

UNA APROXIMACIÓN AL MARXISMO GÓTICO DESDE DAVID MCNALLY Y LOS IMAGINARIOS CULTURALES

An Approach to Gothic Marxism from David McNally and Cultural Imaginaries

Coral BULLÓN GIL
Universidad de Salamanca
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4270-7739>

Recibido: 12 de junio de 2023
Aceptado: 30 de junio de 2023

RESUMEN

A través de la lectura de David McNally y utilizando de apoyo diferentes expresiones artísticas, hacemos un mapeo de los imaginarios resultantes de entender al capital en su monstruosidad, tal y como expuso Marx en sus textos. A partir de esas premisas recorreremos el concepto de «marxismo gótico» y abordamos la problemática de la violencia representada visualmente, desde las lecciones de anatomía hasta la noción de «lo gore».

Palabras clave: Karl Marx; Capitalismo; Marxismo gótico; Capital vampírico; Imaginarios; Prácticas artísticas; Gore.

ABSTRACT

Through the reading of David McNally and building upon different artistic expressions, we map the imaginaries resulting from understanding capital in its monstrosity, as exposed by Marx in his writings. From these premises, we explore the concept of «Gothic Marxism» and approach the problematic of depicted violence, from anatomy lessons to the notion of «gore».

Keywords: Karl Marx; Capitalism; Gothic marxism; Vampire-capital; Imaginaries; Artistic practices; Gore.

1. INTRODUCCIÓN: CAZANDO VAMPIROS EN *EL CAPITAL*

«El capital es trabajo muerto que sólo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más trabajo vivo chupa» (Marx 1975, 279).

Quizás esta frase sea una de las más sugerentes de *El capital*¹. Con ella, Karl Marx nos brinda una imagen muy precisa de lo que era el sistema capitalista para él. Utilizando la metáfora del vampiro, ese ser de pesadilla del folclore del Este de Europa que tuvo tanta popularidad en la literatura gótica del siglo XIX² y con vigencia hasta nuestros días en los imaginarios del género de la fantasía de terror o en la cultura pop (Segovia Esteban 2016), aludía a las formas de explotación de la fuerza de trabajo por parte del capital. Al igual que el vampiro extraía la vida –a través de la sangre– de sus víctimas, también veía de forma clara la extracción vital a la que sometía el capital a las y los trabajadores a través de las relaciones de producción-explotación y su sed de acumulación.

Esta metáfora del vampiro ha trascendido también de diversas formas gráficas más allá del componente onírico y literario, adquiriendo esa característica de succionador vital, sobre todo en las ilustraciones satíricas de la época. Por ejemplo, Francisco de Goya en un par de grabados de su serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815) ya utilizó esa imagen del vampiro muy en sintonía con el concepto de capital-vampiro que propuso décadas después Marx. En la estampa *Contra el bien general (Desastre n.º 71)*, Goya representa en primer plano a un anciano de aspecto grotesco, con garras y alas de murciélago, escribiendo sobre un libro y dando la espalda a una muchedumbre desdibujada en el plano de fondo. Podríamos sospechar que este ser, con gesto de mandar callar o esperar a los personajes del fondo, fuese algún burócrata o poderoso que dictase las leyes haciendo caso omiso de las necesidades del pueblo implorante. También en el grabado que le sigue en la serie, *Las resultas (Desastre n.º 72)*, aparece de nuevo el vampiro en forma esta vez de un murciélago grande con rasgos antropomorfos, pero más animalizado que el burócrata, para ilustrar los resultados de esa anterior escena y cómo

1. Es también en los *Grundrisse* cuando vuelve de nuevo al tropo del vampiro: «Pero a esta facultad [la perennidad], el capital sólo la adquiere succionando continuamente, como un vampiro, el trabajo vivo a título de sustancia que lo anima» (Marx 2007, 162).

2. Encontramos cuentos y escritos que aluden a la figura del vampiro de mano de Goethe (*Die Braut von Korinth*, 1797), Lord Byron (*The Giaour*, 1813), Polidori (*The Vampyre*, 1819) o Tolstoi (*Upyr*, 1841). Además, menciona Marcos Neocleous que *Varney the Vampire* de James Malcolm Rymer fue publicado por entregas un año antes que la edición del Manifiesto del Partido Comunista (2013, 4).

los poderosos del Antiguo Régimen revoloteaban y absorbían la fuerza vital del pueblo masacrado por la guerra, representado por un cuerpo –quizás vivo todavía, quizás ya cadáver– tumbado en el suelo sobre el que se posa ese vampiro.

También después de las postulaciones de Marx encontramos referencias gráficas de la succión capitalista, como hizo Thomas T. Heine en la portada para la revista satírica alemana *Simplicissimus* en 1922, donde un vampiro presumiblemente gordo muerde el cuello a un hombre de aspecto cadavérico amarrado a un árbol. En su calidad de sátira, no nos costaría pensar que se refiere a esa relación de succionar lo vivo –el trabajo vivo– hasta drenar toda forma de vitalidad. Pero volvamos a Marx.

Más allá del vampiro, podemos ver cómo Marx recurre a imágenes bastante explícitas sobre el carácter monstruoso del capital: afirma que el capital «viene chorreando sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies» (1975, 950) para hablar de los terrores de la esclavitud, lo que puede evocarnos una criatura del pantano al estilo del cine de terror-folk actual. O cuando describe las relaciones de producción de capital aludiendo a un cuerpo desmembrado como materia prima que el capital consume-devora, para volver a «reproducir los músculos, nervios, huesos, cerebros de los trabajadores existentes y para producir nuevos trabajadores» (1975, 703). Pero poniendo los pies en el contexto de su época, con este juego de imaginario de lo grotesco, con predilección por la descripción visceral y los desmembramientos y que la carne humana y lo que concierne a ella esté presente en todo momento, en ciertos momentos podría parecernos que se acerca más a la narrativa gótica, al estilo de la obra de su contemporánea Mary Shelley, que a una obra de economía política. Pero la proliferación de estas metáforas y recursos explícitos sobre baños de sangre y el cuerpo humano explotado –no solo laboralmente, sino abierto de par en par– ya no responden a una literatura de la época solamente. No es solo floritura retórica. Es muy probable que Marx bebiera como hijo de su tiempo, al igual que Shelley, de la imaginaria anatomista que inundaba la cultura visual de la época y podría conjeturarse que también viera de primera mano los resultados de la industrialización y las nuevas relaciones sociolaborales y su peligrosidad y control para con los cuerpos como veremos a continuación.

2. ABIERTO DE PAR EN PAR: «ANATOMÍA POLÍTICA DEL CUERPO POLÍTICO»

Al igual que el vampiro, desde la literatura nos ha llegado una imagen concreta del monstruo de Frankenstein, un personaje creado por Shelley que ya

forma parte de la cultura popular de forma inequívoca pero que nace de las preocupaciones sociales de la época en relación con el progreso. Sin meternos en el análisis de la obra literaria, el carácter formal que tiene el monstruo –un ser compuesto por diferentes partes de cadáveres humanos– es sintomático de la relación visual y cultural que tenían las disecciones públicas y las lecciones de anatomía entonces³.

Ya desde el siglo XVI hubo una gran proliferación de documentación gráfica en pos de la divulgación científica: desde los manuales de anatomía de Andrés Vesalio o los apuntes anatómicos de Leonardo Da Vinci, pasando por las representaciones de las exhibiciones de las lecciones de anatomía que se sucedieron entre los siglos XVII y XVIII por encargo de los cirujanos y médicos forenses. Con sus ilustraciones, la representación de las vísceras y del interior de los cuerpos, pocas veces representado antes de forma tan realista y fidedigna para el estudio anatómico y médico, generaban una nueva cultura visual.

Sin embargo, todos esos cuerpos abiertos de par en par representados en los lienzos y manipulados por los intelectuales de la época corresponden siempre a sujetos pertenecientes a las clases subalternas: ladrones, mendigos, esclavos, prostitutas, trabajadores pobres, etc., destacando el poder y control sobre los desposeídos por parte de las clases dirigentes, lo que constituyen al final «anatomías políticas de cuerpos políticos»:

Las anatomías públicas estaban envueltas en prácticas disciplinarias para aliviar los temores burgueses a través del ejercicio ritual de su poder sobre el cuerpo proletario. [...] Al poner de manifiesto su poder sobre la vida mediante la ejecución pública de un ladrón pobre, la clase dominante participa de una prolongada enseñanza moral basada en la disección corporal. (McNally 2022, 59-63)

McNally nos acerca a esta tesis con un ejemplo gráfico: el cuadro de Rembrandt *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632). Destaca que, aparte de que el cadáver se tratase de un ladrón ajusticiado, la disección comienza por una zona del cuerpo poco usual en las lecciones de anatomía, el antebrazo, donde el doctor manipula los nervios y tendones a plena vista para dirigir el movimiento de la mano (2022, 65-67). Con esta escena, lejos de ser una mera representación científica, es una imagen explícita de la dominación sobre el cuerpo que –potencialmente– trabaja, incluso ya muerto.

3. David McNally señala que el estudio de la anatomía humana «era señal de inteligencia, buen juicio y educación» y era un acto público celebrado periódicamente a modo de espectáculo (2022, 54-55).

Sucede algo parecido con las reproducciones de cera realizadas en el siglo XVIII de cuerpos femeninos con las vísceras a plena vista para el estudio de sus diferentes órganos, incluidos los embarazos, las *Anatomical Venus*. Parece bastante verosímil pensar que las modelos para estas representaciones –las primeras *abiertas*– formaran parte de las clases más bajas. Aludiendo a otro cuadro, esta vez de Caravaggio, en *La muerte de la Virgen* de 1606 no parecen de alguna forma las entrañas del único personaje muerto del cuadro –la mujer representando a la Virgen María–, pero sí que se dice que la modelo bien podría haber sido una prostituta ahogada –o que ahogaron– en el Tíber (Langdon 2010, 361). McNally también menciona que, gracias a estas disecciones, la demanda de cadáveres fue aumentando hasta que se transformaron en mercancía –por supuesto, aquellos cuerpos de gente pobre– llegando a hacer una economía de cadáveres (2022, 94).

Y no solo esto, como dato, al igual que el «teatro de anatomías» suponía un espectáculo público, en el siglo XIX la Morgue de París se convirtió en la mayor atracción de la ciudad. Al parecer, debido a la rápida industrialización donde la prevención de riesgos laborales era casi inexistente, eran muchas las personas que morían en algún accidente, y se les exponía en vitrinas de cristal para que alguien reconociese el cadáver en la ciudad recientemente superpoblada. Pero su función social fue poco a poco sustituida por el exhibicionismo, convirtiéndose en un museo de cadáveres (Ferrer Álvarez 2015). De nuevo, los cuerpos de los trabajadores eran utilizados para el espectáculo.

El capital ya no solo recoge el trabajo vivo y lo devora hasta el agotamiento y muerte de los y las trabajadoras que lo producen, sino que también se vale de ellos después de muertos. El fin de la explotación no parece ni siquiera llegar con la muerte.

3. REVELAR LA VIOLENCIA: UNAS APROXIMACIONES DESDE EL MARXISMO GÓTICO

Volviendo a los imaginarios, no tenemos que imaginarnos un sujeto monstruoso con unas fauces enormes que chupa, come y desgasta los cuerpos de las y los trabajadores como si fuera el personaje del cine de terror. El capital no es un vampiro al estilo de Nosferatu, que sale de su ataúd por las noches y asalta a personas para drenarlas. Las figuraciones fantásticas del capitalismo solo nos sirven para identificar esas violencias. Por ejemplo, si los escenarios de la literatura gótica son angostos, oscuros, claustrofóbicos y aislados de la vida donde, además, puedes perderla, no se alejan mucho de los escenarios fabriles de la industrialización «donde se hallan los cuerpos

doloridos que trabajan⁴» (McNally 2022, 220). Al final todos los recursos literarios y fantásticos que utilizaba Marx llevaban a un mismo punto: una descripción de unos imaginarios de la violencia invisible provocada por el capital. O, en otras palabras, exponía la violencia causada de forma literaria pero también explícita, porque hemos de ser capaces de mirarla cara a cara y reconocerla. Por esto intenta acercarnos y narrarnos los terrores y las violencias del capital de la forma más gráfica posible, y esa forma la encuentra a través de la narrativa: «más que meras metáforas provocativas, los monstruos de Marx son símbolos del horror, señales de los pánicos sociales de la vida social contemporánea» y que con ellas buscaba una suerte de «poética radical a través de la cual leer el capitalismo» (2022, 187), quizás alejándose de los escritos puramente científicos o economicistas solamente y acercándose más a, como hemos mencionado, una literatura gótica. Esta insistente forma de ahondar en los escondrijos y la oscuridad del capitalismo hasta buscar tanto a los monstruos como a los cuerpos sufrientes, revelar esas fuerzas fantasmales y espectrales que les dominan, correr ese velo que nubla la explotación como la neblina de unos altos hornos, podría llamarse un gótico marxista (2022, 220) o un marxismo gótico⁵.

Es Michael Löwy quien nos ofrece una aproximación primera a la noción de marxismo gótico de la mano de Walter Benjamin y André Breton, así como dentro del marco de la crítica literaria. En primer lugar, problematiza la definición de marxismo gótico que expone Margaret Cohen en *Profane Illumination* al asociar a ambos autores anteriormente citados con la irracionalidad a la hora de actuar por el cambio social. Esto solo significa que se mantiene en «una visión racionalista del mundo heredada de la filosofía del Siglo de las Luces, visión que, precisamente, ambos autores pretenden superar (en el sentido de la *Aufhebung* hegeliana: al mismo tiempo, la abolición de la civilización industrial, la conservación de sus mayores conquistas y su superación por otros medios de producción)» (Löwy 2006, 42). Es decir, Löwy señala que el sentido de lo gótico no iría de la mano de un ensalzamiento de lo irracional sino de su variante romántica, entre los movimientos literarios de la época y la postura política entendida como actitud

4. En su libro, McNally continua el análisis de lo monstruoso desarrollando la figura del *zombie* como símil para la alienación del trabajo y comparándolo con diferentes productos culturales más contemporáneos. Sin embargo, como nuestro punto de partida es la lectura comparativa con Marx y él ahí no los menciona como tal, hemos preferido no incluirla para el desarrollo de este texto.

5. En la versión original del libro de McNally, así como en su traducción, habla de «gótico marxista» pero en algunas entrevistas lo recogen como «marxismo gótico». Consideramos en este caso las dos acepciones correctas e iguales.

rebelde en contra la civilización industrial/capitalista moderna –civilización cuya característica principal es el *desencantamiento del mundo* (Weber 1979, 180-231)– : un materialismo histórico interesado por «el *encantamiento* y lo *maravilloso* así como por los aspectos «embrujaos» de las sociedades y culturas premodernas» (Löwy 2004, 90-91) con el fin último de reencantar el mundo desposeído por la reificación mercantil e industrial pero sin retornar de forma nostálgica a contextos precapitalistas.

Por otro lado, McNally expresa de forma resumida lo que es el marxismo gótico para él con lo siguiente:

Lo central para el marxismo gótico es la idea de que necesitamos imágenes y lenguaje con los que expresar la extrañeza y monstruosidad del capitalismo y la invisibilidad de las fuerzas que nos dominan. No basta con decir que el capitalismo es injusto y explotador, aunque eso sea cierto. Necesitamos un marxismo que capte el horror y el miedo que la gente experimenta en su vida cotidiana. (McNally *apud* Pedregal 2022)

En otras palabras, lo que intenta el marxismo gótico es generar unos relatos en los que aquello que nos parece cotidiano se muestre como el horror que realmente resulta, apelando a un realismo fantástico que arroje luz sobre el modo en el que los cuerpos humanos son machacados de manera sistemática por los engranajes del capitalismo global (McNally 2022, 273). Propone una forma de reencantar el mundo que puede ser provocadora y violenta, sin negar tampoco que el temor a todas estas monstruosidades de mercado también encuentra un refugio discursivo en el folclore, el cine, la literatura, etc. (2022, 19). Sin embargo, estas declaraciones abren ciertas cuestiones sobre la representación visual del horror, el miedo y, al fin y al cabo, la violencia.

4. SOBRE VISUALIDADES GORE Y CÓMO CAZAR AL MONSTRUO HOY

Recapitulando, quizás lo más llamativo de las descripciones que hace Marx en *El capital* es esa recurrencia a la descripción gráfica de sus horrores, como hemos mencionado antes. Queremos traer ahora cierta problemática que resultaría tomar hoy día estas proposiciones, esa poética radical en un contexto sobresaturado de imágenes –y visualizaciones–. Nos resulta interesante abordar este matiz porque entre los cambios socioculturales que más convulsionaron y cambiaron radicalmente la forma de mirar, imaginar y entender la realidad fue el invento de la fotografía y el cine y su desarrollo en los albores del siglo XX. Inevitablemente, cómo se han desarrollado estas

dos prácticas y cómo se han plasmado historias a través de imágenes ha permeado en nuestra forma de construir conceptos, sin olvidar que nuestra historia, precisamente la occidental, se ha desarrollado a través de un régimen ocularcentrista donde «ha primado la mirada como manera hegemónica de acceso al poder y al conocimiento» (Zafra 2018, 38). De alguna forma hemos querido dejarlo abocetado a lo largo de este texto, uniendo el relato con la ejemplificación por imágenes en diferentes prácticas artísticas.

Actualmente, dentro del campo de la cultura cinematográfica hay un término bastante específico para describir las visualidades referidas a cuerpos degollados, vísceras, sangre y desmembramientos: el *gore*. Este concepto viene a referirse a un género de terror, desarrollado en el último tercio del siglo XX, centrado en lo visceral y la violencia gráfica extrema. Estas películas, mediante el uso de efectos especiales y exceso de sangre artificial, intentan demostrar la vulnerabilidad, fragilidad y debilidad del cuerpo humano y teatralizar su mutilación de forma cuasi cómica en su exageración. Y muchos productos culturales que tienen como protagonistas algunos de los seres del folclore que acompañaban a Marx a la hora de describir y revelar los terrores de la sociedad capitalista forman parte de este género de ficción.

Pero más allá de la imagen, el *gore* ha sido visto como una categoría exportable al ámbito filosófico para la interpretación de la *episteme* de la violencia contemporánea, de sus lógicas y de sus prácticas (Valencia 2010, 23). De hecho, y pese a que desde el marxismo gótico se abogue por ese reencantamiento y esa revelación de los horrores que permanecen invisibles y suceden a diario, nos surgen algunas dudas en relación con los nuevos imaginarios contemporáneos. Hoy día, el sistema capitalista, dentro de sus dinámicas de aceleración y fagocitación, en códigos extremos de capitalismo vampírico, visibiliza ciertas formas de representación a través de la sobrerrepresentación en imágenes de la crueldad más explícita que seguimos consumiendo. Ese *no quiero mirar* y a la vez *no puedo dejar de hacerlo*. No obstante, es lo mismo que podría ocurrir en los espectáculos de los ‘teatros de anatomías’ o en la morgue de París que hemos mencionado.

Como señala Susan Buck-Morss, la representación de la violencia siempre es una experiencia ambivalente: estética y anestésica –la sobreestimulación gráfica de la violencia y su repetición nos mantiene en un estado anestésico, lo que provoca que seamos incapaces de reaccionar frente a la violencia de esas imágenes (1992, 27)–. También Rosi Braidotti habla de esa dimensión de lo *gore* en el imaginario cultural, cómo lo *gore* se da con bastante normalidad en la cultura popular y productos culturales y cómo esto también normaliza la visualización de cadáveres, cuerpos masacrados, así como la persistencia de los monstruos –entendido como lo abyecto, lo deforme, las disidencias

y lo no normativo de forma negativa– en el imaginario (2015, 118). Si estos horrores están tan a la orden del día, significa que de alguna manera el capitalismo ha logrado *ocultar a la vista* de todo el mundo la violencia de su dominación, anestesiándonos con ella y convirtiéndola en entretenimiento. Por lo tanto, no solo se dan unas dinámicas de explotación, sino también de normalización. ¿Cómo podemos expresar la extrañeza y monstruosidad del capitalismo, cómo lo podemos revelar, si vivimos bombardeados de imágenes violentas dentro y fuera de la ficción?

Quizás sea este un tema de discusión más extenso que abordar más a fondo. Pero, mientras el capital vampírico todavía continúa sumiéndonos en su embrujo, «pues [como hemos visto] sus enormes poderes de engaño residen en el modo en que invisibiliza su propia y monstruosa constitución» (McNally 2022, 185), no hemos de dejar, mientras dure este encantamiento, de elaborar conjuros que lo rompan. Incluso a través de las imágenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIHR, Alain. «El vampirismo del capital (I)». *Viento Sur* (17 de mayo de 2021). Recuperado el 5 de junio de 2023, de <https://vientosur.info/el-vampirismo-del-capital-i/>.
- BIHR, Alain. «El vampirismo del capital: el ángulo muerto del análisis marxiano (II)». *Viento Sur* (22 de mayo de 2021). Recuperado el 5 de junio de 2023, de <https://vientosur.info/el-vampirismo-del-capital-el-angulo-muerto-del-analisis-marxiano-ii/>.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vintale. Barcelona: Gedisa, 2015.
- BUCK-MORSS, «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte». *La Balsa de la Medusa*, 23 (1992): 55-98.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. «Teatralización y cultura visual en el París de la Belle Époque». *Ars Longa*, 24 (2015): 185-196.
- LANGDON, Helen. *Caravaggio*. Trad. Roser Vilagrassa. Barcelona: Edhasa, 2010.
- LÖWY, Michael. *La estrella de la mañana: Surrealismo y marxismo*. Trad. Conchi Benito, Eugenio Castro y Silvia Guiard. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2006.
- LÖWY, Michael. «El marxismo romántico de Walter Benjamin». Trad. Silvia Bosserelle. *Bajo el Volcán*, 4, 8 (2004): 85-100.
- MARX, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero: El proceso de producción del capital. Volumen I*. Trad. Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Volumen 1*. Trad. Pedro Scaron. Madrid: Siglo XXI, 2007.

- MCNALLY, David. «Entrevista a David McNally. Por Alejandro Pedregal». *El Salto* (6 de julio de 2022). Recuperado el 5 de mayo de 2023, de <https://www.elsalto-diario.com/pensamiento/entrevista-david-mcnally-monstruos-mercado-necesitamos-marxismo-captar-horror-miedo>.
- MCNALLY, David. *Monstruos de mercado. Vampiros, zombis y capitalismo global*. Trad. José Luis Rodríguez. Valencia: Levanta Fuego, 2022.
- NEOCLEOUS, Marcos. «La metáfora cognitiva de los vampiros en Marx». Trad. Gustavo Buster. *Sin Permiso* (9 de junio de 2013). Recuperado el 24 de junio de 2023, de <https://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//neocleo.pdf>.
- SEGOVIA ESTEBAN, Sara. «El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd». *El Futuro del Pasado*, 7 (2016): 153-174. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.005>
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.
- WEBER, Max. *El político y el científico*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza, 1979.
- ZAFRA, Remedios. *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni, 2015.