Imprimir

‘La belleza será convulsiva o no será’. André Breton, *Nadja* (1928)

Hace un siglo, los artistas que sobrevivieron a las trincheras capturaron la capacidad destructiva de la humanidad. ¿Qué pueden enseñarnos sobre cómo enfrentarse a la extrema derecha en una nueva era de genocidio?

1.

El 18 de octubre de 2023, once días después del inicio de la campaña de aniquilación de Israel en Gaza, me permití sentir algo parecido a la esperanza. Me encontraba en Washington D. C. para lo que se anunciaba como «la mayor protesta judía en solidaridad con los palestinos» y contemplaba desde el National Mall a miles de rostros reunidos bajo una pancarta que decía «Los judíos dicen: alto el fuego ya».

Treinta y cinco años antes, había asistido a mi primera protesta contra la ocupación israelí de Cisjordania y Gaza: una vigilia silenciosa en Jerusalén organizada por el grupo feminista pacifista Women in Black durante la primera intifada. Estábamos apretujados en una isleta en una concurrida intersección, mientras los conductores pasaban a toda velocidad, algunos furiosos, la mayoría ajenos a lo que sucedía.

Durante décadas, así era más o menos como se sentía el ala judía del movimiento por la liberación palestina. Éramos la imagen de la marginalidad. Pero aquel día de octubre en Washington, de repente nos sentimos como un movimiento de masas. *Jewish Voice for Peace (JVP)*, uno de los principales convocantes de la protesta, estaba viendo cómo su número de miembros se disparaba, con secciones en docenas de ciudades y campus. Esa mañana había comprado un anuncio a toda página en The New York Times exigiendo un alto el fuego.

Reivindicar nuestra identidad judía era urgente. Desde los ataques del 7 de octubre, los funcionarios israelíes habían proclamado en voz alta su intención de responder con furia genocida. Todas las personas de Gaza serían tratadas como culpables, como subhumanas, y

la franja sería estrangulada, hambrienta y bombardeada hasta quedar reducida a escombros. Los funcionarios se comprometieron a luchar no solo para defender a Israel, sino también para proteger a los judíos de todo el mundo de lo que, según ellos, era una amenaza inminente de un segundo Holocausto. «Nunca más es ahora», declararon una y otra vez.

La protesta en el Capitolio fue el mayor esfuerzo judío hasta la fecha para desbaratar esa historia, para demostrar que siempre ha habido una interpretación muy diferente de «nunca más». En el estrado, los oradores invocaron a familiares que habían perecido en el Holocausto y compartieron el sentido del deber que ese legado les había inculcado para evitar futuros genocidios, incluso cuando otros judíos amenazaban con convertirse en perpetradores. En pancartas y cánticos se repetía un eslogan: «Nunca más. A nadie».

Después de la manifestación, cientos de manifestantes, vestidos con camisetas blancas y negras con la inscripción «NOT IN OUR NAME» (No en nuestro nombre) en letras mayúsculas, entraron pacíficamente en la rotonda abovedada de la Cannon House en el Capitolio, se tomaron del brazo y se sentaron. Entre ellos había rabinos envueltos en mantos de oración; algunos tocaron el shofar. En ese momento, yo iba y venía de reuniones con congresistas, trabajando con el brazo de acción política de JVP para conseguir apoyo para una nueva resolución, presentada por las congresistas Cori Bush y Rashida Tlaib, que pedía un alto el fuego inmediato. En esas reuniones, a menudo tensas y emotivas, podíamos oír las voces de los manifestantes judíos que coreaban «Dejad vivir a Gaza» a través de las paredes mientras eran arrastrados por la policía.

*

Han pasado más de dos años desde entonces, y el genocidio que prometimos detener se ha producido y sigue produciéndose. Y estas atrocidades siguen justificándose invocando el recuerdo del genocidio nazi. En julio de 2025, Aimchai Eliyahu, un alto cargo político del Ministerio de Patrimonio de Israel, explicó con frialdad en una entrevista radiofónica que todo iba según lo previsto: la estrategia de Israel de provocar deliberadamente el hambre, junto con las demoliciones diarias, significaba que «el Gobierno se está apresurando a borrar

Gaza». ¿Su razonamiento? Palestina ha «educado a su pueblo en las ideas de *Mein Kampf*». En otras palabras, una estrategia nazi en nombre de la lucha contra el nazismo.

En los primeros meses de la nueva Administración Trump, castigar el supuesto antisemitismo virulento de la izquierda fue la justificación habitual para las medidas autoritarias. Proporcionó la excusa perfecta para los ataques de Donald Trump a las universidades y para secuestrar a estudiantes internacionales en las calles, incluso para invocar una oscura disposición de la Ley de Inmigración y Nacionalidad que se utilizó por primera vez para perseguir a inmigrantes judíos sospechosos de ser espías soviéticos. Se han utilizado tácticas similares en Italia, Alemania, Francia y el Reino Unido para criminalizar a los manifestantes contra el genocidio como simpatizantes del terrorismo, mientras que los partidos de extrema derecha abiertamente racistas afirman apoyar a Israel contra el antisemitismo.

El fascismo está resurgiendo con fuerza en el siglo XXI y, en un giro repugnante, afirma retóricamente que la censura masiva, la vigilancia de alta tecnología y las detenciones extrajudiciales son necesarias para proteger a las víctimas del fascismo del siglo XX. Hasta que, por supuesto, incluso esa frágil fachada se abandone en favor de un nacionalismo blanco más puro que no necesite la cobertura judía. Esa evolución ya está muy avanzada, con antisemitas irreductibles de la extrema derecha —como Nick Fuentes, amplificado amablemente por Tucker Carlson— aprovechando la repulsa generalizada por la matanza de Israel y la supresión de las voces que se oponen a ella para abrir las compuertas del odio a los judíos, actualizando los *Protocolos de los Sabios de Sión* para la era de Jeffrey Epstein.

¿Cómo hemos llegado a esta situación tan retorcida? ¿Para qué sirvieron todos esos museos, planes de estudio y documentales sobre el Holocausto, si no fue para evitar un momento como este? ¿Y qué hay de todos esos libros con listas de verificación sobre cómo detectar que tu país está cayendo en el fascismo? ¿Por qué tantas de las personas que los leyeron —e incluso algunas de las que los escribieron— vacilaron cuando se estaba desarrollando un genocidio en sus pantallas, un genocidio que ha abierto un agujero en el universo moral y ha diezmado el frágil edificio del derecho internacional humanitario, haciendo que cualquier otra

depravación parezca ahora totalmente posible?

Algunas de las razones pueden encontrarse en las propias lecciones de historia. Los comentaristas occidentales suelen concebir el fascismo como una ruptura en el continuo espacio-tiempo que casi se tragó el corazón de Europa en el periodo de entreguerras. Entienden el Holocausto como un horror tan inmenso que desafía cualquier comparación, pero también como una fauces que podrían abrirse de nuevo en cualquier momento. El fascismo, en esta narrativa, es algo que se repite en bucle, de forma casi idéntica, con las víctimas y los perpetradores desempeñando papeles fijos, por toda la eternidad.

Pero quienes se encontraban al otro lado del colonialismo europeo vieron desde el principio que el fascismo tenía una cualidad camaleónica. En 1938, Jawaharlal Nehru, futuro primer ministro de la India, viajó a Europa y fue testigo del auge del movimiento. Al regresar, en una charla con los estudiantes de la Universidad de Allahabad, observó que «el fascismo solo está empleando en Europa los métodos empleados por el imperialismo en otros continentes. El fascismo es un espejo del pasado, y en cierta medida del presente, del imperialismo». En los años siguientes, políticos e intelectuales del Sur Global, así como los movimientos de liberación negra en Estados Unidos, establecerían paralelismos similares. El caso más famoso es el del autor martinicano Aimé Césaire, que describió el nazismo como un «boomerang» de las ideologías supremacistas y los métodos exterminadores desplegados en las colonias, que ahora regresaban a la metrópoli.

Debido a que nunca se había producido un ajuste de cuentas significativo por las atrocidades coloniales, cuando los cascos coloniales fueron sustituidos por gorras de las Waffen-SS, los europeos pasaron por alto en gran medida las continuidades entre el imperialismo y el fascismo interno. Este fracaso en el reconocimiento fue la tesis central del libro de Sven Lindqvist de 1992, *Exterminate All the Brutes*: « Auschwitz fue la aplicación industrial moderna de una política de exterminio en la que se había basado durante mucho tiempo la dominación mundial europea», escribió. Y, sin embargo, «cuando lo que se había hecho en el corazón de las tinieblas se repitió en el corazón de Europa, nadie lo reconoció. Nadie quiso admitir lo que todos sabían».

A lo que ahora debemos añadir: cuando lo que se hizo en el corazón de Europa se repitió en los hospitales, escuelas, refugios y tiendas de campaña de la prensa de Gaza, las instituciones supuestamente liberales y humanistas de Norteamérica y Europa volvieron a no reconocerlo y, una vez más, se negaron a admitir lo que todo el mundo sabía. ¿Por qué? En parte porque el fascismo se había disfrazado de otra forma: ahora llevaba el manto de la victimización eterna, incluso luciendo estrellas amarillas en las Naciones Unidas, estrellas impresas con las palabras «Nunca más».

*

Las lecciones de historia y las listas de control del fascismo podrían prepararnos para detectar los ataques actuales contra los tribunales, la prensa y las fuerzas de la oposición, así como la normalización del sadismo. Pero no nos prepararon para esto. Nada nos preparó para una nación que perpetra un genocidio, mientras afirma protegerse del genocidio, todo ello en nombre de aprender del genocidio del siglo pasado.

Mientras trataba de dar sentido a estos desquiciamientos, a menudo me refugiaba en la obra del escritor judío-alemán Walter Benjamin, en particular en su *Sobre el concepto de historia*, también conocida como *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Una de sus ideas clave es su descripción de la historia no como «una cadena de acontecimientos», sino más bien como «una única catástrofe que sigue acumulando escombros sobre escombros». Benjamin escribió el ensayo en 1940, poco antes de intentar escapar de la Francia de Vichy, donde corría el riesgo de ser entregado a la Gestapo. Según Benjamin, los escombros de la historia forman una «pila de ruinas» que «crece hacia el cielo». Más tarde ese mismo año, los fascistas lo atraparon y se quitó la vida en un pequeño pueblo de Cataluña.

La idea de la historia como «escombros sobre escombros» (en lugar de ese bucle que se repite constantemente) contribuye en gran medida a explicar cómo hemos llegado a lo que la historiadora palestina Sherene Seikaly ha denominado «la era de la catástrofe», en la que un genocidio se utiliza para justificar otro, y en la que la intersección entre el colapso climático y el auge de los movimientos neofascistas promete mucho más por venir.



Paul Klee: *Angelus Novus* (1920) / Museo de Israel, Jerusalén.

Como sabía Benjamin, los escombros no son una sustancia inerte. Tienen una fuerza vital, cambian, sus elementos interactúan entre sí para crear nuevos compuestos volátiles y reacciones en cadena tóxicas. Nadie está protegido del peso de la acumulación de la historia, ni siquiera las fuerzas políticas que cabría esperar que incitaran a la gente a luchar contra el fascismo. La izquierda actual, radicalizada por el genocidio y el ecocidio, no tiene dificultad en expresar su desilusión con el humanismo occidental y el orden internacional liberal, pero no nos hemos unido en torno a una alternativa política compartida, otra forma de convivir que sea genuinamente antifascista.

¿Cómo podría ser de otra manera? Los movimientos revolucionarios que nos precedieron lograron grandes avances, pero fueron derrotados antes de derrocar los sistemas mortíferos a los que se oponían. Nuestro mundo está moldeado por esas derrotas, incluida la forma de nuestros yoes aislados y monetizados, y de nuestros grupos sociales fragmentados.

Estamos empezando a vislumbrar cómo es el fascismo entre los escombros de la historia, con todas sus ironías y absurdos. Pero sigue sin respuesta una pregunta urgente: ¿cómo sería el antifascismo entre esos mismos escombros? No podemos buscar respuestas fáciles en el pasado, ya que este nos ha cambiado de manera tan fundamental. Pero podemos buscar pistas, incluyendo un movimiento antifascista de artistas y filósofos en el que el propio Benjamin depositó un tipo especial de esperanza.

*

Antes de que el fascismo acortara su vida, Benjamin desarrolló lo que su amigo Gershom Scholem describió como un «interés ardiente» por el surrealismo. En un ensayo de 1929, elogió al movimiento por poseer «un concepto radical de libertad», una visión que, en su opinión, estaba ausente en la política europea, incluso en la izquierda marxista, que nunca careció de doctrinas que prometían la utopía después de la revolución. El surrealismo había sido descartado por algunos izquierdistas más austeros por considerarlo excesivamente decadente y frívolo en su autoindulgencia. Benjamin tenía sus propias frustraciones con el movimiento, sin duda. Pero, a diferencia de «los partidos burgueses» que él detestaba, que pasaban por alto los escombros del pasado y del presente en favor de una visión del futuro que no era más que «un mal poema sobre la primavera», los surrealistas estaban dispuestos a mirar en el abismo de la llamada civilización, a admitir «el pesimismo en toda la línea» y, sin embargo, a arrancar de esa oscuridad una poética del cambio revolucionario.

Esa alquimia se puso de manifiesto en otoño de 2024, cuando el Centro Pompidou de París organizó *Surréalisme*, una exposición programada para conmemorar el centenario de la publicación del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. Abarcando cinco décadas y cuatro continentes, incluía cientos de pinturas, fotografías, poemas, esculturas, películas,

carteles y panfletos de los pesos pesados del movimiento: Joan Miró, Salvador Dalí, Wifredo Lam, René Magritte, Max Ernst, Dora Maar, Ithell Colquhoun, Giorgio de Chirico, Joyce Mansour, Leonora Carrington…

En París, para presentar la edición francesa de Doppelganger, mi libro inspirado en el surrealismo que explora el vértigo pandémico, los dobles digitales y los mundos políticos paralelos, fui a ver la exposición. Allí me encontré frente a las obras fundamentales de lo que sin duda es el experimento más sostenido —y desquiciado— de combinar el arte revolucionario y la política.

En la entrada, los visitantes atraviesan primero las fauces abiertas de un monstruo gigante y kitsch, una recreación de la fachada original del Cabaret de l'Enfer, un local surrealista cerrado desde hace mucho tiempo situado debajo del estudio de Breton en Montmartre. En el cabaret, los artistas se divertían; arriba, Breton, junto con otros habituales como Robert Desnos y Paul Éluard, organizaba rituales y juegos, entre ellos «sesiones de sueño»: siestas en grupo que intentaban capturar el espacio alucinatorio y liminal entre el sueño y la vigilia.

Al atravesar la boca del monstruo y retroceder exactamente un siglo en el tiempo, supe que la experiencia sería única. Sin embargo, no tenía ni idea de que los fantasmas del pasado estaban a punto de tenderme una mano salvadora. En la quietud de las entrañas del ogro, por fin pude sentir el peso del presente, con toda su complejidad destructiva.

La exposición estaba estructurada como un laberinto, una forma que encantaba a los surrealistas. Me pareció una espiral que se abría hacia fuera en curvas desde las páginas originales del manifiesto de Breton, cedidas por la Biblioteca Nacional de Francia, que estaban encerradas en un tambor de cristal en el centro. Al igual que las cámaras de una concha de nautilo, las exposiciones se dividían en 14 secciones, cada una dedicada a una pasión surrealista diferente, entre ellas «Trayectoria del sueño», «Alicia [en el país de las maravillas]» , «Monstruos políticos», «Himnos a la noche», «El reino de las madres», «Bosques» y «Las lágrimas de Eros», todo ello culminando con una exploración de la galaxia en «Cosmos».

Al recorrer las primeras cámaras, vi imágenes de formas humanas desmembradas, carne derretida, pesadillas envenenadas, incongruencias visuales y sonoras y bestias míticas. Las simetrías entre nuestras depravaciones actuales y las que capturaron los surrealistas me parecieron de repente inquietantes, hasta el punto de provocar náuseas. El tiempo parecía colapsar sobre sí mismo.

2.

Proclamar algo surrealista en 2025 es decir casi nada. Las pegajosas melodías pop generadas por la IA son surrealistas. Una ola de calor en el Ártico es surrealista. Una estrella de reality show que se convierte en presidente de los Estados Unidos —dos veces— es surrealista. En general, lo que se entiende por el término es «irreal»: la sustitución de la vida orgánica por el artificio, que es la condición contemporánea.

Sin embargo, en sus inicios, el surrealismo buscaba precisamente lo contrario: era una búsqueda ferviente y colectiva de la esencia misma de la vida, cuanto más orgánica, mejor. Como dijo Breton, él y sus compañeros tenían la misión de sondear la existencia para encontrar «una especie de realidad absoluta, una surrealidad, si se puede decir así». Esto a menudo significaba llamar la atención sobre las diversas formas de artificio que se hacían pasar por realismo, ya fueran paisajes plácidos o familias felices.

Los protagonistas del surrealismo rechazaban rotundamente la idea de que el suyo fuera principalmente un movimiento estético (relojes derretidos, bombines descontextualizados, collages de personas). Tampoco aceptaban que el surrealismo pudiera reducirse a sus técnicas, ya fuera la escritura automática o los experimentos de dibujo colectivo conocidos como «cadáver exquisito».

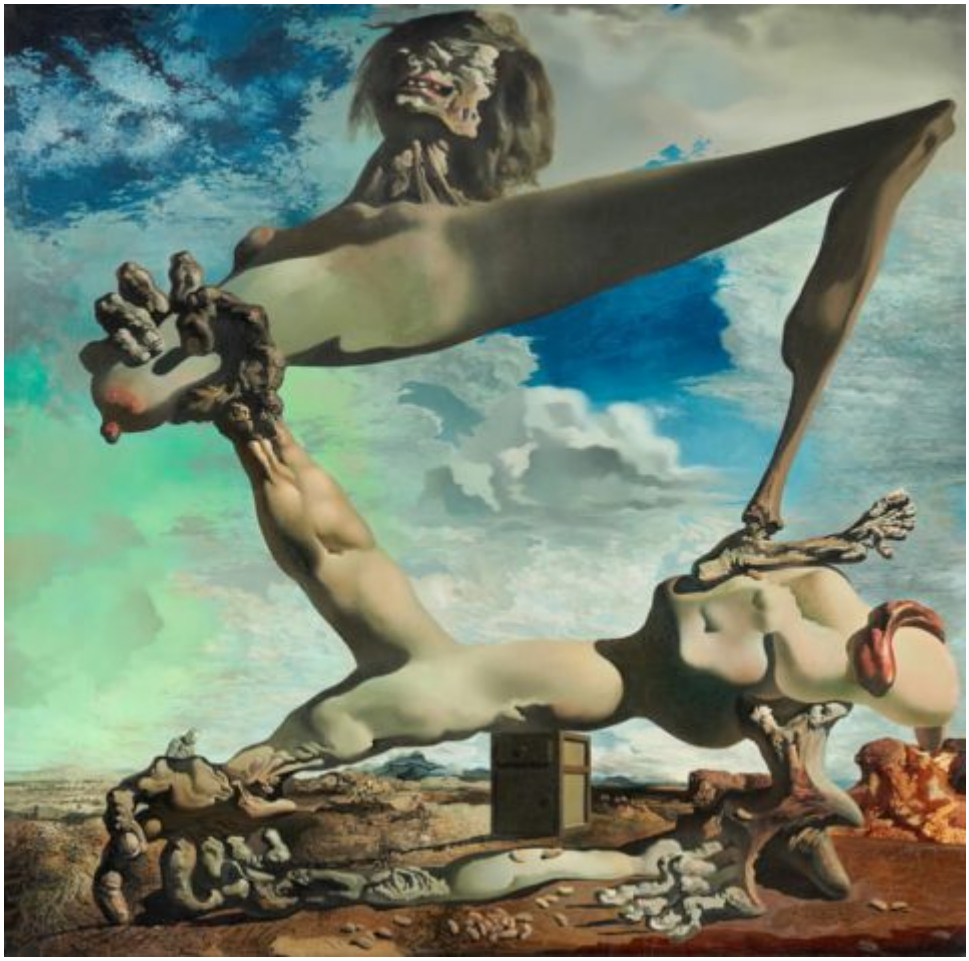
Los surrealistas utilizaron esas técnicas, sin duda, al igual que experimentaron con el frottage y el collage, y realizaron yuxtaposiciones inquietantes: la máquina de coser y el paraguas de Man Ray, o la elegante mano humana de Dora Maar que se asoma desde una concha marina. Pero las técnicas del movimiento formaban parte de un proyecto imaginativo más amplio,

que se oponía firmemente a la guerra, el colonialismo, la dominación de clase y —una vez que las mujeres exigieron su lugar como algo más que musas— el patriarcado. Su rebelión contra un mundo artístico corrupto formaba parte de una rebelión más amplia contra un continente que se creía abanderado del «progreso» y la «civilización», y que luego redujo ciudades a escombros y convirtió a jóvenes en asesinos en masa.

*

En 1924, en los albores del movimiento, estos escombros y estos asesinatos no eran ni hiperbólicos ni metafóricos. La Primera Guerra Mundial acababa de terminar y varios surrealistas destacados habían servido en las trincheras, donde fueron testigos de cómo los cohetes y las granadas destrozaban la carne humana, vieron cómo el gas mostaza quemaba la piel de los vivos, no pudieron salvar a sus amigos y estuvieron a punto de morir ellos mismos.

La «Gran Guerra» se distinguió por las muchas formas en que combinó la antigua sed de sangre con la ciencia y la tecnología modernas. Muchas lesiones que antes habrían sido mortales ahora eran superables, pero a un costo tremendo para los vivos. Los médicos amputaron extremidades por decenas de miles. Tantos soldados regresaron a casa con lesiones faciales desfigurantes, incluyendo la pérdida de ojos y narices, que los franceses crearon un nuevo término para ellos: los gueules cassées, *o* caras rotas.



Salvador Dalí: *Soft Construction with Boiled Beans (Premonition of Civil War)*, 1936 / Museo de Arte de Filadelfia

Estas mutilaciones moldearon la conciencia de muchos de los jóvenes fundadores del surrealismo. El artista alemán Max Ernst, cuya monstruosa obra *The Angel of Heart and Home* apareció en la portada del catálogo y en las pancartas de la exposición del Pompidou, fue uno de ellos. «Los jóvenes habíamos regresado de la guerra en un estado de estupefacción, y nuestra rabia tenía que encontrar una forma de expresarse», escribió. «Esto se hizo de forma bastante natural a través de ataques a los cimientos de la civilización responsable de la guerra. Ataques al lenguaje, la sintaxis, la lógica, la literatura, la pintura, etc. » En otras palabras, el surrealismo, al igual que su precursor, el dadaísmo, era un arma lanzada contra la civilización que casi había matado a esta generación de artistas, o al menos

había demostrado su voluntad de hacerlo. En su autobiografía, Ernst describió los cuatro años que sirvió como artillero en la Primera Guerra Mundial como una muerte psíquica, escribiendo: «El 1 de agosto de 1914 murió M. E.».

André Masson, pionero del dibujo automático, sobrevivió por poco a las trincheras. Como joven soldado del ejército francés, quedó en el campo de batalla con una grave herida en el pecho. En 1917, mirando el cielo nocturno sobre el Chemin des Dames, esperando su fin, dijo que los cohetes que se veían arriba parecían una «celebración para alguien a punto de morir». Los camilleros finalmente llegaron, pero Masson quedó con una misteriosa afección que los soldados habían empezado a llamar «neurosis de guerra».

Las víctimas de la neurosis de guerra mostraban una serie de síntomas físicos, como pérdida de la vista y el oído, junto con alucinaciones y pesadillas violentas. Sin embargo, exteriormente parecían ilesos. Poco a poco, los médicos comprendieron que sus dolencias estaban relacionadas con recuerdos reprimidos del trauma del campo de batalla. Uno de los médicos que trató a los afectados por el shock de guerra, primero en Nantes y luego en París, era un joven médico en formación llamado André Breton. En las abarrotadas salas psiquiátricas, experimentó con tratamientos como el seguimiento de los sueños y la práctica de la asociación libre, con la esperanza de ayudar a los combatientes a integrar los recuerdos que los atormentaban.

Breton abandonó la medicina después de la guerra, pero pronto adaptó estas técnicas terapéuticas a fines artísticos. Ejercicios como las sesiones de sueño, así como la escritura y el dibujo automáticos, tenían por objeto eludir la mente racional cautelosa y acceder a fuentes de verdad más profundas y puras. Según el relato de Breton, sus experiencias en el tratamiento de soldados con neurosis de guerra fueron «el núcleo del surrealismo». El paciente enfermo ya no era un soldado individual, sino toda la sociedad que autorizaba la matanza.

*

He visto mucho arte moderno del periodo de entreguerras y era consciente de que a menudo representaba los horrores del militarismo (todos conocemos *Guernica*). Pero supongo que había aceptado la explicación incruenta que recibí en los cursos generales de la universidad: que los cuerpos deconstruidos y los rasgos faciales desordenados, tan frecuentes en el cubismo y luego en el surrealismo, no eran más que una moda estética, una compulsión repentina y sincrónica por descomponer los elementos básicos de la anatomía. Ese día en el Pompidou, al contemplar una tras otra las obras que ponían al descubierto los cuerpos humanos y bestiales —el minotauro desollado en *Le Labyrinthe* (1938) de Masson, los charcos de materia orgánica en *Le Cheval de Troie* (1936-37) de Gérard Vulliamy y en *Xpace and the Ego* (1945) de Matta —, me sorprendió una revelación que era totalmente nueva para mí. Muchos de estos artistas estaban claramente pintando, dibujando y esculpiendo iteraciones de lo que realmente *habían visto* durante las guerras que asolaron el continente: lo que vieron en los campos de batalla, en los hospitales y manicomios, y en sus atormentados sueños.

La mutilación corporal había alterado su relación con el mundo, lo que a su vez exigía replantearse el concepto mismo del arte. El surrealismo no es representativo: a diferencia del naturalismo, no pretende reproducir fielmente el mundo. Pero eso no significa que no sea *real*, porque la evisceración era tan real y material para muchos de estos jóvenes artistas como su evidente deseo de quemarlo todo.

Me pregunté qué había cambiado mi mirada, para ayudarme a ver lo que había pasado por alto durante tanto tiempo. En parte fue la cuidadosa curaduría de Didier Ottinger y Marie Sarré, que hicieron un gran esfuerzo para situar a los surrealistas de nuevo en su contexto histórico. Pero, si soy sincero, fue sobre todo Gaza. ¿Cómo podría ser de otra manera? En el año anterior a mi visita, yo, como muchos otros en todo el mundo, había formado parte de un experimento de testimonio masivo (mediado) de profanación corporal, cuyas implicaciones apenas hemos comenzado a comprender.

Mientras recorría el Pompidou, pensé en un vídeo viral de una niña de Gaza negociando con su gato, implorándole que no se la comiera cuando muriera. Pensé en otro vídeo, bloqueado

por Meta casi nada más aparecer, en el que dos adolescentes sostenían cráneos humanos que habían encontrado al regresar, después de meses, a sus hogares en el norte de Gaza. Pensé en el cirujano oftalmólogo canadiense el Dr. Yasser Khan, que describía los diminutos rostros destrozados por la metralla que había operado en el Hospital Europeo de Khan Younis. Khan compartió que le había prometido a un niño palestino que algún día volvería a Gaza con un ojo protésico de última generación para él, para que este gueule cassée moderno pudiera «el niño guapo que es». Pensé en todas las formas en que Israel estaba aplicando tecnología precisa e «inteligente» a la tarea de la matanza masiva.

Sobre todo, pensé en un ensayo de la académica feminista palestina Nadera Shalhoub-Kevorkian, en el que analiza los extraordinarios intentos de los palestinos por recoger los restos de sus seres queridos asesinados y enterrarlos con cierta dignidad. Shalhoub-Kevorkian utilizó la palabra árabe ashlaa' para referirse a «partes del cuerpo dispersas y carne y huesos desmembrados», y explicó que: «Centrarnos en la insistencia de los habitantes de Gaza en hablar de ashlaa' nos ayuda a comprender cómo el desmembramiento violento de los cuerpos da testimonio de la vida y el amor colonizados, al tiempo que son testigos del terror estatal». »

A medida que avanzaba por las salas de la exposición y más artistas de América Latina, el Caribe y los Estados Unidos, un país racialmente segregado, se unían al coro visual, quedó claro que esta voluntad de mirar lo monstruoso era también la razón por la que el surrealismo se extendió tan fácilmente a partes del mundo devastadas por la violencia estatal e imperial. En *Rumblings of the Earth* (1950), el artista cubano Wifredo Lam se inspiró en el *Guernica* de Picasso para capturar el sufrimiento que España infligió a sus colonias, mucho antes de que ese horror regresara a casa durante la Guerra Civil Española. Repleta de partes de cuerpos humanos y no humanos afiladas en forma de cuchillas, hachas y amuletos, la pintura es descrita por el curador Zach Ngin como «una representación visual del «terrible efecto boomerang» de Aimé Césaire». Observa: «La víctima de *Guernica*, el caballo, es sustituida en *Rumblings* por lo que Lam describió como un «pájaro diabólico» que lanza cuchillos y flechas. La perpleja víctima del fascismo se revela también como perpetradora».

En otras palabras, el fascismo como un literal cambiaformas: de pájaro a caballo, de perpetrador a víctima.

3.

Los surrealistas rechazaban las instituciones y los valores de su propia sociedad, pero su visión del mundo no era nihilista. Al contrario, muchos de ellos eran veteranos del dadaísmo que rompieron con ese movimiento anterior precisamente porque ofrecía poco más que rabia y destrucción. El surrealismo, por el contrario, era profundamente romántico. Por cada miembro amputado, había un torso sustituido por un tronco de árbol o una concha marina. Por cada monstruo, una madre fértil o una seductora figura humana con plumas o hojas enredadas en lugar de cabello.

Si los primeros surrealistas estaban decididos a mirar al mal a los ojos, también buscaban tenazmente sus antídotos: el amor, el sentido y la libertad. Su búsqueda los llevó tanto hacia el interior, a las profundidades de su propia psique, al reino de los sueños, las alucinaciones y la inocencia infantil, como hacia el exterior, al misterio de los bosques, los océanos y las constelaciones. Se dedicaron al encanto, al éxtasis y al asombro, a la belleza «convulsiva» de la que escribió Breton en *Nadja*. De manera muy coherente, se volcaron los unos hacia los otros, lanzándose con abandono a los lazos de la amistad, a pesar de sus legendarias fracturas artísticas, escisiones ideológicas, traiciones sexuales y ruidosas excomuniones. Como dijo Breton en un discurso ante el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París en 1935: ««Transformad el mundo», dijo Marx; «Cambiad la vida», dijo Rimbaud. Estas dos consignas son una sola para nosotros».



Leonora Carrington: *The Pleasures of Dagobert*, 1945 / Colección de Eduardo F. Costantini

Intentaron fusionarse con el mundo natural, con cualquier cosa que les permitiera escapar de la maquinaria de la muerte que se disfrazaba de progreso. En 1937, en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*, Benjamin Péret expresó su deseo de una naturaleza que «devora el progreso y lo supera», mientras que Antonin Artaud abogaba por un «retorno a la naturaleza, es decir, por redescubrir la vida».

Este anhelo de un mundo prelapsariano atrajo a los surrealistas europeos hacia culturas y cosmologías no europeas que sus propios gobiernos habían reprimido violentamente, desde el Congo hasta Vietnam. En 1931, cuando París acogió una gran feria colonial, en la que se exhibían culturas «primitivas» como si se tratara de un zoológico, los surrealistas se unieron a un llamamiento al boicot (en el Pompidou se expuso una copia enmarcada del folleto *Ne*

visitez pas L'Exposition Coloniale). También ayudaron a organizar una contraexposición, *La Verité sur les Colonies*, que imitaba irónicamente la forma de la exposición oficial, pero que también mostraba obras de arte y música de África, América del Norte y Oceanía realizadas por personas que, en su opinión, encarnaban un «giro contra el capitalismo» .

Algunas de estas iniciativas se tornaron muy problemáticas. *La Verité sur les Colonies* adolecía de sus propias formas de fetichismo: muchos artistas no fueron acreditados y varias de las piezas de arte indígena que se exhibieron habían sido, con toda seguridad, robadas.

Este era un patrón recurrente. Breton y otros surrealistas tenían un gran interés por las máscaras indígenas, y varias de las más preciadas procedían de Alaska y Columbia Británica, donde yo vivo. Las compraban en tiendas de curiosidades durante sus viajes y se las probaban unos a otros, convencidos de que en su madera tallada y sus plumas habían encontrado portales a otras dimensiones, la fuente más pura del surrealismo.

Ahora sabemos que las máscaras de Columbia Británica estaban en esas tiendas debido a una política oficial del Estado de exterminar la cultura indígena. La policía irrumpía en las ceremonias *potlatch*, donde se usaban las máscaras, arrestaba y encarcelaba a los participantes por los delitos de cantar y bailar, confiscaba sus objetos sagrados y luego los vendía a través de una cadena de coleccionistas. Finalmente, llegaban a los minoristas, donde los surrealistas ávidos de maravillas los encontraban.

El reciente documental *So Surreal: Behind the Masks* (2024) cuenta la historia de cómo las comunidades de las Primeras Naciones de Columbia Británica y Alaska han intentado localizar el paradero de sus tesoros y traerlos de vuelta a casa. Hay que reconocer que, cuando la familia de Breton supo, décadas después de su muerte, que tenían una máscara que era especialmente significativa para los pueblos *kwakwaka'wakw*, la repatriaron rápidamente y hicieron una contribución para su cuidado continuo. Otras herencias han sido menos generosas.

*

Dos años antes de que Breton publicara el primer manifiesto del surrealismo, Benito Mussolini se convirtió en primer ministro de Italia. Justo cuando los surrealistas encontraban su voz, los fascistas europeos encontraban la suya. Los fascistas también reclutaron a veteranos de la Primera Guerra Mundial, que también respondían a las mutilaciones masivas y las depravaciones del militarismo y el capitalismo.

Pero mientras los surrealistas creaban un arte irreverente e indomable, los fascistas buscaban un mundo de simetría perfecta y líneas paralelas. Mientras los surrealistas abrazaban las fragilidades y los misterios del cuerpo humano, los fascistas declararon la guerra a la «desviación», impusieron una disciplina brutal dentro de sus filas y adoraron una forma humana idealizada y «perfecta» nacida de linajes «puros». Como parte de esta fantasía nostálgica, arremetieron contra el arte moderno y exigieron un retorno al naturalismo sedante que prometía lo imposible: la capacidad de no ver ni sentir toda la vergüenza y el horror que la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión habían revelado. El fascismo era, en todos los sentidos, el doppelgänger político y estético del surrealismo, su gemelo malvado.

A medida que grandes extensiones de Europa caían en manos del fascismo, los surrealistas intentaron capturar tanto la amenaza como lo ridículo de sus rivales. Los resultados se exhibieron en el Pompidou, en la sala dedicada a los «monstruos políticos»: el retrato de Hitler como un Frankenstein destrozado y atornillado, realizado por Victor Brauner en 1934; la escultura de Marcel Jean de 1936 de una cabeza aparentemente carbonizada con cremalleras metálicas en lugar de ojos; el hombre-vaca con capa de Erwin Blumenfeld de 1937, al que llamó *El dictador*; el ave rapaz con traje de Magritte de 1939, con su título imperecedero: *The Present*.

La obra más destacada fue *The Angel of Heart and Home* , de Ernst, de 1937, un monstruo tan vibrante y hermoso que cuesta un momento darse cuenta de que sus extremidades agitadas y pisoteantes forman la forma de una esvástica. Ernst se inspiró para crear esta

criatura durante los primeros días de la Guerra Civil Española, cuando el Frente Popular aún tenía posibilidades. Una vez que Hitler y Mussolini se unieron a la guerra, la causa estaba perdida, y Ernst le dio a la pintura un nuevo título, *The Triumph of Surrealism*, una ironía de lo más ácida.



Remedios Varo: *Icon*, 1945 / Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Dorothea Tanning: *Birthday*, 1942 / Museo de Arte de Filadelfia.

Cuando los nazis declararon que el surrealismo era «arte degenerado», los radicales soñadores y rebeldes no tuvieron ninguna oportunidad. Dalí, siempre más provocador que revolucionario, pareció ponerse del lado de Hitler y Franco, lo que le llevó a ser expulsado del movimiento. Ernst fue internado en Francia y luego encarcelado por la Gestapo, antes de escapar finalmente a Estados Unidos. Wifredo Lam fue expulsado primero de la España de Franco y luego de la Francia de Vichy, para acabar en Martinica, donde fue encarcelado por las autoridades coloniales francesas, todo ello antes de poder regresar a Cuba. Breton huyó de Francia a Nueva York, al igual que muchos otros surrealistas, entre ellos Masson e Yves Tanguy (aunque algunos se quedaron, como Louis Aragon y Robert Desnos, y se unieron a la

Resistencia). Otros acabaron en México, como Remedios Varo, Leonora Carrington y Kati Horna.

En el exilio, el trabajo continuó. Durante su estancia en México, Breton colaboró con Diego Rivera y León Trotsky para escribir el «Manifiesto por un arte revolucionario independiente». Ante la censura masiva tanto fascista como estalinista, reclamaba «La independencia del arte, por la revolución», así como «¡La revolución, por la completa liberación del arte!».

*

Estuve en París pocos días después de la reelección de Trump. Pasarían meses antes de que el ejército estadounidense convirtiera el mar Caribe en una zona de fuego libre; antes de que agentes de inmigración enmascarados irrumpieran en edificios residenciales de Chicago en plena noche; antes de que alguien empezara a vender *merchandising* de un campo de concentración en Florida; antes de que los museos y archivos de Washington D. C. fueran investigados por «ideología impropia». Sin embargo, mientras recorría la estructura en espiral de la exposición del Pompidou, ya podía sentir el torbellino de la historia. Ahora, como entonces, una generación se ve atrapada en el doble terror del desmembramiento masivo y el auge del fascismo. Ahora, como entonces, una generación se ve acosada por el horror corporal y las derrotas políticas.

Aun así, fueron las diferencias lo que más me llamó la atención. Para los surrealistas, el paso del horror militar al fascismo total llevó un par de décadas, y aún más tiempo para que el boomerang imperial regresara. Ahora no hay retrasos, todo es sincrónico. Y nosotros también hemos cambiado.

En la década de 1920, cuando los surrealistas comenzaron sus sesiones de sueño sobre el *Cabaret de l'Enfer*, el psicoanálisis era un campo relativamente joven y el subconsciente seguía siendo un terreno inexplorado. Breton y su equipo se sumergieron en los recovecos de sus propias mentes como exploradores entusiastas, convencidos de que estaban desvelando los secretos del universo. Nosotros, por el contrario, estamos cargados de diagnósticos

psiquiátricos y autoconocimiento, mientras que, paradójicamente, estamos tan moldeados y entrenados por el conductismo de Silicon Valley, y tan bombardeados por bots y basura, que no estamos seguros de si nuestros pensamientos son siquiera nuestros, y estamos confundidos sobre quién y qué es real.

Una de las diferencias más dramáticas entre su época y la nuestra es la relación que estos escritores y artistas tenían con el mundo no humano: su capacidad para imaginar bosques, océanos y estrellas más allá del alcance de los poderes aniquiladores del capitalismo. En medio de los escombros de dos guerras mundiales, encontraron constancia y consuelo en el conocimiento de que *ahí fuera* había una naturaleza salvaje, intacta y sin contaminar.

¿Queda algo de esa inocencia hoy en día? Aquí, en la costa de Columbia Británica, veneramos los grandes cedros, con su corteza roja y tenue, y sus escarpados vecinos, los imponentes abetos de Douglas; los verdaderos gigantes que han escapado de la tala son siglos más antiguos que Canadá. Pero los bosques también son motivo de preocupación constante: ningún bosque está a salvo de los incendios forestales cada vez más feroces que cada verano ahogan nuestros cielos con humo. Gran parte de las profundidades oceánicas siguen siendo un misterio científico, pero sabemos que las tripas de las aves marinas están enfermas por nuestros plásticos y que la carne de los mamíferos marinos es tóxica por nuestros metales pesados, que se bioacumulan a medida que ascienden en la cadena alimentaria. Cuando los surrealistas soñaban con fusionarse con las bestias y los árboles, este envenenamiento masivo entre especies no era lo que tenían en mente.

*

La última sala de la exposición, «Cosmos», exploraba las formas en que el espacio exterior aparecía en las obras de Joan Miró, Alice Rahon y Maurice Baskine. Aunque intenté resistirme, mi mente se dirigió a los satélites de Elon Musk, que se multiplican rápidamente y se arrastran por las constelaciones como insectos espaciales, y a todos los multimillonarios con sus centros de datos que queman el planeta y sus cohetes que profanan el cosmos.

Me invadió una oleada de nostalgia. No por mi hogar físico, separado por un océano y un continente, sino por el hogar planetario estable en el que los surrealistas y todas las generaciones anteriores a nosotros pudieron confiar en medio de la carnicería y la locura de sus respectivas épocas.

Benjamin intentó prepararnos para esto con su imagen de «escombros sobre escombros». Cuando escribió esas palabras, no sabía que los aliados acabarían derrotando a las fuerzas fascistas que lo perseguían. Tampoco sabía que los crímenes de los nazis se utilizarían para reforzar la causa del sionismo, un movimiento al que él se oponía. Tampoco sabía que Israel seguiría acumulando los escombros de la historia en otro continente, con la limpieza étnica durante la Nakba y ahora su genocidio en Gaza.

Hay días en los que echo un vistazo a las noticias más destacadas y se disuelven en una nebulosa de escombros, restos que se alimentan de sí mismos. Las tormentas provocadas por el clima remueven los escombros de las guerras; los megaincendios son lo suficientemente potentes como para crear tornados y tormentas eléctricas; las partículas de esos incendios aceleran el deshielo de los glaciares. Los restos crean su propio clima; nada en esta vida-muerte es estático.



Joan Miró: *Signs and Meteors* (1958) /. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York

Las magnificaciones se acumulan como metales pesados también en nosotros, los seres humanos, llevándonos a nuevos trastornos. Los desastres climáticos azotan tierras ya afectadas por el empobrecimiento económico, sumiendo a la población en una pobreza aún mayor y encendiendo la chispa de las guerras civiles. Esas guerras hacen que millones de personas busquen refugio en diferentes zonas afectadas, con servicios públicos diferentes y en ruinas, debilitados por décadas de negligencia sistémica. La especulación hace que los precios de los alimentos y la vivienda se disparen; los demagogos enfrentan a los residentes contra los migrantes, a los que viven en viviendas precarias contra los que viven en tiendas de campaña, y a los que viven en tiendas de campaña contra los que consumen drogas. Mientras tanto, el trauma histórico salta de un huésped a otro, y las víctimas del fascismo imitan a sus verdugos y lo llaman libertad, justicia o simplemente su turno.

Pensé en cuánto tiempo hemos pasado discutiendo si Israel es un Estado colonialista como Estados Unidos o un sueño prometido de refugio para un pueblo perseguido. ¿Por qué era

esto un debate? Si la historia se acumula, no hay necesidad de elegir. Puede ser un estado colonialista *y* un refugio para un pueblo perseguido, un lugar donde el trauma histórico se transmitió y magnificó a través de las generaciones, hasta que esos relatos se forjaron en un arma de aniquilación que nadie ha sabido detener.

*

Al final, la diferencia que sentí más profundamente entre nuestra época y aquella con la que acababa de entrar en comunión no tenía que ver con la naturaleza salvaje, ya fuera en el subconsciente o en el mundo natural, sino con algo más simple. Tenía que ver con cómo nos relacionamos entre nosotros, con la idea misma de colectividad. Los artistas radicales del periodo de entreguerras vivieron su momento de forma imperfecta, como siempre hacen los seres humanos. Pero lo hicieron juntos, creando comunidades que no solo se oponían al militarismo y al fascismo, con sus desmembramientos físicos y políticos, sino que buscaban la verdadera liberación de sus lógicas. Libertad no solo en teoría, sino en su práctica diaria: en la forma en que su arte exponía la farsa y el artificio de la sociedad burguesa, y en la forma en que insistían en situar su arte dentro de un proyecto revolucionario más amplio.

Fue esta cualidad la que más cautivó a Benjamin cuando elogió a los surrealistas por su «concepto radical de libertad». En ese ensayo de 1929, luchó con las muchas contradicciones del surrealismo, pero siguió fascinado por esta promesa. «Ganar las energías de la embriaguez para la revolución: este es el proyecto en torno al cual gira el surrealismo en todos sus libros y empresas», escribió Benjamin. «Esta puede ser su tarea más particular». Y era una tarea urgente, porque, para entonces, los fascistas europeos ya estaban intoxicando a la clase trabajadora con sus pasiones violentas y apocalípticas.

Es difícil leer las palabras centenarias de Benjamin y no sentir una ausencia aún más aguda tanto de «un concepto radical de libertad» como de «energías de intoxicación» en los movimientos que se enfrentan al fascismo hoy en día. Eso no significa que la libertad sea imposible, pero sí significa que, al intentar resistir las nuevas iteraciones de la política fascista, con su ropaje actualizado, debemos tener en cuenta la realidad de que lo hacemos

desde las ruinas de las derrotas pasadas. Derrotas que no solo están fuera de nosotros, sino también dentro de nosotros.

Quizás por eso estaba segura de que me encontraba en una espiral: a pesar de la persistencia de la imagen de la historia repitiéndose en bucle (¿es Trump Hitler? ¿Es Palestina Argelia?), el tiempo no se mueve así. No se limita a girar en círculos, sino que se mueve en espiral, volviendo a lugares que parecen familiares pero que son fundamentalmente diferentes, habiendo acumulado todo el peso de lo que vino antes. En una espiral descendente, cada vuelta nos lleva a un lugar diferente, más estrecho y más peligroso. Es la espiral del tornado. El huracán. El remolino.

Pero lo interesante de las espirales es que, si cambian de dirección, no se estrechan, sino que se ensanchan, abriéndose como girasoles, como conchas marinas, como galaxias. Los surrealistas, al contemplar desde su atormentada psique interior las maravillas de los océanos y la inmensidad del cosmos, comprendieron el poder de ese tipo de velocidad generadora de vida.

No podemos compartir su búsqueda ingenua, a menudo equivocada, de partes del mundo «intactas» por el progreso, ya sea en la naturaleza o en las culturas de otras personas. Tampoco debemos intentarlo. Pero aún tenemos mucho que aprender de sus esfuerzos: de sus interminables manifiestos, sus ruidosos debates, su sentido del juego, su solidaridad y su determinación de unir sus fuerzas colectivas para estar a la altura de su momento histórico. Podemos aprender de cómo intentaron no solo ser antifascistas, sino ser la *antítesis* del fascismo.

Al salir del Centro Pompidou y pasar por delante de un siniestro cartel con el lema «MAKE EUROPE GREAT AGAIN» en la calle, me encontré preguntándome cómo sería eso hoy en día, sin saber si sería siquiera posible. ¿Todavía lo llevamos dentro, o son demasiados los escombros?

*

Una semana más tarde, tenía programada una videollamada con alguien de quien nunca había oído hablar. Se llamaba Zohran Mamdani y se presentaba a la alcaldía de Nueva York. Un amigo de los Socialistas Democráticos de América me había pedido que hablara con él sobre la política climática. «Ahora mismo tiene un 1 % en las encuestas, pero no hay que subestimarlo. Pase lo que pase, creemos que la campaña puede aportar algunas ideas transformadoras», me había dicho mi amigo.

Mamdani y yo hablamos durante una hora, y todo giró en torno a los escombros. Los escombros del sistema de autobuses de la ciudad de Nueva York y las horas que robaba cada día de la vida de los trabajadores. Los escombros de los proyectos de viviendas deterioradas y la frustración de tener que esperar 10 meses para que arreglaran el ascensor. La ruina de un sistema político bipartidista que nunca quiere resolver nada para todos y siempre busca soluciones rápidas y brillantes: vales escolares, pero solo para algunas familias; subsidios de vivienda, pero solo para un grupo necesitado. Me contó cómo Donald Trump había explotado toda esta ruptura para enfrentar a los vecinos de clase trabajadora entre sí, encontrando chivos expiatorios en los nuevos inmigrantes o los enfermos mentales.

«Las soluciones rápidas ya no van a funcionar», dijo. «Está demasiado roto».

Luego me habló de sus planes para cambiar las cosas. Autobuses gratuitos y rápidos. Guarderías universales. Congelación de los alquileres. Tiendas de alimentación municipales en todos los distritos, para mantener los precios bajos. No es una revolución, sino cambios que empezarían a hacer que la vida se sintiera menos frágil, más expansiva. Dijo que cuando hablaba de ese tipo de políticas con los neoyorquinos, incluso con los que habían votado a Trump, muchos estaban dispuestos a sumarse.

Durante los siguientes 12 meses, observé cómo él y su equipo lograron lo que parecía un milagro. Reclutaron a más de 100 000 voluntarios, cada uno con una tarea concreta: hablar con sus vecinos, recordarles por qué aman su ciudad lo suficiente como para querer mejorarla y hacerla más justa. Observé cómo la campaña encarnaba la antítesis del fascismo, deleitándose en la extraordinaria diversidad lingüística, étnica, religiosa y de

género de Nueva York y rechazando la política de la pureza en favor de la construcción de un poder capaz de derrotar la riqueza de la oligarquía. Vi cómo infundían la campaña con juegos, como una búsqueda del tesoro por toda la ciudad (los surrealistas lo habrían aprobado), y con un flujo de arte y diseño creados por humanos que hacían que la basura generada por la inteligencia artificial que producían sus rivales pareciera débil y patética.

Viajé a Nueva York para hacer voluntariado y, el día de las elecciones, mis compañeros de *«Jews for Zohran»* se dispersaron por todo Brooklyn. Hablamos con todo tipo de personas, muchas de las cuales estaban deseando compartir que habían votado a Mamdani. Pero había otras que estaban claramente asustadas. Las habían bombardeado con mentiras sobre su supuesto antisemitismo y muchas otras cosas. Varios de los anuncios de ataque estaban diseñados de forma burda para desencadenar traumas históricos. Lo más vergonzoso fue un folleto en *yiddish*, distribuido ese día en el barrio jasídico de Williamsburg, que decía: «Mamdani como alcalde significa un Holocausto para los judíos».

Fue horrible. Y sigue siéndolo. Pero también fracasó. En el teatro de Brooklyn, celebrando la decisiva victoria de Mamdani, gritamos hasta entrar en una especie de delirio, bailamos al son de la música de Bollywood y nos abrazamos con viejos amigos y completos desconocidos. Afuera, la multitud esperaba como si quisiera ver a una celebridad, pero la celebridad eran todos ellos.

Así debe ser «ganar las energías de la embriaguez para la revolución», pensé. Deberíamos embotellarlo.

Asistencia en la investigación: Oli Beeby Maglaque

Naomi Klein, galardonada autora de nueve libros superventas que se han publicado en más de 35 idiomas. Es profesora de Justicia Climática en la Universidad de Columbia Británica. Fuente tomada de: [Imagen de cabecera: Wifredo Lam: Rumblings of the Earth, 1950 / Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York]