras. En ella, según Gonnard y Lebovici (2001): «Está el cine mudo de las serie de gimnastas, criaturas de feria en pantalón corto, con polainas de barniz negro y una o dos bolas negras y relucientes (“Totor et Popol”, “Castor et Pollux” está pintado debajo)». (Gonnard & Lebovici, 2001, p. 56).

Así, la artista nos presenta la performatividad de la imagen, de la identidad y del género a través de las caricaturas. Además de esto, al modificar diariamente su propio ser, al crear la performance en su yo más interno a través de su imagen, su reflejo y la captación fotográfica, Claude unifica la vida y el arte. Crea así un debate visualizando en su contexto tan temprano la problemática de cómo las imágenes esconden tras de sí un reflejo de poderes sociales y culturales que dictaminan, clasifican y enjuician. Es decir, debate acerca de la problemática de la asociación de determinadas construcciones culturales a los diferentes géneros.

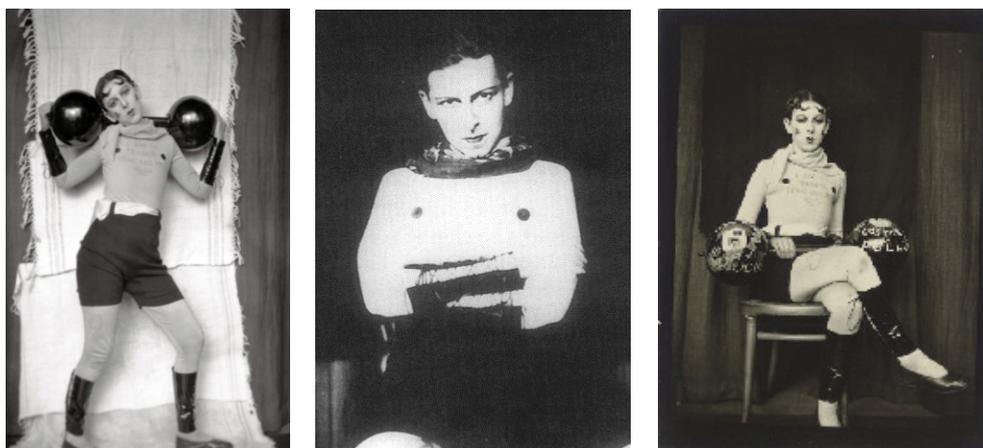


Figura 9. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1927).

Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 203

Figura 10. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1927).

Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 203.

Figura 11. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1927).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 92.

Desde entonces, Claude Cahun continuará creando una gran cantidad de *alter ego* en donde la evidencia de la máscara será más clara, barroca y permanente, o bien de un modo referencial, o bien de un modo evidente, situándola sobre su propia cara. En uno de los autorretratos podemos apreciar cómo esa máscara está puesta en conjunción a la cara de la artista que mira directamente hacia la cámara imperante. Evidentemente, parece que la colocación de este elemento no es causal, como tampoco lo es en los otros retratos en donde se presenta como una marioneta, como una muñeca oriental o como una diosa (Saldaña, 2002, p. 205). Con ellos, la artista nos presenta varias cuestiones: por un lado, alude a la clasificación a la que se somete a las personas continuamente ya sea por su género o por su sexo. Por el otro, nos habla de cómo el propio ser humano toma las múltiples máscaras para actuar en su día a día, visibilizando que al mismo tiempo es todo y nada, y cómo este se va invirtiendo. En cierta manera, lo que propone Claude Cahun con estas fotografías encaja con lo que señalábamos al principio del capítulo al hablar sobre el verbo «desenmascarar». Al final, lo que Claude está haciendo es desenmascarar a través de la fotografía que todos somos como máscaras, como múltiples imágenes. En este sentido, Claude Cahun adquiere un carácter activo y se presenta como objeto y sujeto de sus propias fotografías: «Instead of presenting herself as a passive object ready to be consumed by a heterosexual male gaze, she defiantly presents herself as both object and subject of her own sexual fascinations» (Girls, 1998, p. 63).

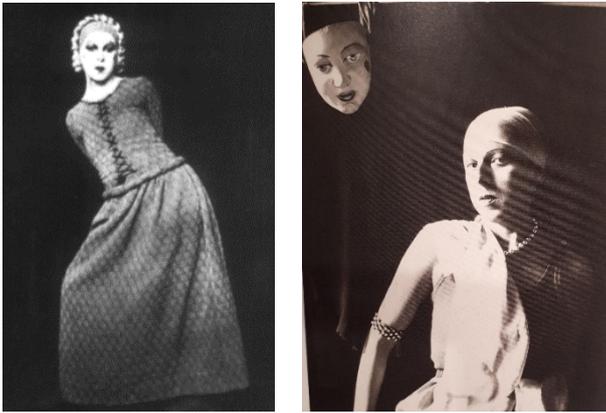


Figura 12. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1929). Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 204.

Figura 13. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1929). Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 99.

Esta reflexión en torno al disfraz y la careta no solo la hace Claude Cahun, sino que también varias personalidades contemporáneas la desarrollan desde otros campos de estudio. Seguramente, el ejemplo más paradigmático sea el de Joan Rivière (1883- 1962), psicoanalista inglesa y discípula de Freud que reflexionó en torno a la sexualidad femenina y al complejo de castración que su maestro planteó para analizar el proceso edípico de las mujeres (Amigot, 2007). Con su texto *La feminidad como máscara*, presentado en el *International Journal of Psycho-Analysis* de 1929, inicia un desplazamiento en torno a la consideración de la feminidad al plantear la existencia de un «tipo intermedio» de mujer heterosexual que manifiesta determinadas características masculinas. En él, tomando en consideración el artículo escrito por Ernest Jones publicado en *The International Journal of Psycho- analysis, The early development of female sexuality* (1927), la psicoanalista a partir del estudio de casos de diversas mujeres a las que define como:

buenas esposas, excelentes madres, amas de casa competentes que participan en la vida social y en los acontecimientos culturales, manifiestan interés específicamente femeninos y que son capaces de asumir las responsabilidades de una vida profesional, por lo menos tan bien como cualquier hombre (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 12)

Rivière tratará de probar la existencia de un «tipo» determinado de mujer que, al aspirar a una «masculinidad», por miedo a las represalias por parte del hombre y por la angustia que ello supone, adopta, configura y crea una máscara femenina (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 12). Ejemplo de ello lo vemos al final del análisis de una mujer norteamericana cuando, Joan Rivière indica que «el análisis reveló que su coquetería y sus “miradas” compulsivas se explicaban así: se trataba de una tendencia inconsciente de alejar la angustia que resultaría del hecho de las represalias que temía por parte de esas figuras paternas». (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 14).

De la misma manera, con este caso se aprecia la importancia otorgada al mundo onírico, cuando la autora toma como eje de investigación el sueño de la investigada. Curiosamente, en ese sueño los personajes que en él aparecían «adoptaban máscaras para evitar un desastre» (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 15).

Con estos planteamientos Joan Rivière sugiere la existencia de un «poder camuflado» por parte de las mujeres a través de una máscara conformada por la asunción de los parámetros femeninos:

La femineidad podía de este modo ser asumida y llevada como una máscara, a la vez para disimular la existencia de la masculinidad y evitar las represalias que temía si se llegaba a descubrir lo que estaba en su posesión (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 15)

En este sentido, la modernidad que plantea Rivière con su texto se entronca con la idea de la construcción y el uso de «la máscara» que, como un instrumento, se pone y se quita, como una defensa y como una estrategia de representación social. Así, y enlazando con las fotografías de Claude Cahun, Joan Rivière plantea la pérdida del sentido innato, ontológico y esencial de la feminidad y la traslada al campo del teatro, de la performance (Amigot, 2007, p. 213). Un campo del que reconoce que la «máscara de la feminidad» puede adoptarse de muy diversas formas en el día a día. Así lo demuestra con el caso de otra mujer de la que dice que adopta «un papel» con determinados hombres:

Conozco una mujer de su casa, inteligente y capaz de llevar a cabo ciertas tareas típicamente masculinas. Pero si, por ejemplo, debe llamar a un mecánico o a un tapicero, se siente obligada a disimular todos sus conocimientos técnicos y a mostrarse deferente con el artesano haciéndole sugerencias con aire ingenuo e inocente, como si se tratara de indicaciones fortuitas. Me confesó que incluso con el carnicero y el panadero, que de hecho trataba con mano de hierro, no lograba adoptar abiertamente una actitud firme y directa: ella misma tenía la impresión de “representar un papel”, de fingir ser una mujer más bien ignorante, tonta y aturdida, cuando en realidad siempre lograba sus fines (Rivière, 1929. Traducción de Roig, 1979, p. 17).

Esta perspectiva será retomada por Lacan, a quien por cierto Claude Cahun conocería, en su obra *La significación del falo* (1958). Es por este motivo por el que parece probable que la artista supiera de los escritos de Joan Rivière. Unos escritos que plantean un debate aún existente en la actualidad que gira en torno a la construcción de la identidad, y por consiguiente, al género, que no solo son tratados desde el punto de vista más teórico, como pudiera demostrarse con los textos de Judith Butler, sino que, tal y como señala Diana Saldaña, fotógrafas como Carolee Schneemann, Ana Mendieta o Jo Spencer también ejecutan (Saldaña, 2002). Como consecuencia, destaca que un texto escrito hace casi noventa años presente una actualidad tan aplastante. Resulta también significativo señalar que había varias personalidades, como el caso del alemán Magnus Hirschfeld que defendían la homosexualidad a través de diferentes organizaciones como Scientific-Humanitarian Committee, creada en 1897.

Regresando a las fotografías de la artista, vemos este carácter subversivo de la identidad en uno de los autorretratos más conocidos, fechado en 1929. En él la artista aparece mirando

una vez más a la cámara, pero esta vez con un elemento extra: el espejo. Este instrumento permite establecer un juego entre lo que se ve y lo que se refleja, entre lo que existe y lo que no existe. De esta manera, se toma un elemento que está presente en la Historia del Arte como muestran las obras de Van Eyck, Vasari, Velázquez, Caravaggio, Berthe Morisot, Vanessa Bell, Alejandra Herjiz, etc., y lo redefine para hacer un análisis exhaustivo de cuáles son los patrones que sigue, cómo se ve ante los demás y qué sentido tiene la mirada que ella misma está proyectando. Así, con el pelo extremadamente corto, con las cejas rapadas y los labios pintados, la artista se autodescubre como un ser que mira, pero que no puede encasillarse en ninguno de los dos géneros socialmente aceptados. En cierto modo, esta imagen puede ser relacionada con la máxima que ella mismo pronunció: *Al verme, existo*, y la aplica también a su pareja de la que también toma un retrato en donde aparecen paralelamente ella y su reflejo en



Figura 14. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1928).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 105.

Figura 15. Nota. ©Claude Cahun, *Suzanne Malherbe* (1928).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 104.

el espejo.

Partiendo de estas fotografías reflexivas, Claude marcará aún más esta incertidumbre identitaria en la obra *Que me veux-tu?* (1928). En ella, con una clara influencia de André Kertész (Saldaña, 2002), denotará aún más la forma ovoide del cráneo y jugará con la superposición de la imagen. Esta preocupación por la forma ovoide del cráneo llegará incluso hasta la fotografía contemporánea como lo demuestra la obra de Nancy Burson (1948), artista dedicada a la imagen digitalizada cuyos intereses en la década de los años ochenta y noventa giraban en torno a:

*aplicar las nuevas tecnologías a la manipulación de los retratos fotográficos para elaborar un discurso sobre el concepto de la identidad, la idea contemporánea de belleza o la androginia, a partir de la mezcla de elementos de diversos individuos o colectivos (Pérez Gallardo & Vega, 2011, p. 569)*

De este modo, Claude presenta una fotografía en la que parece existir un ser con dos cabezas que, en cierto sentido, nos pueden retomar a las múltiples existencias del yo en un mismo ser. Una imagen en la que la feminidad y la masculinidad se han sustituido por la androginia, por la incertidumbre de un ser que no se corresponde con ninguno de los roles aceptados culturalmente. Hace así un juego polimorfo en donde no se ven las partes sexuales que permitan al espectador conformar una clasificación oportuna.

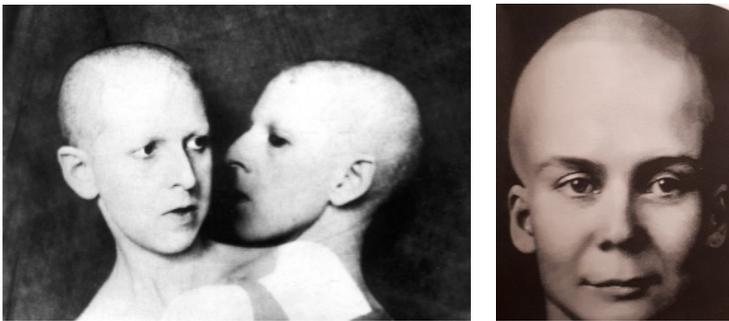


Figura 16. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1928). Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 207.

Figura 17. Nota. ©Nancy Burson, *S/T* (1990). Adaptado de *Arte y fotografía (III)*, © PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo, p. 206.

Además de esto, el autorretrato de Claude inspiró a otros intelectuales del momento como Ribemont-Dessaignes que era su amigo y quien, a raíz de la obra, elaboró un dibujo con las dos cabezas de Claude que fue la portada del libro *Frontières humaines* (Aliaga, 2001, p. 23). Con él, la relación de amistad se convirtió en profesional y en 1930 publicó en la revista *Bifur* otro de sus autorretratos con esta forma ovoide.

En 1930 publicó *Aveux non avenues* que es el gran hito de su trayectoria y que fue realizado en colaboración con Suzanne Malherbe (aunque firmado con su pseudónimo Marcel Moore) quien se encargó de realizar los collages. El trabajo está conformado por una estética que es inclasificable y en él apreciamos el fuerte carácter surrealista que durante esta década marcará su obra. Está compuesto por una mezcla de «relatos de sueños, extractos de correspondencia, aforismos, enunciados polémicos y especulativos, fragmentos de diario íntimo, sátiras, poemas, máximas» (Aliaga, 2001, p. 24). En él se aprecian los fotomontajes más destacados de su colaboración, y se expresa la idea de la unión entre ambas, como también lo habían podido hacer algunas de las fotografías anteriores. Gonnard y Lebovici explican esta relación y señalan cómo, aunque muchos autorretratos Claude se los hacía así misma, en otros, es evidente el punto de vista y la asistencia que denota Suzanne Malherbe (Gonnard & Lebovici, 2001).

Por otra parte, llama la atención que, salvo la imagen que publicó en la revista *Bifur* (1930), es la única obra que fue exhibida y difundida por las artistas. Entre las innumerables temáticas de las que se conforma sin permitir delinear un hilo conductor evidente, destacan las menciones dedicadas a la masturbación, la ambivalencia sexual, así como el lema «Déguiser mon âme» (Aliaga, 2001, p. 24). Este último aspecto no sería comprensible sin saber que la artista tradujo durante el año anterior varios textos de Havelock Ellis, considerado como «the English theorist who proposed the possibility of third sex, neither masculine or feminine but uniting the capabilities of both» (Rice, 1999, p. 23). El hecho de que Claude conociera a un teórico que defendiera la posibilidad de un tercer sexo, las fotografías y las múltiples mezclas que Claude elabora en sus retratos, así como la declaración que realiza en *Aveux non avenues*, nos hacen pensar que defendiese la posible existencia de un tercer género al que ella bautiza como «neutro»: «Mezclar las pistas. ¿Masculino? ¿Femenino? Pero eso depende de los casos. Neutro es el único género al que me acoplo siempre» (Cahun, *Aveux non avenues*, 1930, p. 179).

Asimismo, se trata de una obra con un fuerte carácter autobiográfico, pues se hacen descripciones que coinciden con la vida y arte de la artista, tales como la transformación del

cuerpo. En las láminas I-X del libro podemos ver la poética de la imagen, la inclusión de ese ojo que mira y que recuerda a las obras de Herbert Bayer como *Ciudadano solitario* (1932), así como las diferentes partes del cuerpo separadas, sin una relación clara y evidente. Además de esto, vemos el carácter y la alusión a ese mundo clásico, tan conocido por Claude Cahun y que marcó desde edades muy tempranas el gusto por el cuerpo humano, por la musculatura y la importancia ejercida en torno al concepto de la belleza *versus* la fealdad.



Figura 18. Nota. © Claude Cahun y Marcel Moore, *Aveux non avenues*, dos de las láminas de I-X, 1930. Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 147.

Dos años más tarde de este proyecto, Claude Cahun se afilia a la *Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires*, desaparecida en 1936 y renacida en el 2006, de la que también formaban parte Paul Vaillant Couturier, León Moussinac, André Malraux, Paul Éluard o André Breton, y donde encajó de un modo más claro con los trotskistas. Si bien, Claude acabaría abandonando esta asociación porque tuvo diversas discrepancias en cuestiones que giraban en torno a la individualización del artista y varias disputas con Louis Aragon a quien rechaza abiertamente en su obra de 1934 *Les Paris sont ouverts* (Senabre, 2014, p. 87). Asimismo,

firmó el manifiesto *Protestez*, fruto del cuestionamiento que elabora sobre el fascismo y del imperialismo francés (Aliaga, 2001, p. 26).

A partir de su inclusión en este grupo, y más concretamente de su afiliación en la *section littéraire*, Claude conoció a André Breton con el que mantendría una amistad, al menos hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Esto supuso que la artista se acercara aún más al movimiento surrealista aunque nunca acabó formando parte de él. Ejemplo de ello lo vemos en su fotografía *La père* (1932) en donde Claude utiliza los objetos de un modo absolutamente simbólico, sobre un soporte que no es característico. Es decir, realiza sobre la arena de la playa lo mismo que hubiera realizado sobre un trozo de papel, y toma las hojas y palos para elaborar la figura de un ser humano que conforma dos sexos: por un lado, elevándose se encuentra el falo y por el otro, rasgada sobre la arena hay una forma vaginal. Una vez más, pero con un modo diferente que no gira en torno a su autorretrato, la artista nos vuelve a plantear la indeterminación identitaria.



Figura 19. Nota. ©Claude Cahun y Marcel Moore, *La Père* (1932) © ArtBlart, (<https://artblart.com/tag/claude-cahun-autoportrait-1928/>)

De alguna manera recuerda a las obras realizadas por Joseph Cornell que plantean la idea de *tableaux photographies* en el mundo exterior, un mundo al que acudirá especialmente a

partir de 1937 cuando se muda con Suzanne Malherbe a Jersey. Además de esto, es notable destacar que en 1936 escribió *Prenez garde aux objets domestiques* que en su propio título ya hace referencia a este mundo objetual, para *Cahiers d'art*.

En 1935 participó en la fundación del grupo *Contre-Attaque (Union de lutte des intellectuels révolutionnaires)* que fue una iniciativa de Georges Bataille, con quien también mantuvo una amistad, y Roger Caillois, que luchaba en contra de la instauración del nazismo en Francia (Senabre, 2014, p. 87). Entre sus «*modus operandi*» se encontraba la realización de declaraciones colectivas. En lo que refiere a la causa política, también se implicó en la causa española y, justo el año del comienzo del conflicto bélico, firmó el manifiesto *Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté*.

En 1936 Claude Cahun participó en dos exposiciones surrealistas. Por un lado, en mayo tomó partido en la *Exposition surréaliste d'objets*, que se celebró en la galería de Charles Ratton, donde presentó *Un air de famille* en el que hace una clara referencia a la infancia, un período de tiempo que fue un tanto complejo para la que se hacía llamar por aquel entonces Lucy, a causa de los problemas psicológicos que tenía su madre antes de fallecer. Este mundo de la infancia atormentada y melancólica también vería la luz en la obra que ilustró y que fue escrita por Lise Deharme, *Le coeur de Pic* en 1937 (Rodríguez, 2007). Por otro lado, se tiene constancia de que formó parte de la exposición celebrada en Londres, *Exposition internationale du Surréalisme*, pero no se sabe si realmente expuso obra. En lo que refiere al mundo del retrato veremos un cambio orientativo en relación a lo que había hecho en la década anterior. Así, Claude abandona los cráneos ovoides y absolutamente rapados y adquiere una estética mucho más infantil que enlaza perfectamente con la concepción de la infancia que había propuesto en las obras comentadas con anterioridad. En este sentido, en el *Autoportrait* de 1932, se presenta inscrita dentro del entorno que había adquirido tanta importancia, con el pelo largo y recogido con unos lazos infantiles, como si fuera una niña.



Figura 20. Nota. ©Claude Cahun, *Un air de famille* (1936).

Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 122.

Figura 21. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1932).

Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 209.

Durante estos intensos años, la salud de Claude estaba debilitada y por eso, junto con lo que habían cobrado de la herencia de sus familias, la pareja decidió mudarse a la Bahía de Saint Brelade en Jersey donde se compraron una granja. Allí la artista continuó su obra y su introspección y la invención del sí a partir de los exteriores que ya se habían anunciado en obras como *La père* (1932). A partir de entonces el carácter onírico, poético y metafórico se intensificó, como presentan los retratos de 1938 y 1939. En un autorretrato de 1938, por ejemplo, Claude se presenta tras de una rejilla blanca como si estuviera meditando, reflexionando o soñando con su interior más profundo o con los no-límites de la definición humana y sus clasificaciones. En este sentido, Saldaña señala cómo «al retratarse parece estar uniendo, cada vez más, esos dos niveles que separaban al disfraz de su persona» (Saldaña, 2002, p. 211), característicos de sus primeros retratos. Asimismo, alterna más con su gestualidad y con ella trata de jugar a «descubrir lo surreal de la experiencia personal» (Saldaña, 2002, p. 211), es decir, elabora un diálogo entre lo que es inconsciente y la propia experiencia cotidiana que ella tiene.

En otra fotografía de este mismo año podemos apreciar una vez más ese carácter del sueño y del misterio en un jardín. Claude, que por entonces ya tenía cuarenta años, se representa sentada sobre el césped y tapando sus senos con hojas. En este sentido, podemos ver el carácter fusionador de la vida con la naturaleza y podemos aventurarnos acerca de la cotidianidad de la pareja. Una vez más se remarca cómo tanto Claude como Marcel hacían vida en pareja, sin tapujos, sin ocultarse, haciendo uso de su libertad.



Figura 22. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1938). Adaptado de *Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa*, © Diana Saldaña Alfonso, p. 210.

Figura 23. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1938). Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.), p. 126.

Este período de calma se vio truncada por los inicios de la guerra cuando comenzaron los bombardeos, la llegada de los alemanes y las consecuentes deportaciones en 1940 en Jersey. Como consecuencia, la pareja estableció contactos con *The Underground Retaliation Movement* y comenzaron a oponer resistencia al bando nazi a través de diferentes acciones como plasmar «Ohne Ende» en diferentes soportes donde los oficiales y soldados alemanes pudieran verlo. Fruto de ellas conocieron a dos soldados alemanes y dos prisioneros, uno español y otro ruso (Aliaga, 2001, p. 28). Asimismo, crearon diferentes panfletos propagandísticos que eran distribuidos entre diferentes periódicos, entre las

propias calles e instituciones de Jersey...etc. Para la elaboración de los mismos sobre papel de seda tenían un código que distinguía su contenido y que explica Juan Vicente Aliaga (2001, p. 29): «El blanco para las noticias generales, el rosa para las locales, el verde para la Wehrmacht, el azul para las de orden marino». Este mismo también cuenta una de las acciones más peligrosas llevadas a cabo por la pareja que consistió «la colocación en el altar de una iglesia de una pancarta sobre los hombres que morían allí por Hitler» (Aliaga, 2001, p. 23).

Como era de esperar ante tales actuaciones, cuatro años más tarde de la ocupación alemana, Claude fue detenida y buena parte de la obra que conservaba en su casa fue destruida tras ser juzgada de obscena y pornográfica.

Consecuentemente, la pareja decide suicidarse antes que morir a manos de los alemanes o peor aún, ser torturadas sin ningún propósito final. De camino a la cárcel, tomaron Gardénal y resultó ser, al final, un intento de suicidio del que se recuperaron tras ser hospitalizadas. Tras esto, en noviembre de dicho año fueron sometidas a juicio donde fueron acusadas de una gran cantidad de delitos como «de haber infringido todos los decretos, de propaganda anti-alemana, y de incitación a la rebelión» (Aliaga, 2001, p. 29) y fueron sentenciadas a muerte. Una sentencia de la que acabaron salvándose gracias al alguacil de la isla que les indultó y reunió en la misma celda en febrero de 1945 donde permanecieron hasta la derrota nazi. Posiblemente, de estas fechas la fotografía más representativa e icónica de la artista sea la titulada *8 mai*, tomada el mismo año de la derrota y aludiendo al día en concreto en el que el gobierno aliado aceptó la redención incondicional de las tropas alemanas. En ella, la artista mantiene su semblante duro y firme propio de su estética, pero esta vez añade el avión de la tropa alemana al que muerde con su boca. Más allá del sentido identitario que la imagen pueda tener, el mensaje es claro: se ha vencido la guerra, se «han comido» a los alemanes.



Figura 24. Nota. ©Claude Cahun, *Autoportrait* (1945).  
Adaptado de *Claude Cahun*, © Josep Monzó (coord.) y Juan Vicente Aliaga (coord.). p. 133.

Parece interesante mencionar aquí otra cuestión relacionada más con la literatura. Durante la década de 1940 y 1950 Claude se esforzó por narrar cuáles eran sus suplicios y experiencias en la etapa de encarcelamiento y la posterior. Así, de ella no solo se conserva buena parte de la correspondencia dedicada a sus amigos como Henri Michaux, Gaston Ferdière o André Breton sino que también han permanecido algunos poemas que la artista escribió como *Ce qui fait le jeu de personne* (1950) que iba dirigido a André Breton. Precisamente con este último y con Toyen, Meret Oppenheim o Benjamin Peret se reencontraría en un viaje a París, ciudad en la que ya no residió (Rodríguez, 2007).

Finalmente, en 1954 Claude Cahun pereció. Si bien, aunque su muerte significó el olvido de sus diversas, variadas y multidisciplinares obras durante casi cuarenta años, su redescubrimiento demostró la actualidad que aún de estas se desprende y la capacidad visionaria que tuvo Claude Cahun durante el período de entreguerras y los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Con ella, el cuestionamiento en sí de los postulados normativizados en la sociedad de aquella época, en tanto a lo que refiere a la identidad y la concepción del género, así como el modo en el que la artista y su pareja, Suzanne Malherbe, vivieron su relación, su sexualidad y su activismo político, nos presentan a un ícono de la Historia del Arte. La búsqueda de lo individual, la puesta en cuestión y la absoluta libertad para establecer diálogos entre las diferentes máscaras, personas, experiencias cotidianas y el propio inconsciente, hacen que la obra de Claude Cahun en relación a su contexto y a otras disciplinas, como hemos visto a través de Joan Rivière, sea clave y fundamental para conocer y entender los procesos que se dan en la actualidad.

## Referencias

- Aliaga, J. V. (2001). La reinención de Claude Cahun. Notas y Comentarios para un recorrido biográfico-cultural. . En J. V. MONZÓ, & J. V. ALIAGA, *Claude Cahun* (p. 11-33). València: Institut Valencià d'Art Modern .
- Amigot, P. (2007). Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina. *Athenea Digital*, 209-218.
- Bentley, T. (2017). Claude Cahun: chronology. En S. HOWGATE, & D. ADES, *Gillian Wearing and Claude Cahun: behind the mask, another mask* (p. 189-193). United States of America: Princenton University Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 8ªed. . Barcelona: Paidós .
- Cahun, C. (1925). *Herôines*. Paris: Le petite collection.
- Cahun, C. (1930). *Aveux non avendus*. Paris: Fayard.
- De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Descartes, R. (Traducción de Mario Guerra Muedra, 2009). *Discurso del Método*, IV, 1. Madrid: Diálogo.

- Donnelly, E. (1999). Artist's biographies. Claude Cahun. En S. (. RICE, *Inverted Odysseys Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman* (p. 159-161). United States of America: The Mit Press.
- Fontcuberta, J. (2016). Por un manifiesto postfotográfico. En J. FONTCUBERTA, *La furia de las imágenes* (p. 48-52). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Girls, G. (1998). Chapter 6. The 20th century: women of the ISMS. En G. GIRLS, *Beside companion to the History of Western Art* (p. 59-92). United States of America: Penguin Books.
- Gonnard, C., y Lebovici, E. (2001). Cómo pudieron ellas decir yo. En J. V. MONZÓ, & J. V. ALIAGA, *Claude Cahun* (p. 53-67). València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Ianoski Ferro, F. (2015). A androginia nos retratos de Claude Cahun: una subversão de gênero. *Revista Ciclos*, 116-129.
- Jajam, G. (2016). Dimensiones de lo femenino. Joan Rivière. Entre Jones y Freud. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXIII Jornadas de Investigación de Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Leperlier, F. (2001). El espejo de las palabras. En J. V. MONZÓ, & J. V. ALIAGA, *Claude Cahun* (p. 141-149). València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Modern, I. V. (2001). Catálogo. En J. V. MONZÓ, & J. V. ALIAGA, *Claude Cahun* (p. 79-141). València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Pausanias. (Traducción de Carmino Azcona, 2017). *Descripción de Grecia*, X, 24. Alianza Editorial.
- Pérez Gallardo, H., y Vega, C. (2001). Arte y fotografía (III). En M.-L. (. SOUGEZ, *Historia general de la fotografía* (p. 537-592). Madrid: Cátedra.
- Pilgrin, R. (2012). *Que me veux-tu? Claude Cahun's Photomontages*. Great Britain: Majaro Publications.
- Real Academia Española. (15 de abril de 2022). Máscara. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=OWe09tc>
- Rice, S. (1999). Inverted Odysseys. En S. (. RICE, *Inverted Odysseys Claude Cahun, Maya Deren,*

Cindy Sherman (p. 3-27). United States of America: The Mit Press.

Rivière, J. (1929. Traducción de Alicia Roig, 1979). *La feminidad como máscara*. Barcelona: Tusquets Editores.

Roche Handenschild, T. (2017). Joan Rivière. *Journal de Psicanálise*, 251-264.

Rodríguez Calatayud, N. (2007). *Los textos de las mujeres artistas durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. Tesis Doctoral. València: Universidad Politécnica de València.

Saldaña Alfonso, D. (2002). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 197-215.

Senabre Llabata, C. (2014). Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo. *Dossiers Feministes*, 79-92.

Santiago, M. (2020). *El rostro que niega y la máscara que afirma: trayectoria, reconocimiento y mascarada en Erving Goffman, Claude Cahun y Cindy Sherman* [Trabajo de fin de máster, Universidad de Barcelona]. Repositorio digital Universidad de Barcelona [http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/171796/1/TFM\\_Senin%20Santiago\\_Mariana.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/171796/1/TFM_Senin%20Santiago_Mariana.pdf)

Shaw L., J. (2013). *Reading Claude Cahun's Disavowats*. United States of America: Routledge.

Valery, P. (2001). *Eupalinos o El Arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: Antonio Machado.

Walsh, M. (2011). Claude Cahun: travelling in the prow of herself. *Border Crossings*, 16-18.