

CLAUDE CAHUN, CREADORA Y OBSERVADORA INCONFORMISTA

Carmen Cortés Zaborras
Universidad de Málaga

Resumen: A Claude Cahun se la conoce todavía hoy más en los medios artísticos por sus fotografías y collages que en los literarios por sus textos innovadores, desde los ensayos-poema, autoficciones cercanas a la novela de aventuras como ella quería definir las, a los ensayos autobiográficos. Reportera de modas, cronista de la ocupación alemana, surrealista, anarquista, reflexionó sobre el arte y la literatura revolucionarios y opresivos, sobre el lenguaje político de las etiquetas, como dirá Maurice Tournier, no solo en sus textos, también en sus artefactos artísticos tri o bidimensionales. Este es el aspecto de la artista que nos proponemos estudiar, es decir, cómo utilizó sutilmente el discurso, también plástico, el intertexto y los elementos icónicos en su crítica social, política y literario-artística.

Palabras clave: Claude Cahun; traducciones; textos de reflexión; textos de creación; crítica literaria; crítica político-social.

1. Introducción.

Las obras de Claude Cahun y de los otros avatares de Lucy Schwob transitan entre el Simbolismo y las Vanguardias. Tras la muerte de su padre, crea abiertamente bajo el signo vanguardista, atraída por el movimiento surrealista liderado por Breton. Creo, no obstante, que no siempre llega a zafarse de su pasado simbolista, sus textos fluyen en libertad, sus fotomontajes reúnen elementos diversos, aparentemente en la disparidad, pero si analizamos con cuidado sus artefactos discursivos, nada o casi nada parece dejado al azar, la búsqueda es consciente, de ahí, probablemente, su tendencia al pastiche, a la intertextualidad en sus diversas modalidades (general y restringida, interna y externa, literaria, plástica o intersemiótica). De hecho, observamos la prevalencia de la ironía en el desarrollo de los temas político-revolucionarios, más o menos explícitos y en ocasiones en ámbitos solo aparentemente personales, como el sexual. Además, como señala Leperlier (2006: 234), sus creaciones, heterogéneas y formalmente transgresoras (fragmentos, caligramas, poemas en prosa¹), no siempre se hallan cercanas al surrealismo. Se trata, además, de creaciones ambivalentes, que transgreden los códigos genéricos, literarios u otros (Leperlier 2006: 38; Bourse 2012). Todos estos componentes que hemos enumerado tienen su origen en el arte romántico-simbolista, según Aullón de Haro (2000: 62). Es cierto, no obstante, que observamos en sus creaciones algunas de las características propias del vanguardismo artístico recogidas por Martínez Ferrer (1999: 10), si bien muchas se hallan matizadas: el referente se desdibuja; el texto, verbal o visual, pierde su aspecto racional, deviene aparentemente incongruente; por fin, el humor y lo lúdico presiden muchas de sus composiciones, casi siempre dejándonos un regusto amargo, rara vez se trata del juego por el juego. También encontramos ciertos materiales heteromorfos de la expresión propios de la Vanguardia, como las formaciones plástico-textuales, la diversidad tipográfica y semiótica y el grafismo (Aullón de Haro 2000: 63)². Por otro lado, su escritura se caracteriza por la mezcla de estilos, y combina el lenguaje refinado y alusivo con el lenguaje directo del habla cotidiana, lo que conduce a la parodia, a la pantomima (Leperlier 2006:

1 Es importante señalar que en el poema en prosa, armazón formal predilecto de Cahun, “adquiere preeminencia el ritmo del pensamiento” (Aullón de Haro 2000: 99).

2 Aullón de Haro (2000: 142) formula de manera muy general la idea que hemos sostenido sobre la pervivencia del simbolismo en las creaciones vanguardistas de Claude Cahun: “[...] sería un grave error considerar a primera vista, como consecuencia de la violentísima ruptura operada entre Simbolismo (Modernismo) y Vanguardia, que ambos movimientos, si bien esencialmente se repelen, en la realidad práctica cultural este último ejecutó la desintegración absoluta del anterior. Es obvio que no fue así [...]”.

74). Su discurso se asienta sobre la tergiversación, la manipulación de imágenes, el tratamiento lúdico de la publicidad, del eslogan político o del texto religioso (Leperlier 2006: 76). De este modo, da nueva vida a lo viejo, a lo usado, en la estela de las palabras de Tzara: “on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui” [se es humano y auténtico en la diversión, impulsivo, vibrante para crucificar el aburrimiento] (Tzara, 1996: 203). Creo que para Cahun, como para Gómez de la Serna, el humor es el “sentido profundo de toda obra de arte” (citado por Aullón de Haro 2000: 90).

En otro orden de cosas, Shaw (2013: 60) pone en entredicho una lectura simplista de la obra de Cahun, a menudo tomando como base la lectura de *Aveux non avenues*, como puramente narcisista o auto-referente. Más bien está profundamente marcada por la reflexión social y política, por la búsqueda filosófica y artística, mas allá de la plasmación del yo y de la encuesta individual. Sin embargo, no creo que al estar recorrida permanentemente por la duda sobre sus capacidades y su valía, y, paradójicamente, por un sentimiento de orgullo, de superioridad, subyacentes (Leperlier 2006: 234), responda siempre y plenamente a una de las características propias de la Vanguardia (Aullón de Haro 2000: 28), la desobjetivación del sujeto y, en cierta forma, su objetualización tras haberse objetualizado el arte.

En este trabajo recupero la visión crítica del mundo y del arte de Claude Cahun, de una manera no exhaustiva, pues la tarea ocuparía mucho más espacio del que aquí dispongo. Para ello he escogido algunos de sus escritos, traducciones, textos de creación o recreación como *Aveux non avenues*, este difícilmente clasificable, pues oscila entre la autobiografía, la auto-ficción y el ensayo, o también un relato de los que componen *Héroïnes*, y textos que denomino de reflexión, como la carta a Paul Levy, el panfleto-ensayo, *Les paris sont ouverts*, y algunos artículos relacionados con el arte y la literatura. Además, considero algunas de las imágenes que compuso, y en las que, sin duda, intervino su compañera de vida, Suzanne Malherbe, conocida como Marcel Moore.

2. Belleza y verdad. Creación y censura.

En julio de 1918 Claude Cahun traduce “literalmente” (Cahun 1918: 70) fragmentos escogidos de las transcripciones del juicio contra Pemberton Billing publicadas originalmente por los periódicos ingleses *Times* y *Daily Mail*. El artículo publicado por *Mercure de France*, titulado “La *Salomé* de Oscar Wilde. El proceso Billing y los 47000 pervertidos del *Libro negro*”, reproduce, como ella misma dice, las intervenciones centradas en los aspectos literarios y de la vida de Wilde, pero también recoge comentarios de la autora sobre el proceso que se había celebrado dos meses antes en Inglaterra. El título, que engloba los aspectos fundamentales de la única sesión del tribunal tras la denuncia de la bailarina inglesa Maud Allan contra el miembro del parlamento inglés y director del periódico *Vigilante* por un artículo difamatorio contra ella y el empresario que había montado la obra *Salomé* de Oscar Wilde, pone de relieve en su última parte el carácter absurdo de muchas de las intervenciones. En ellas moral, política nacionalista, ciencia psiquiátrica y genética, además de actividades de inteligencia, como siempre oscuras, se alían contra el arte. El interés de Cahun por este proceso tiene que ver con dos aspectos que marcaron su vida: la libertad de expresión y la libertad sexual. Aunque Cahun se indigna contra el puritanismo que encuentra en épocas de guerra la excusa ideal para terminar con la libertad de pensamiento, la elección del título, la selección de las intervenciones, el hecho de recordar entre paréntesis las risas de la asistencia y la breve conclusión, “sin más comentarios” y abierta a la burla, jalonan la lectura para darnos la clave humorística de su escrito, un humor sarcástico, con el que ridiculiza el trasfondo patriótico y la estrechez de miras, políticas y sexuales. Con gran habilidad, además, Cahun acerca el problema al público francés, al poner en paralelo este juicio con el que se hizo a Flaubert por su *Mme. Bovary* a principios de 1857 por delitos de ultraje contra la moral pública y religiosa (Patiño Gutiérrez 2013: 77), aunque los procesos no fueran estrictamente comparables. Tan solo apunta la comparación para los “letrados” (Cahun 1918: 70), en este caso, los interesados en la literatura, pero con ello subraya la incongruencia de atacar el arte mediante la ley, que incluye la censura, por una supuesta perversión moral reflejada en la obra literaria. El efecto deseado para este escrito se hallaba aumentado al estar publicado en la revista tras un artículo firmado por la novelista Rachilde, que

versa sobre la relación que mantuvieron Oscar Wilde y el principal testigo implicado en la defensa de Billing, Lord Alfred Douglas, y su plasmación tanto en la epístola *De profundis* del poeta como en el libro de Douglas, aunque escrito por su negro literario Crosland, *Oscar Wilde and Myself*, en el texto en francés.

Los escritos de Cahun están jalonados por interrogantes, algunos menores, pequeñas dudas de matiz, señaladas tipográficamente por un signo de interrogación entre paréntesis, otros transcendentales. En *Aveux non avenues* abundan estos últimos. Uno de ellos se mantiene constante en toda su obra, explícita o implícitamente, se trata de la inquisición sobre la posibilidad de poseer la Belleza y la Verdad en la vida y en el proceso creativo. La pregunta, a la que Platón responde con firmeza, sigue siendo perturbadora, la respuesta es difícil si no consideramos las ideas sino la existencia. Desde la conciencia de su imperfección personal, siempre presente, siempre evocada, relativiza la realidad de la primera, anhelo inalcanzable, aislada en una mirada, en un abrir y cerrar de ojos (Cahun 2011: 78), pese a que Leperlier (2006: 63) sostenga que para Cahun la Idea es la belleza en potencia, a la vez física y mental, sensual y espiritual. La Verdad, como la Literatura, ni siquiera le preocupa, de hecho se impuso no buscarla, pues es objeto de opinión, ídolo agasajado, alimentado con constancia en la vida y en el arte. El arte, en realidad la vida que así llamada adquiere cierto valor, son víctimas de la violación constante y vana por parte de la verdad. Aquellos que persiguen belleza y verdad, y en particular los artistas, buscan en realidad la gloria, siguen el banal atractivo de la posteridad y rechazan la búsqueda intelectual, más bien moral, matiza. Cahun reivindica la idea de una vida mejor, asentada sobre una razonable sinrazón, un orden desordenado y caótico, sobre la diversidad y la tolerancia. El arte, vital, revolucionario, debe proponer preguntas, siempre subjetivas, con respuestas o sin ellas, nunca debe estar al servicio de una ideología que se impone, ni seguir el dictado de una mecánica.

La poesía, que algunos de sus compañeros militantes consideraban muerta, está para ella conectada con el instinto sexual, es necesaria, pero debe dejar de ser el objeto de una elite, “Si la spécialisation poétique tend à sa propre ruine, ce n'est pas que la poésie doive disparaître. Au contraire. C'est parce qu'elle « DOIT ÊTRE FAITE PAR TOUS. NON PAR UN » (Lautréamont)” [Que la especialización poética tienda a su propia ruina, no quiere decir que la poesía deba desaparecer. Al contrario. Debe, más bien, “Estar hecha por todos. No por uno”] (Cahun 2002: 507). El razonamiento final de *Les paris sont ouverts* pone la poesía, de hecho, en el centro del pensamiento humano, científico y filosófico, de la comprensión del mundo natural y del universo (Cahun 2002: 532).

Los relatos que conforman la serie *Héroïnes*, cuya publicación conjunta había planeado Cahun, pero que finalmente llevó a cabo Leperlier (Cahun 2002: 126; Cahun 2006), suponen un vuelco de los modelos que los relatos bíblicos, la mitología clásica y el folklore (Cahun 2006: 110) habían extendido e impuesto. La autora da la vuelta al calcetín de estas historias conocidas y, como señala Leperlier, las adapta a un contexto contemporáneo (Cahun 2006: 110) o las hace intemporales en la persistencia de deseos sexuales heterodoxos o excesivamente ortodoxos. Como afirma el editor, al utilizar procedimientos que son habituales en sus obras, como la inversión y la alteración, Cahun no pretende restablecer la verdad, sino añadir una verdad contraria que ponga en entredicho los estereotipos (Cahun 2006: 111-112), que contradiga ese modo de concebir a la mujer como unitaria y estable, fiel a los papeles, buenos o malos, que se le han asignado y a los que se ve casi irremediabilmente abocada. De las historias de sus heroínas dirá después que nunca acaban bien, pero que en realidad se trata de una demostración por el absurdo, pues los finales felices, tradicionales en los que la dicha y la prole venían de serie ya no son posibles. Ya hay demasiados niños en el mundo, concluye (Cahun 2011: 162).

Sigamos hablando de verdad y subjetividad. El segundo capítulo de *Aveux non avenues*, titulado “Moi-même” [Yo misma] tiene dos subtítulos, los dos en clave de humor, el primero entre paréntesis reproduce la lengua coloquial a la vez que subraya, por un lado, la soledad ontológica, por otro, la incapacidad humana para comprender al otro fuera de uno mismo, “(faute de mieux)” [a falta de otra cosa]. Bajo este, otro, homérico, que abunda en el anterior con un cambio drástico de registro, “La sirène succombe à sa propre voix” [La sirena sucumbe a su propia voz] (Cahun 2002:

203). El sentido de esta frase parece explicarse en el fragmento introductorio del capítulo: los marinos se ocupan del barco y de sí mismos, del canto que nace de su carne, de su sexo, de sus pulsiones, de sus deseos, en última instancia de su poesía, la sirena solo tiene una víctima, ella misma. Lo contrario son subterfugios novelescos o comerciales, nos dice, medios para engañarnos y para dejar que nos engañen, decimos, “Nul n'est pris qu'à ses propres sortilèges” [Solo caemos en nuestros propios sortilegios] (Cahun 2002: 207). Shaw (2013: 74) hace una lectura diferente, probablemente complementaria, la sirena se descubre a sí misma, deviene artista, mientras los hombres siguen su vida sin seguir el embrujo de la sirena-mujer, cada género se construye a sí mismo. En cualquier caso, la dificultad para conocerse subsiste al final del capítulo, el canto se ha convertido en redes inútiles: “Je ne puis répondre à mes propres questions.” [No puedo responder a mis propias preguntas] (Cahun 2002: 221). Va más lejos todavía al afirmar que nadie puede traicionarnos mejor que nosotros mismos (Cahun 2011: 122).

La crítica es fácil, la creación compleja, el Arte muy difícil, la obra genial casi inalcanzable, y, en cualquier caso, el silencio es muy bello (Cahun 2011: 82). El arte debe abandonarse ante lo irracional, fabricar artefactos sin sentido, que despierten nuestros sentidos abotargados por los objetos cotidianos, esos monstruos que nos invaden. Probablemente los obreros, los trabajadores manuales comprenderían mejor su significado, afirma en “Prenez garde aux objets domestiques” [Tened cuidado con los utensilios domésticos], “si tout dans la société capitaliste, y compris la propagande communiste, ne les en détournait” [si no los distrajese todo lo que compone la sociedad capitalista, incluida la propaganda comunista] (Cahun 2002: 540). Como recuerda Leperlier (2006: 324), del mismo modo que Breton propugna la acción indirecta de la poesía, Cahun solicita la reutilización del discurso y de los objetos para conseguir que el espectador/lector piense y actúe.

3. Naturaleza y sociedad. Mujeres y hombres.

En la traducción de la primera parte de la obra *The Task of Social Hygiene*, que Lucy Schwob firma con su nombre, aparentemente solo interviene con algunas notas marcadas como de la traductora. Este escrito del inglés Havelock Ellis, quien, como sabemos, se ocupó extensamente de la sexualidad en sus escritos desde una perspectiva progresista, fue coautor de la primera obra médica sobre la homosexualidad en Inglaterra, y consideró por primera vez el fenómeno conocido hoy como transgénero, se inserta en la edición francesa en una serie denominada “Estudios de Psicología social”, que no parece corresponder con la publicación inglesa. Ellis preparó, como para otras de sus obras traducidas al francés y publicadas por el *Mercur de France*, una edición revisada y aumentada introducida por un prefacio del autor. Es interesante señalar que se añade un título al volumen que no existía en el original. Este centra la temática en torno a las mujeres, *La Femme dans la société* [La mujer en la sociedad], pese a que los dos últimos capítulos se ocupan de las cuestiones de la fertilidad, del control de la natalidad y de sus consecuencias desde la perspectiva de la higiene social, entendida como las medidas racionales y sistemáticas para mejorar la raza y la vida en general de las personas y el entorno (Ellis 1916: 2). Pero, el último capítulo no se hallaba en la obra original, por lo que debemos suponer que, dado que el proyecto de traducción partió de la propia Schwob³, esta mantuvo contactos con Ellis para organizar la obra e insistir en ciertos aspectos que eran para ambos cruciales, es decir, en que la formación para la higiene social pasa indefectiblemente por la educación y la implicación activa de las mujeres en las decisiones que conciernen a su vida sexual.

Shaw (2013: 60-62) puso de relieve la importancia de esta obra en el desarrollo de *Aveux non avenues* —cuya escritura fue coincidente en el tiempo con la traducción—, fundamentalmente en lo referente a la eugenesia, el mito histórico del amor romántico, la idealización de la mujer, su consecuente subordinación y el matrimonio. La pareja es un monstruo de dos cabezas. Pero es muy probable que la influencia de Ellis sobre el pensamiento y el proyecto vital de Lucy Schwob no se limite a este texto, máxime si tenemos en cuenta que antes de publicar su traducción de este primer tomo, el *Mercur de France* había editado ya los volúmenes que conformaban los “Estudios de

3 Según sus propias palabras, el *Mercur de France* había aceptado la publicación de la obra completa en varios tomos, pero tras la muerte de su director, Alfred Vallet, la publicación no continuó (Cahun 2002: 710).

Psicología sexual”, así como *Le monde des rêves* [El mundo de los sueños].

A propósito del libro de Ellis, en la larga carta a Paul Levy fechada en 1950, Cahun adopta el papel de “Casandra indeseable” (2002: 710), la Casandra cuyas lamentaciones eran innecesarias antes de la primera guerra⁴, y cuyas advertencias, como las de otros intelectuales comprometidos, habían sido desoídas, cuando no motivo de burla antes de la segunda gran guerra. Afirma que en su obra *Aveux non avenues* había tratado por todos los medios (humor negro, provocación, desafío) de sacar a sus contemporáneos del conformismo beato y de la complacencia. El término original en inglés, “complacency” (2002: 710), posee un sentido más amplio que en francés al hacer referencia a la conformidad con una situación o una condición dadas. Recuerda explícitamente la advertencia de Havelock Ellis sobre los peligros de la superpoblación humana del planeta —“surpeuplement” (2002: 710) escrito en itálica para ponerlo de relieve, del mismo modo que el deíctico de tiempo “bientôt” que indicaba la inminencia de la desaparición de la especie—, con el consecuente daño irreversible también para el resto de los seres vivos. Insiste en la denuncia de este problema estructural que persistía tras la guerra debido a las contradicciones políticas, pues los mismos países que reconocían su existencia lo multiplicaban con sus políticas. Sutilmente, además, ironiza, no sin cierta amargura, sobre el papel de la Unesco y otros organismos internacionales, en los que los diálogos son simples balbuceos infantiles. Las reglamentaciones, los foros, no responden sino a apariencias, a vanas disputas de egos y a juegos nacionalistas.

Mucho antes de esta segunda guerra, sus heroínas se rebelaban contra la ley de los hombres, como dice Leperlier, contra la ley que fabrica culpables desde el principio de los tiempos (Cahun 2006: 113). La naturaleza esquiva de todas y cada una de ellas se refleja ya en la dualidad que preside la mayoría de los títulos, al complementar el nombre emblemático con un adjetivo o con un sintagma nominal en aposición que desmiente el mito o al menos deja entrever su caída. “Ève la trop crédule” [Eva la demasiado crédula], la ladina Eva, origen del pecado y del sufrimiento de la humanidad, capaz de sostener en sus brazos, casi de acunar, al dragón-serpiente⁵, es demasiado inocente, quizás, tan solo culpable de creer todo lo que le cuentan. “Cendrillon, l'enfant humble et hautaine” [Cenicienta, la niña humilde y arrogante], la niña obediente, maltratada, oscura y sin matices, oculta un ser contradictorio e hipócrita, masoquista y manipuladora. Como sus heroínas, algunos de sus auto-retratos nos muestran bustos y cuerpos dobles, triples. En 1928, una Cahun calva le pregunta a su doble “¿Qué quieres de mí?”. La unidad no existe, solo la multiplicidad, no hay verdad, solo preguntas, deseos. También los retratos de sus amigos se multiplican en la misma fotografía, Henri Michaux en 1925, André y Jacqueline Breton diez años después se reflejarán en perspectiva y en inversión. Ella misma adopta la pose de Narciso, el misterioso gemelo por quien sintió siempre una atracción fatal, reflejado discursivamente, “Narcisse et Narcisse”, en *Aveux non avenues*, pero un Narciso doble e invertido en 1930 y un Narciso cuya representación subvierte la tradición al ofrecer su espalda al espectador en 1932.

La reflexión sobre el funcionamiento de la sociedad capitalista y consumista que se impone desde comienzos del siglo XX, en la que la publicidad y los intercambios económicos presiden la vida de hombres y mujeres⁶, incluso aquellos aspectos relacionados en las sociedades arcaicas con lo sagrado, como las drogas, es el eje en torno al cual gira la primera parte del primer relato recogido en *Héroïnes*. Dedicada esta breve narración “Aux « Èvettes », petites correspondantes du journal Ève – et en général à toutes les jeunes filles passées, présentes et à venir.” [A las “Evitas”, las pequeñas corresponsales del periódico *Ève* – y en general a todas las chicas del pasado, del

4 En una nota de la Introducción del texto de Ellis, leemos que, según Newholme y Stevenson, la aportación al crecimiento neto de la población por parte de las mejores clases sociales es ligeramente menor que la de las clases más pobres y que, por lo tanto, “no habría un motivo inmediato para justificar las lamentaciones de Casandra” (Ellis 1916: 19, Ellis 1929: 31).

5 Hago referencia aquí a la representación gótica de Eva que observamos entre el estuario de la catedral de Reims, en este caso exhibida en una de las salas del Palacio del Tau, antigua vivienda del arzobispo de Reims y residencia de los reyes de Francia en el momento de su consagración.

6 Hallamos diferentes términos que hacen referencia a la economía de mercado y en mucha menor medida a la economía familiar, como “concurrance” [competencia], “entreprises” [empresas], “chèque” [cheque], “rembourser” [reembolsar], “argent de poche” [paga].

presente y del futuro] (Cahun 2006: 7). ¿Publicidad encubierta de una revista cuyo público objetivo eran mujeres jóvenes y modernas a tenor de sus portadas, y que había creado su padre? ¿Publicidad en un cuento sobre publicidad? ¿Homenaje, por el contrario, a las mujeres modernas que querían conocer nuevos horizontes y estaban dispuestas a colaborar con una publicación? ¿Crítica contra aquellas que seguían en el redil en parte gracias a estas revistas y a la publicidad? Pero veamos cómo relata la historia cotidiana de Eva la crédula, personaje principal del que se reproducen los pensamientos entre comillas⁷. Un breve texto en exordio sacado de una reseña sobre un medicamento aparecida en un periódico se convierte en el décimo primer mandamiento: hay que evitar todas las drogas (Cahun 2006: 7)⁸. Así, un tema ya entonces candente que concierne en última instancia la higiene social y el siempre escabroso tema de lo legal y lo ilegal, aquí asociado en el plano simbólico con la medicina y la farmacopea⁹, se alía con la publicidad, que ya en la época se prolongaba fuera de los propios anuncios, mezclándose con los mensajes que pretendían ser objetivos y que se dirigían a los lectores y especialmente a las lectoras. En el texto, publicidad-serpiente en sentido figurado, pues engaño, y en sentido estricto, pues los mensajes cambiantes de los anuncios en el texto los forman serpientes de anillos luminosos que evolucionan entre los árboles del Paraíso y provocan “la métamorphose de ces promesses merveilleuses” [la metamorfosis de esas promesas maravillosas]¹⁰. Visualmente reproduce características propias de los anuncios: combinan diferentes recursos tipográficos (mayúsculas, itálicas y redondas) y se organizan visualmente para presentar figuras gráficas que no son habituales en la prosa y que imitan los mensajes publicitarios. Pero, Cahun utiliza otros recursos formales para reforzar la credibilidad y con ella la crítica del modelo consumista, al tiempo que hace explícitos los procedimientos auctoriales. Por un lado, escribe la mayoría de los anuncios en inglés, por otro, introduce dos notas del autor/a, iniciadas con asteriscos, como si fueran la letra pequeña de un prospecto, las aclaraciones de un contrato. La primera explica el uso de la itálica: se trata, dice, de citas textuales o casi textuales, oídas o leídas, extraídas de anuncios o de fuentes escritas bien conocidas, como la cita bíblica literal en la que la serpiente ofrece el fruto prohibido a Eva. La segunda juega con la traducción, tan absolutamente libre que no tiene que ver con el original, para burlarse del amor y de la moda, todo ello sobre fondo de Biblia, representada por la Torre de Babel, y sobre la base trillada de la inconsistencia y la inconstancia femenina, sin olvidar un guiño al pecado “original”. También con la particularidad de que la autora reproduce palabras que el personaje ha pronunciado, lo que subvierte claramente las convenciones narrativas:

****Pour ceux qui ne savent pas l'anglais : L'Amour dit : Ajoutez une corde à votre arc en apprenant les langues vivantes. – Ève : D'ailleurs les langues, c'est comme les couleurs vives, ça fait moderne. La Tour de Babel, c'est d'actualité. Il y a même des gens qui disent qu'elle n'est pas encore construite. Si on me demande mon avis, je conseillerai le stuc. Le stuc se porte beaucoup cette année. Moi, j'aime tout ce qui est nouveau, original ! (N.d.A.) (Cahun 2006: 9)¹¹.**

7 Por el contrario, Adán y el Padre son personajes secundarios, a los que conocemos por las palabras de Eva o de la instancia narrativa.

8 Conviene señalar que, tras la guerra, muchos heridos y mutilados se habían hecho adictos, que en algunos ambientes literarios y bohemios no faltaban émulos de Thomas de Quincey, también que, a comienzos del siglo XX, se instauró el prohibicionismo y que, además, abundaban los elixires y ungüentos milagrosos que todo lo curaban y a los que se hace referencia explícita en la reseña que se reproduce en el texto. Por otro lado, aunque no se haga ninguna mención, siquiera indirecta, en este texto, también es interesante apuntar que el papel sanador y los conocimientos relacionados con la preparación y suministro de las drogas naturales se encontraban antes mayormente en manos de las mujeres.

9 En la antigüedad Higea, hija de Asclepio, era representada con un serpiente que vertía veneno en una copa y, desde finales del siglo XVIII, dicha representación ya estilizada se ha ido extendiendo como símbolo de la profesión farmacéutica.

10 Las luces de neón inventadas por George Claude en 1902 se utilizaron muy pronto en publicidad.

11 ****Para los que no saben inglés: El Amor dice: Añada una cuerda a su arco aprendiendo lenguas modernas. – Eva: De hecho las lenguas son como los colores llamativos, hacen parecer moderno. La Torre de Babel es actual. Hay gente que incluso dice que no se ha construido todavía. Si me piden opinión, aconsejaré el estuco. El estuco se lleva mucho este año. ¡A mí me gusta todo lo que es nuevo, original! (N.d.A.)**

Pero ¿qué proponen? Literalmente una ocasión única, en un guiño al engaño habitual, porque solo queda una pieza de fruta, que Eva comprará, dividirá en cuartos y compartirá con Adán y con el Padre, pues no es egoísta, afirma. Un fruto con el que ser más fuerte, conseguir todas las metas, ser como dioses (ella no sabe si eso es bueno o malo, no le interesa), conocer el bien y el mal. Una fruta muy barata, con la promesa de la devolución de lo pagado si el cliente está insatisfecho. Otros anuncios son de contactos sexuales para hombres solos, lo que Eva interpreta en los dos sentidos posibles, una oferta de empleo y una posible tentación para su esposo, ninguna de las dos opciones convenientes para ella, y por sus comentarios deducimos que se trata de una prevención moral, ¿moral en el Paraíso? En *Aveux non avenues* confesará que la vida consiste en resistir la tentación. En otros anuncios se ofrece vigor en general y sexual en particular, todo ello en mayor o menor medida relacionado con el primer pecado. Estos productos y servicios interesan a los hombres: “Le Père, ses fils, tous les mangeurs de pommes” [El padre, sus hijos, todos los comedores de manzanas]. En cuanto a lo que Eva desea para sí es conocerse, “Je suis trop ignorante aussi !” [¡Soy una gran ignorante!], aprender sobre el mundo, ser una artista, pintar, escribir, convertirse en la gloria del Paraíso, pero le inquieta saber qué pensaría de ese notable cambio Adán, que como ya hemos deducido es tacaño, débil ante las mujeres y posee poco vigor sexual. Y, por fin, más prosaicamente, Eva quiere saciar su hambre. En resumen, ese es el gran pecado de la Mujer, tener hambre, pocos recursos y cocinar para los demás, pues el Padre, colérico e indeciso, en otro lugar dirá que es demasiado tonto (Cahun 2011: 92), no sabe apreciar sus guisos, y menos la manzana. En 1932, uno de sus artefactos antropomórficos representa al Padre con un falo desproporcionado, erecto, largo y delgado, hecho con una ramita, y con una cuchara al final del brazo. El efecto del conjunto es ridículo, pero qué significa la cuchara: ¿es solo un instrumento para comer? Ya nos había dicho que Dios comía y sufría del estómago, de ahí su mal humor. ¿Es una herramienta? ¿Es un arma? No olvidemos otras preguntas, ¿Dios tiene atributos masculinos? ¿Con quién copula? ¿A quién desea?

En la conclusión del relato se matiza la validez de los mensajes publicitarios, siempre nuevos, siempre jugando con las apariencias, siempre relativos, como el Bien y el Mal, pero la reflexión deriva hacia la guerra, hacia el fanatismo maniqueo de aquellos que no perciben los matices, que no reconocen la verdad, una pureza distinta de la suya. En *Aveux non avenues*, el insulto al otro, en este caso al odiado “boche” se torna erótico, poético, el odio engendrado por el nacionalismo deviene arma mortal que se vuelve contra quienes la blanden. Contra quienes, generación tras generación, se entregan orgullosos en la flor de la vida a la orgía de la muerte, a “torcher le cul du canon” [limpiar el culo del cañón] (Cahun 2011: 156). Sin embargo, aunque todos se hiciesen pacifistas, la paz no tendría lugar, pues la casta política vive de la disensión, del desencuentro, del horror de la palabra.

La vida cotidiana, como la guerra, es abominable. Dios hubiera debido crear un universo infantil, un juguete brillante, de colores, como las palabras con las que ella juega, en el que el dolor, el placer, los sentimientos no tuvieran validez, fueran meras excusas, en el que las fronteras no destrozasen ni el planeta ni a sus habitantes. Pero Dios también se ha contagiado de la producción en cadena, de la economía implacable. Además, Dios provoca, curiosamente no es una pregunta, como suele serlo, las guerras, los desastres, el sufrimiento...

¿El sexo, los géneros, el pudor? Innumerables respuestas esta vez. Del mismo modo que Butler deconstruyó al final del siglo XX la idea de la naturalidad del sexo originada por el sistema de los géneros, Cahun propuso la contestación de los géneros, de cualquier género, también del andrógino. Ni hombre, ni mujer, ni hermafrodita, solo valemus por lo que somos, por lo que hacemos, por lo que creamos, en última instancia, todos debemos tender a liberarnos de las ataduras (Leperlier 2006: 88).

4. Conclusiones.

La recuperación y la inversión de los mitos y los símbolos, la relativización de la verdad, de la belleza, del género y de los géneros, de las formas, de las leyes, de las palabras, de las normas, de los deseos, de las religiones y de todas sus representaciones constituyen los ejes del pensamiento de

Cahun, escritora y artista. La liberación de hombres, mujeres, andróginos de los corsés impuestos, incluso deseados, pues el deseo también se puede inocular, ser guiado, constituyó la meta de su reflexión y de sus acciones, puramente intelectuales, contra el capitalismo y el comunismo. También de la resistencia o del sabotaje contra los invasores, no tan diferentes de los invadidos a la postre, oprimidos y opresores en ambos bandos, sometidos a la mezquindad, a la crueldad de la guerra a la que los poderosos envían a los jóvenes, nacidos en demasía para luego ser devorados, destruidos.

BIBLIOGRAFÍA

- AULLÓN DE HARO, Pedro (2000): *La modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*. Málaga: Analecta Malacitana. Anejo XXVIII.
- BOURSE, Alexandra (2012): “Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique”. *Itinéraires*. N.º 1: 137-145. [<https://itineraires.revues.org/1300>; 10/04/2015]
- CAHUN, Claude (1918): “La «Salomé» d'Oscar Wilde. Le procès Billing et les 47000 pervertis du «Livre noir»”. *Mercur de France*. N.º 481: 69-80. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2018216/f75.image.r=mercure+de+france.langFR;07/03/2016>]
- (2002): *Écrits*. Edición de François Leperlier. París: Jean-Michel Place.
- (2006): *Héroïnes*. Edición de François Leperlier. París: Mille et une nuits.
- (2011): *Aveux non avendus*. París: Mille et une nuits.
- ELLIS, Havelock (1916): *The Task of Social Hygiene*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company. (E-text preparado por Juliet Sutherland, Ross Wilburn y el equipo de edición electrónica del Proyecto Gutenberg en 2007) [<http://www.gutenberg.org/files/22090/22090-h/22090-h.htm#CHAPII;25/04/2016>]
- ELLIS, Havelock (1929): *La Femme dans la société, I. L'hygiène sociale*. Études de Psychologie sociale. Traducción de Lucy Schwob. París: Mercure de France, 1929.
- LEPERLIER, François (2006): *Claude Cahun. L'Exotisme intérieur*. París: Fayard.
- MARTÍNEZ FERRER, Héctor (1999): *Ultraísmo, Creacionismo, Surrealismo. Análisis textual*. Málaga: Analecta Malacitana. Anejo XXVI.
- PATIÑO GUTIÉRREZ, Carlos (2013): “Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho”. *Tejuelo*. N.º18: 76-100.
- SHAW, Jennifer L. (2013): *Reading Claude Cahun's Disavowals*. Farnham y Burlington: Ashgate.
- TZARA, Tristan (1918): *Manifeste Dada*. [<http://archives-dada.tumblr.com/post/41521172634/tristan-tzara-manifeste-dada-23-mars-1918;05/04/2016>]