

**Capitalismo:
una historia de terror**

**Del marxismo gótico y el lado
oscuro de la imaginación
radical**

Jon Greenaway

INTRODUCCIÓN

Un espectro nos acecha a todos

Todo es verdad. El hombre del saco es real. Y tú lo encontraste.
-*House of 1,000 Corpses* (Rob Zombie, 2003)

Empecemos con una historia a estas alturas ya conocida, su resonante frase inicial ha encontrado eco en todo el mundo durante ciento setenta años o más: *Un fantasma recorre Europa*. Los intentos tempranos de traducir la primera línea del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels bien podrían haber optado por «espectro», o por «duende» incluso. *Algo está a nuestro acecho...*

El capitalismo es una historia de terror.¹ Esta es la afirmación central de todo lo que sigue, tras la aparente racionalidad y los patrones ordenados del mundo se esconde una masa de violencia, una fantasmagoría que aún persiste en el borde de nuestra conciencia cultural colectiva. Tradicionalmente, por supuesto, el capitalismo se ha considerado estrictamente un sistema económico basado en el trabajo asalariado, la propiedad privada, la producción y el intercambio con ánimo de lucro. Los defensores y partidarios de este sistema rechazan cualquier intento de concebir el capitalismo en otros términos. Sin embargo, esto no parece abordar las formas en que el sistema y las estructuras ideológicas del

1. El uso de terror y horror resulta de cierta ambivalencia dependiendo del campo y/o autores que aborden sendos términos, incluso no reconociendo distinción alguna. A lo largo del escrito nos hemos decantado por la utilización de los mismos del siguiente modo: terror referirá a aquello estructural, lo posible, tangible y propio del género; mientras que horror está vinculado a un registro de imposibilidad y lo siniestro que afecta al cuerpo. [N. del E.]

capitalismo nos afectan a todos fuera de las normas estrictamente económicas, determinando el ser social e incluso introduciéndose en nuestra psique y nuestros sueños. Lo que necesitamos es pensar en el capitalismo menos como un sistema de intercambio económico que como una visión totalizadora del mundo. Nancy Fraser, en *Capitalismo caníbal*, ofrece una definición ampliada que merece la pena citar íntegramente. El capitalismo es

un orden social que confiere a una economía, cuyo *motor* es la obtención de beneficio, el poder de alimentarse de los soportes extraeconómicos que necesita para funcionar: riqueza expropiada a la naturaleza y a los pueblos subyugados; múltiples formas de cuidado, crónicamente subvaluadas cuando no negadas por completo; bienes públicos y poderes públicos, que el capital requiere y a la vez procura restringir; energía y creatividad de los trabajadores. Si bien no se consignan en los balances de las empresas, estas formas de riqueza constituyen precondiciones esenciales para las utilidades y las ganancias que, en cambio, sí aparecen imputadas.²

El capitalismo no refiere simplemente a la forma en que se intercambian las cosas, sino también a los ámbitos más intangibles de la imaginación y la cultura. También produce un conjunto único de efectos: mientras que los cuentos de fantasmas y los monstruos folclóricos son anteriores al capitalismo industrial que tanto atormentaba a Marx, aquello que les diferencia de los horrores y embrujos de la modernidad es la idea fundamental e ineludible de la alienación. El capitalismo aliena a los sujetos no solo de su propio trabajo, sino que los aliena entre sí y de la propia historia. Como resultado, esta se vuelve desconocida y nos desorienta, las leyendas y el folclore regresan bajo nuevas apariencias extrañas y desconocidas, y el propio capitalismo, aparentemente

2. Nancy Fraser, *Capitalismo caníbal. Qué hacer con este sistema que devora la democracia y el planeta, y hasta pone en peligro su propia existencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2023, pp. 18-19.

estable y natural, aparece como atterradoramente contingente. Todos somos, al menos en cierto modo, conscientes de ello; después de todo, a estas alturas es difícil ignorar el lado oscuro del capitalismo, los monstruos ocupan un lugar central en el imaginario cultural contemporáneo. Incluso la política del presente está llena de extrañas y aterradoras transformaciones y embrujos: la distinción amigo/enemigo de la política schmittiana permite a los reaccionarios deshumanizar a sus oponentes convirtiéndolos en monstruos. En un nivel más prosaico, el capitalismo ve a las empresas en crisis como zombis, cadáveres ambulantes solo aptos para ser despojados de cada una de sus partes. Esto no es nada nuevo. Marx, el mayor crítico del capitalismo, reconoció las extrañas y embrujantes capacidades del sistema para tomar lo cotidiano y, a través de una especie de horrible alquimia, transformarlo en mercancía. Un ejemplo célebre se ofrece en la apertura del primer volumen de *El capital*. Pensemos en la madera: algo natural, mundano y con una variedad de usos inmediatos, desde servir de combustible para el fuego hasta ser un material con el que construirse una mesa para la casa. Y sin embargo...

no bien entra en escena *como mercancía*, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar.³

Imbricado en la lógica del capitalismo, el valor de uso del mundo natural se transforma en la posibilidad arcana de la mercancía. Cuando se trata de los horrores del capitalismo, estas descripciones se convierten en ejemplos gráficos del horror corporal.

3. Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción del capital*, México D.F., Buenos Aires y Madrid, Siglo XXI, 2008, p. 87.

El capitalismo está, para decirlo con Marx, empapado de vísceras: un monstruo que emerge de la tumba goteando las vísceras de aquellos que son masticados en pedazos por los engranajes de la maquinaria. Hay que decir que no se trata en absoluto de una simple metáfora. La obra de Marx (y la de posteriores marxistas) está repleta de monstruos. Los comunistas han escrito frecuentemente sobre vampiros, sangre y muerte. El capitalismo aparece, en estos trabajos, como una suerte de historia de terror. Puede que no estés de acuerdo, pero echa un vistazo a las noticias, o simplemente asómate a la ventana, no nos faltarán horrores que identificar. Sin embargo, llamar la atención sobre ello, utilizar el lenguaje del terror y de lo gótico, es, para algunos, un problema. Con frecuencia se ha considerado que toma la crítica sobria y filosófica de Marx a la economía política y la socava con una inclinación literaria por las locuciones floridas, escabrosas incluso.⁴

Según esta línea crítica, las metáforas góticas de Marx son un tipo de estética que puede interponerse en el camino del socialismo científico que yace bajo sus afectaciones literarias y estilísticas. Sin embargo, no deberíamos considerar esta escritura como una mera serie de opciones estéticas, por muy poderosas y eficaces que sean estas herramientas. Más bien, quisiera sugerir un par de formas de leer y entender este lenguaje, y argumentar que no es simplemente una opción estética que pueda descartarse para llegar al «verdadero» contenido filosófico y político del marxismo; al contrario, este discurso no solo ofrece un enfoque filosófico distintivo para describir las condiciones de auténtica pesadilla del capitalis-

4. En respuesta a esta crítica, la nueva traducción al inglés de *El estilo literario de Marx*, de Ludovico Silva, difícilmente podría ser más oportuna. Considerar las metáforas de Marx como categorías científicas constituye una especie de violencia epistemológica y hermenéutica que reduce su obra a un conjunto de esquemas en lugar de la crítica abierta y continua que realmente son. Véase Ludovico Silva, *Marx's Literary Style*, Londres, Verso Books, 2023 y, en español, Ludovico Silva, *El estilo literario de Marx*, México D.F., Siglo XXI, 1975.

mo contemporáneo, sino que también constituye una teoría de la historia que altera la forma en que consideramos el pasado y que ofrece la posibilidad de una teoría utópica del futuro.

En primer lugar, la retórica de lo gótico y del terror en el marxismo funciona como una descripción psicológica y fenomenológica de lo que se siente, a nivel personal, al vivir en el capitalismo. Mientras que un materialismo árido vería lo gótico en la cultura como una reliquia (un retroceso al reino de la superstición y el irracionalismo), tal perspectiva solo nos cuenta la mitad de la historia. Como se ve en muchos escritos marxistas, desde *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Engels hasta gran parte de la propia obra de Marx, la historia del capitalismo es fundamentalmente algo que se vive y se sufre. Como señala Mark Steven en *Splatter Capital*, la obra de Marx reitera constantemente hasta qué punto los procesos del capitalismo son una especie de horror corporal, que licua la carne y la sangre de las clases trabajadoras para convertirlas en fuerza de trabajo mercantilizada.⁵ Los estudios góticos y los *Horror Studies* han defendido durante mucho tiempo la comprensión de la forma como reflejo de las ansiedades culturales de un momento determinado. Cuando este tipo de historia cultural se combina con una crítica cultural marxista que aprecia el horror como un elemento fenomenológico de la vida bajo el capitalismo, nos permite entender el terror y lo gótico no solo como un entretenimiento desechable, sino como un registro de nuestro inconsciente colectivo. Si queremos saber cómo se podría *sentir* todo el monstruoso horror de nuestro tiempo (no solo a nivel individual, sino también social y político), entonces es vital comprender tanto el poder afectivo como político del lenguaje gótico del marxismo. Existen excelentes antecedentes de este tipo de pensamiento: ya he mencionado el trabajo de Mark Steven, y también está el hito de

5. Mark Steven, *Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films*, Londres, Repeater Books, 2016.

David McNally, *Monsters of the Market*, una pieza de historiografía política que rastrea las metáforas góticas del marxismo desde las luchas políticas del siglo XIX hasta el presente.

Los estudios académicos sobre el horror, aunque en ocasiones adolecen de lo que el *V21 Collective* denomina «presentismo ingenuo»,⁶ también vinculan el terror y lo gótico a las ansiedades sociales y políticas de un momento concreto. Si esta es la primera forma de leer lo gótico dentro del marxismo, y de leer el terror y lo gótico con el marxismo, algunos pueden considerarla demasiado impersonal, en tanto que reduce la complejidad psicológica del terror al correlacionismo. Lo que se necesita es una forma de leer lo gótico y el terror con un grado de perspicacia psicológica que no sacrifique los elementos políticos y sociales de una crítica cultural marxista más directa. Para ello, podemos recurrir a la segunda corriente de «marxismo oscuro», que surge de la tradición del arte expresionista europeo, el surrealismo francés y el giro romántico del pensamiento filosófico alemán de finales del siglo XIX y principios del XX. Hablamos del marxismo de Walter Benjamin y del llamado Papa del surrealismo, André Breton.

Para Benjamin, Breton y los surrealistas, el marxismo y la política revolucionaria eclosionaban con su interés por el mundo onírico, lo irracional y las potencialidades políticas del inconsciente. El gran crítico marxista Walter Benjamin consideraba que los detritus y fragmentos de la cultura tenían un profundo significado político: la revolución del capitalismo había intentado borrar el pasado (casi literalmente echándolo por tierra), pero por mucho que lo intentara, no podía eliminar la historia por completo. Benjamin, el experto navegante de la psicogeografía, utilizó la imagen del trapero para describir su propia metodología: la figura al borde de la marea que examina los despojos y restos arrastrados

6. Victorian Studies for the 21st century, «Manifesto of the V21 Collective», *V21 Collective*, 24 de marzo de 2015. Disponible en v21collective.org.

y naufragados por la gran tormenta del progreso capitalista. En el examen del pasado, que en el caso de Benjamin adoptó la forma de su monumental estudio de la Francia del siglo XIX, podemos identificar algo importante sobre el presente que el marxismo ordinario («vulgar») no sería capaz de articular. Como dijera en su *Libro de los Pasajes*, refiriéndose a las ruinas de los viejos soportales de París,

nosotros creemos [...] que el encanto que nos producen revela que también ellos contienen materiales de importancia vital para nosotros; no ciertamente para nuestra arquitectura, como ocurre con las anticipaciones constructivas de las estructuras de hierro, pero sí para nuestro conocimiento o, si se quiere, para iluminar la situación.⁷

En los restos góticos de la historia capitalista podemos ver las ansiedades y temores de un momento cultural concreto. Además, esta lectura de la historia cultural significa que podemos ver lo gótico como la articulación del inconsciente colectivo de lo que significa vivir bajo el capitalismo en un momento determinado. Aquí es donde, a través del marxismo gótico, podemos empezar a construir un gótico marxista; una forma de leer la cultura que no ve las metáforas góticas en Marx o en otros objetos culturales como mera decoración estética, sino como una forma de diagnosticar el coste psíquico del capitalismo en una coyuntura histórica particular. Para decirlo con Benjamin, lo gótico proporciona una iluminación de la situación que otros modos de pensamiento no pueden.

Tanto Breton como Benjamin, a su manera, trataron de profundizar y refinar el análisis marxista con ideas psicoanalíticas tomadas de Freud. Su interés por el sueño, el inconsciente y lo irracional sirvió de base a sus intentos de llenar una laguna de la

7. Citado en Margaret Cohen, *Profane Illuminations: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 15.

teoría marxista, que no daba cuenta de cómo pueden interactuar las fuerzas económicas y superestructuras más intangibles, como el arte. Benjamin veía esta interacción como una mediación, o una serie de meditaciones, que un buen crítico podía descodificar y llevar a la conciencia pública. Su crítica a la teoría marxista, a la que considera fanfarrona y escolástica, aboga por un marxismo atento al impacto del pasado en el presente. En lugar de intentar elaborar una teoría exhaustiva de la interacción base/superestructura, piensa que quizá sería mejor centrarse en la idea de mediación.

Aunque la obra de Benjamin hace mucho hincapié en la función y la centralidad del crítico, o de la persona que puede despertar al mundo del sueño de sí mismo, el papel de la mediación como esencial para la conciencia está bien establecido. El gran Ernst Fischer, en su histórico libro *La necesidad del arte*, se basó en el trabajo de la antropología marxista de Engels para argumentar que el arte es casi tan antiguo como el hombre y que, al hacer, al crear, podemos mediar en la relación entre el yo y el mundo. La creatividad, afirmaba Fischer, es una forma de magia, de creación de un registro simbólico que se convierte, con el tiempo, en arte.⁸ Este sentido histórico de la mediación es el fundamento a partir del cual podemos construir la noción de un inconsciente cultural (y proporcionó el razonamiento que emplearon pensadores como Breton, tal y como se expresó a través de su obra artística y literaria). Así pues, esta tradición de pensamiento refuerza la crítica historicista de lo gótico que he esbozado anteriormente, en la que las fuerzas históricas del capitalismo se encuentran con la experiencia psicológica de tener que vivir a través de todo ello.

Por lo tanto, la siguiente pregunta podría ser: ¿qué ofrece el marxismo gótico al pensamiento y a la práctica política que sea distintivo? En primer lugar, ofrece una atención a la historia que no reduce los procesos históricos a una totalidad estática, sino

8. Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Madrid, Península, 2013.

que acepta su contingencia, flujo e inestabilidad. Lukács era famoso por su escepticismo hacia el arte experimental o moderno precisamente porque carecía de una idea de totalidad histórica, prefiriendo en su lugar el arte mimético y realista (particularmente las novelas) en contraste con Bloch, Benjamin y los surrealistas franceses, que favorecían lo visual, particular y fragmentario (aquello que reflejaba la naturaleza fragmentaria y contingente de la propia modernidad). En segundo lugar, el marxismo gótico ofrece la posibilidad de entender la historia como algo que puede cambiar, incluso romperse violentamente. Esto requiere necesariamente una relación dialéctica con la historia y los procesos históricos en general. Al igual que Gramsci, Benjamin era profundamente pesimista sobre la historia, pero también conservaba un revolucionario optimismo de la voluntad. Una vez más, dado el contexto histórico, esto no es una sorpresa: con el ascenso del fascismo, parecía que cualquier esperanza debía ser pensada en términos generacionales, ya que el Reich planeaba un reinado de mil años. Pensemos en el horrible apocalipsis gótico de Brecht, espeluznantemente profético de la era nuclear aún por llegar: «No se proponen nada pequeño. Hacen planes para treinta mil años [...]. Lo derriban todo. Cada célula se estremece bajo sus golpes [...]. Ellos deforman al niño en el vientre materno».⁹ En paralelo, Benjamin escribía sus elogiadas tesis sobre la historia:

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que solo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.¹⁰

9. Véase Walter Benjamin, *Brecht: ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca Editorial, 1970, p. 116.

10. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México D. F., Ítaca y UACM, 2008, p. 40.

Como señala Stanley Mitchell, «las batallas del pasado tienen que librarse una y otra vez porque, si no, pueden perderse una vez más».¹¹ En términos de formas culturales, lo gótico, centrado en el retorno de la violencia del pasado en el presente, es una expresión increíble de aquello sobre lo que escribía Benjamin. Así, el terror gótico no es solo un medio diseñado para expresar los miedos y ansiedades de un presente capitalista, enfocado a través del inconsciente colectivo, sino que también plantea el espectro de la posibilidad: la de un mundo mejor que pueda enfrentarse a la violencia, los fantasmas y los monstruos de su pasado. Por decirlo en términos más formales, el lenguaje de lo gótico tiene una doble función: expresar la posibilidad dialéctica de la reevaluación del pasado y, con ello, la recuperación del futuro.

En resumen, el marxismo gótico es una puesta en práctica y una expresión cultural de la «imagen dialéctica» de Walter Benjamin, que tiene un valor político directo e inmediato. En las mastodónticas ruinas de su *Libro de los Pasajes*, hay una sección titulada «Teoría del conocimiento, teoría del progreso», en la que el autor esboza esta idea (desarrollada en conversación con Adorno). Citarlo en extenso ayuda a explicar su punto de vista:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cog-

11. Stanley Mitchell, «Introduction to Benjamin and Brecht», *New Left Review*, 77, 42-50, 1973.

noscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.¹²

Lo gótico es historia fuera de tiempo, los fantasmas y la violencia del pasado haciéndose nuevamente visibles en el presente. Como escribe Anthony Auerbach, el pensamiento de Benjamin «demanda la imaginación»,¹³ y es su interés por el modo en que las imágenes del pasado pueden ser imaginativamente generativas para nosotros en el presente aquello que tiene una importancia crucial. Esta comprensión de lo gótico y lo horrible renacido dentro del capitalismo y la cultura no es solo un estilo adoptado (y despolitizar la cuestión de un estilo o una estructura de sentimiento es un error). Más bien, Benjamin señaló, como muchos otros marxistas han hecho también, que el pasado tiene en su interior un potencial político no agotado. ¿Y si la actualización de ese potencial no estuviera reservada al crítico, sino que fuera algo que pudieran realizar todas las personas? ¿Y si ese potencial pudiera encontrarse incluso en las formas más bajas de la cultura? Enzo Traverso señala que las revoluciones consisten en este movimiento de recuperación del pasado en toda su incompletitud gótica con el objetivo de catapultar una masa revolucionaria hacia el futuro.¹⁴ Comprender nuestras experiencias contemporáneas como horror no es solo encontrar nuevas formas de articular nuestra experiencia en el presente; es, inevitablemente, reorientar nuestra relación con el pasado, e incluso (re)abrir la cuestión del futuro. No deja de ser sorprendente que los fantasmas, los monstruos y los castillos en ruinas de las películas de terror y las nove-

12. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 464.

13. Anthony Auerbach, «Imagine No Metaphors: The Dialectical Image of Walter Benjamin», *Image and Narrative*, 18, 2007. Disponible en imageand-narrative.be.

14. Enzo Traverso, *Revolución. Una historia intelectual*, Buenos Aires, Akal, 2022.

las góticas nos recuerden que la propia historia está incompleta, que, a pesar de todos los intentos del capitalismo por cerrar el presente y el futuro, seguimos viendo en nuestros sueños y pesadillas la encantadora y aterradora posibilidad de que el mundo sea de otra manera. Esta posibilidad acecha al capitalismo y a los que vivimos en él. Como dice la famosa frase de William Faulkner: «El pasado nunca está muerto. Ni siquiera es pasado». Todo lo que hay es la brutal acumulación de un presente en constante expansión. Dadas estas dos formas de leer lo gótico dentro del marxismo y lo marxista dentro de lo gótico, lo que se necesita es una teoría de la cultura, la historia y la política revolucionaria que pueda articular las pesadillas del capitalismo no simplemente como algo monstruoso, sino como un horror que puede *acabar*.

El marxismo gótico encuentra aquí su contrapunto teórico y filosófico en la obra del marxista heterodoxo y teólogo ateo Ernst Bloch. De particular importancia para entender y refinar la coherencia teórica del marxismo gótico es la comprensión de Bloch de lo no sincrónico. Según dijo Bloch, no todos vivimos en el mismo «ahora». Por mucho que lo intente, la revolución capitalista es incompleta: en cierto sentido, esto es la ampliación del pensamiento marxista sobre el desarrollo combinado y desigual del capitalismo, pero Bloch reconoció que esta condición de no sincronidad era tanto sistémica como existencialmente personal. Se trata de una categoría profundamente gótica, que desbarata la historia de su suave y sencilla teleología, obligándonos a reconocer nuestro pasado mientras luchamos por construir el futuro.

Este libro, por tanto, trata de esbozar y comprender las formas en que la imaginación de izquierdas debe tener en cuenta lo gótico y lo hórrido en la cultura, y el capitalismo en general. Sin embargo, las complejidades correspondientes a un marxismo gótico/gótico marxista implican que el análisis aquí presentado solo puede iniciar tal esbozo. Aquello que articula el marxismo gótico y lo que un gótico marxista permiten es tanto una inves-

tigación teórica de la especificidad y genealogía del marxismo gótico como una investigación diagnóstica del paisaje cultural contemporáneo. Como resultado, este libro se mueve entre un análisis teórico de la tradición del marxismo gótico y las lecturas de textos que ofrecen una forma de gótico marxista. La mayor parte del trabajo teórico se encuentra en la mitad inicial. A partir de un análisis de la filosofía marxista de Ernst Bloch, el primer capítulo argumenta a favor de la «manera oscura» de ser rojo: un marxismo gótico no solo adecuado para el gótico histórico, sino para una continuación de las tradiciones más amplias del anti-capitalismo romántico. A partir de ahí, el libro avanza hacia un contexto histórico más amplio en relación con el gótico marxista, abarcando la función social del monstruo a lo largo de la historia. A continuación, se basa en la conferencia/polémica de Paul Preciado para preguntarse: ¿puede hablar el monstruo? Y ¿qué significa ser un monstruo bajo el capitalismo patriarcal (leyendo esta polémica junto a películas como *Suspiria* y *The VVitch*)? De allí, el libro aborda la dimensión gótica contemporánea de Internet, un embrujo tecnológico que reelabora la subjetividad. Como conclusión, ofrezco algunos argumentos sobre lo que significaría entender la utopía como monstruosa, y al sujeto utópico como monstruo. El capitalismo ha convertido a muchos de nosotros en monstruos, pero el monstruo es el signo que nos advierte de algo nuevo y, al mismo tiempo, nos orienta hacia ello.

A título personal, escribí este libro con la convicción arraigada de que las películas y novelas de terror que amo no son solo fuentes de dolor o repulsión, sino de *esperanza*, ganada a pulso, contingente, frágil, pero siempre presente, acechando las ruinas de nuestra conciencia social y cultural compartida. El horror *puede* acabar, el mundo *puede* ser diferente e incluso el monstruo puede encontrar un nuevo tipo de existencia. Veo esperanza en el terror, y estoy seguro de que no soy el único. No se trata de un optimismo fácil o pasivo, sino todo lo contrario, ya que la espe-

ranza es algo que a menudo surge de la sangre, el dolor, el terror y los momentos más oscuros de nuestra existencia común. En palabras del gran Fredric Jameson, «sostener que todo es una figura de la Esperanza es ofrecer una herramienta analítica para detectar la presencia de algún contenido utópico incluso dentro del producto cultural más degradado y degradante».¹⁵ Existe aquí, en la oscuridad más sombría, cuando nos enfrentamos al monstruo más peligroso, e incluso cuando estamos cubiertos de sangre, la posibilidad de la utopía. Les invito a que se unan a mí en su búsqueda. Al fin y al cabo, como dije al principio, algo está a nuestro acecho y, como señaló el *Manifiesto comunista*, ese algo es la corporeización histórica de la esperanza: el espectro del comunismo.

Una nota sobre el «terror»

A lo largo de este libro se analizarán una serie de títulos; muchos de ellos reconocibles como filmes de terror y quizás algunos otros que el lector se sorprenda de ver incluidos. Aunque prefiero evitar quedarme atascado en una definición demasiado estrecha de lo que entendemos por género de terror y empantanarme en la ciénaga de la lucha taxonómica a bofetadas, podría ser útil una breve aclaración en relación con aquello que se concibe como terror.

Lo gótico y el terror están estrechamente relacionados, pero en ningún caso deben utilizarse indistintamente. Como señalan Steven Shapiro y Mark Storey, lo gótico es una forma histórica más antigua, que trata del retorno del pasado al presente y de estados psicológicos extremos. Como era de esperar, el candidato más obvio sería el cuento de fantasmas. En cambio, los autores señalan que el terror es mucho más inmediato y está más arraigado en el tiempo presente. Shapiro y Storey toman prestado un aforismo de Fredric Jameson, quien dijo que historia es lo que

15. Fredric Jameson, «Introduction/Prospectus: To reconsider the relationship of Marxism to utopian thought», *The Minnesota Review*, 6, 51-58, 1976.

duele. En su opinión, «el terror es el género que, por encima de todos los demás, va más allá de la brecha para llegar a la herida en carne viva. Terror es lo que sangra».¹⁶

Este sentido del terror como algo que sangra permite una comprensión del género que reconoce cierta ambigüedad en su definición, así como la conexión histórica que el terror comparte con lo gótico. En cierto sentido, el terror trata de la literalización de nuestra condición actual, una metáfora hecha realidad, y por ello se presta muy bien a explorar las ansiedades políticas del capitalismo. Aparte de sus marcadores estéticos, tiene un elemento afectivo: como decimos mi copresentadora y yo en *Horror Vanguard*, «quiere hacerle cosas a tu cuerpo», una postura que muchos teóricos del afecto han explicado de forma más rigurosa y reflexiva.¹⁷ (Y, por supuesto, esto conecta directamente el terror con otras formas que buscan este tipo de impacto afectivo: las dos más importantes son la comedia y lo erótico). Reconocemos el terror por la forma en que nos hace sentir, aunque los diversos marcadores genéricos, tropos y estilos puedan cambiar. Por eso, el terror se hibrida tan bien con otras formas: *Alien* (1979) y *Event Horizon* (1997) son, en términos de impacto afectivo, películas del género del terror, a pesar de las formas y tropos de ciencia ficción que utilizan.

La novelista Susanna Clarke, en una entrevista publicada en el *New Yorker*, ofrece otra forma interesante de entender el terror. El terror, dice, se basa en la existencia de un secreto en el corazón del mundo, en la idea de que bajo la apariencia de normalidad

16. Mark Storey y Steven Shapiro, «American Horror, Genre and History», en *The Cambridge Companion to American Horror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 1-12.

17. Escúchese *Horror Vanguard* dondequiera que sus pódcasts estén disponibles. Y para una articulación muy completa del argumento de cómo el terror desea hacer cosas al cuerpo, véase Xavier Aldana Reyes, *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*, Londres, Routledge, 2016.

se esconde una verdad oscurecida a propósito.¹⁸ No se trata de volver a la distinción de géneros o a la idea de un concepto central subyacente, sino de centrarse en la idea, que Clarke formula en términos teológicos, de lo que el terror puede revelar u ocultar. En cierto modo, es importante tener en cuenta las implicaciones teológicas de la revelación. Nuestra respuesta a la verdad suele consistir en una vacilación entre la atracción y la repulsión. Pero si vemos la verdad bajo la apariencia de las cosas, también podemos reconocer que ni la verdad ni las apariencias superficiales son inmutables, y que, por horrible y repulsivo que pueda resultar, el cambio genuino es una posibilidad real.

18. Véase Laura Miller, «Susanna Clarke's Fantasy World of Interiors», *The New Yorker*, 7 de septiembre del 2020. Disponible en newyorker.com.