

# Política de imprenta: Equipo Comunicación, una *alternativa cultural* para la transición a la democracia

## Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés (eds.)







**Política de imprenta:  
Equipo Comunicación,  
una *alternativa cultural*  
para la transición a la democracia**

La colección Arte(s) tiene como objetivo la publicación de textos académicos de una o varias autorías, con vocación y enfoque interdisciplinarios (historias del arte, estudios visuales y culturales, estudios de género relativos a la visualidad, estudios musicales, cinematográficos y nuevos medios, estudios de bibliotecas, arquitectura, estudios museísticos...), en los cuales se promueva la reflexión crítica y las nuevas aproximaciones al pensamiento.

## Comité científico de la colección

### **Dirección**

Olga Pérez Monzón  
Universidad Complutense de Madrid, España

### **Secretaría**

Alicia Fuentes Vega  
Universidad Complutense de Madrid, España

### **Asesoría**

Álvaro José Torrente Sánchez-Guisande  
Universidad Complutense de Madrid, España

Bart Fransen  
Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA), Bélgica

Beatriz Blasco Esquivias  
Universidad Complutense de Madrid, España

Benito Navarrete Prieto  
Universidad Complutense de Madrid, España

Concepción Lomba Serrano  
Universidad de Zaragoza, España

Diana B. Wechsler  
Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina

Jerrilynn Dodds  
Sarah Lawrence College, Estados Unidos

Jordana Mendelson  
Centro Rey Juan Carlos I de España, Universidad de Nueva York, Estados Unidos

José Luis Sánchez Noriega  
Universidad Complutense de Madrid, España

Luis Fernández-Galiano  
Universidad Politécnica de Madrid, España

Maite Zubiaurre  
Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Margit Kern  
Universidad de Hamburgo, Alemania

Rubén Tortosa Cuesta  
Universitat Politècnica de València, España

Sergio Julio Rubira Gutiérrez  
Universidad Complutense de Madrid, España

**Política de imprenta:  
Equipo Comunicación,  
una *alternativa cultural*  
para la transición a la democracia**

Juan Albarrán Diego  
y Rosa Benítez Andrés (eds.)

Primera edición: marzo 2026

© 2026, sus autores  
© 2026, Ediciones Complutense  
Pabellón de Gobierno  
Isaac Peral s/n  
28015 Madrid  
913 941127  
info.ediciones@ucm.es  
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-4010-8  
DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/art.003>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio  
Imagen de cubierta: *Cartel Comunicación*, 1974, diseño de Alberto Corazón.  
© De los diseños, Alberto Corazón, VEGAP.



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

Albarrán Diego, Juan y Rosa Benítez Andrés (eds). 2026. *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003>

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense es miembro de Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE) y está asociada a Cedro.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

El presente volumen es resultado del proyecto de investigación *Equipo Comunicación: edición, crítica cultural y antifranquismo, 1969-1979* (322-MD-2023), financiado por el Ministerio de Política Territorial y Memoria Democrática



Printed in Spain

# Índice

<b>Introducción</b> .....	9
Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés	

## FORMA Y CONTENIDO

<b>El marxismo y el problema de la forma artística. Un planteamiento genealógico</b> .....	25
Alberto Santamaría Fernández	

<b>La recepción del formalismo ruso en España y la labor de Equipo Comunicación</b> .....	39
Cristian Cámara Outes	

<b>Tres versiones de la Escuela de Praga en 1970: Comunicación y la búsqueda de la conciliación de lo formal y lo sociológico</b> . . .	55
Andrés Pérez-Simón	

<b>La revuelta de los signos: Equipo Comunicación y su apertura crítica de los estudios literarios</b> .....	71
Rosa Benítez Andrés	

## IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA VANGUARDIA REVOLUCIONARIA

<b>Un continuo compacto y energético. Las exposiciones de Alberto Corazón</b> .....	89
Olga Fernández López	

<b>La vanguardia a debate, el debate de la vanguardia</b> .....	105
Paula Barreiro López	

<b>Pensamiento y vanguardia checoslovaca en el campo de Comunicación</b> .....	123
Juliane Debeusscher	

## **FRENTE EDITORIAL**

**«Dar uñas al niño lobo»: debatir, escribir, editar..... 145**  
Juan Albarrán Diego

**Lo que dice un nombre. Sobre la comunicación como  
palabra-llave, 1969 .....161**  
Inés Molina Agudo

**Equipo Editorial y Lur: proyectos editoriales vascos en el  
tardofranquismo (1967-1975) ..... 179**  
Nerea Mandiola Solozabal

**Resonancias de Equipo Comunicación en los frentes  
culturales de otras geografías del Estado: el Centro de Arte  
M-11 en Sevilla (1974-1975). ..... 197**  
Lola Visglerio Gómez

## **GRAN HOTEL ABISMO**

**«Libros para una inmensa minoría»: Equipo Comunicación y  
la cultura comunista italiana en la década de los setenta ..... 217**  
Giulia Quaggio

**Intelectuales del mundo, os han unido. La proletarización  
del trabajo intelectual como retrato colectivo de  
Comunicación .....233**  
Diego Zorita Arroyo

**¿Es posible reformar el sistema educativo? .....249**  
Asier Lafarga Fuertes

**El final de una época .....263**  
Daniel A. Verdú Schumann

**Listado de figuras .....283**

**Sobre autores/as .....287**

# Introducción

Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés

El 10 de julio de 1968, el artista y diseñador Alberto Corazón registró una solicitud para abrir una nueva editorial que llevaría su nombre, Alberto Corazón Climent. El jefe de Registro de Empresas Editoriales del Ministerio de Información y Turismo dio el visto bueno al expediente el 28 de septiembre. Ese mismo día, el ministro, Manuel Fraga Iribarne, acordaba su inscripción en registro, y ello pese a que Corazón había sido detenido y estaba fichado por la Policía Armada desde 1967<sup>1</sup>. El plan editorial que presentó contemplaba una colección única con «cuatro secciones específicas» sobre pedagogía y didáctica, divulgación científica, estética, y lógica y filosofía de la ciencia. La solicitud, claro está, no podía exponer con claridad la orientación ideológica y verdaderos intereses de las personas que iban a diseñar su línea editorial: marxismo, semiótica y teoría del lenguaje, historia económica, arte de vanguardia, arquitectura, cine, teatro, etc., todo ello desde una perspectiva muy politizada. Hasta 1979, Alberto Corazón editor publicó un amplio catálogo de libros estructurados en cinco colecciones: Comunicación series A, B, C y D/D (documentación/debates), y Colección Visor de Poesía. Alberto Corazón era solo el nombre administrativo de una editorial cuyas series de ensayo iban a darse a conocer como Comunicación.

<sup>1</sup> La inscripción en el registro debía ir acompañada de declaración jurada sobre posesión de los derechos civiles y políticos del titular, declaración de los datos personales del fundador, declaración de la no existencia de reglamento, descripción del patrimonio, exposición del plan editorial, líneas generales del plan financiero y medios para su realización, además de los datos sobre gerente y administrador. La fecha definitiva de inscripción, con el número 683, data del 10 de marzo de 1969. Referencia: Archivo General de la Administración (AGA), Expediente de registro de la empresa editorial Alberto Corazón Climent, IDD (03)133.000, caja 62/06438, exp.0068/03.

**Cómo citar:** Albarrán Diego, Juan y Rosa Benéitez Andrés. 2026. «Introducción». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benéitez Andrés, 9-22. Madrid: Ediciones Complutense, 2026. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.00>

El núcleo fundacional del proyecto estuvo integrado por el filósofo Valeriano Bozal Fernández (1940-2023), el artista y diseñador Alberto Corazón Climent (1942-2021), el librero y distribuidor Miguel García Sánchez (1942), y los hermanos Alberto Méndez Borra (1941-2004) y Juan Antonio Méndez Borra (1942). Los cinco habían participado de las actividades de Ciencia Nueva. A ese grupo, del que los Méndez salieron a principios de 1971, se sumarían a partir de esa fecha Miguel Bilbao, Leopoldo Lovelace, Ludolfo Paramio, Herminia Bevia y Carlos Piera, entre una cambiante lista de colaboradores, que participaron con una intensidad e implicación desiguales en labores que no se limitaban, en absoluto, a producir libros. De hecho, Equipo Comunicación fue también el nombre de un colectivo de intelectuales que consiguió dinamizar la vida cultural del último franquismo y la transición mediante seminarios de trabajo y textos publicados en revistas, concretamente, en *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo* y *Zona Abierta*.

La génesis de Comunicación estuvo vinculada, como decíamos, a la editorial Ciencia Nueva, muchos de cuyos responsables militaban en el PCE (Partido Comunista de España). Alberto Méndez y Carlos Piera estaban entre los doce jóvenes fundadores, en su mayoría, estudiantes de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid (Rojas Claros 2005). Juan Antonio Méndez tradujo dos libros para esta editorial y Valeriano Bozal llegó a integrarse en la lista de accionistas. Desde su primer volumen, el diseñador de las cubiertas fue Alberto Corazón, mientras que Miguel García Sánchez se encargó de la distribución.

Corazón era entonces un joven estudiante de sociología con intereses artísticos. Militante del PCE (su cuñada era Pilar Brabo, dirigente del partido en la universidad), su exitosa carrera en el campo del diseño arrancó con las cubiertas de Ciencia Nueva. Poco después comenzó a trabajar para otras editoriales como Ariel o Grijalbo. Desde 1959, Miguel García Sánchez regentaba la librería, especializada en cine, Visor, que pronto se convirtió en una distribuidora y editorial. Los hermanos Méndez también militaban en el PCE. Ambos se habían formado en Italia y conocían bien la cultura comunista del país transalpino. También los dos pasaron por la escuela de cinematografía y estuvieron profesionalmente relacionados con el mundo editorial: Alberto trabajó en Grijalbo y participó en la fundación de la distribuidora barcelonesa Les Punxes, vinculada a la librería del mismo nombre, que durante algún tiempo se encargó de la comercialización de Ciencia Nueva y Comunicación en Cataluña. Por su parte, Juan Antonio tradujo para Ciencia Nueva *El Universo de la ciencia-ficción*, de Kingsley Amis (1966) y, junto a su hermano Alberto, *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*, de Galvano Della Volpe (1967), un autor importante en el catálogo de Comunicación.

En 1965, Bozal ya era un joven filósofo, historiador y crítico de arte. Ese mismo año había comenzado a impartir docencia en el vallecano Centro Cultural Gredos. En 1966, publicó en Ciencia Nueva *El Realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, a cambio del cual recibió acciones de la editorial. Un año más tarde, empieza a codirigir, junto a Jesús Munárriz y Lourdes Ortiz, la colección *Los clásicos* (siguiendo el modelo de Éditions Sociales) y, en 1968, edita la compilación de textos de Marx y Engels *Sobre arte y literatura*, que Comunicación reeditó en 1972 y 1976 con el título *Textos sobre la producción artística*.

En varias entrevistas<sup>2</sup>, Bozal, Corazón, Juan Antonio Méndez y Miguel García Sánchez han explicado que el nacimiento de Comunicación es consecuencia directa del cierre de Ciencia Nueva, clausurada por el Ministerio de Información y Turismo en 1969, poco después de la declaración del estado de excepción, en enero de ese mismo año, si bien la editorial siguió operando de manera clandestina hasta 1970. Como se ha señalado, Corazón registró su editorial en julio de 1968. Ese año, 1968, fue el más prolífico para Ciencia Nueva. Publicó cuarenta y un títulos e inauguró una nueva colección, *Las luchas de nuestros días*. De hecho, Corazón diseñó un cartel para Ciencia Nueva en 1968 y, al menos, dos en 1969<sup>3</sup> [Figuras 1 y 2]. Aunque los problemas con la censura fuesen cada vez mayores, hasta desembocar en su cierre administrativo en marzo de 1969, no parece descabellado pensar que, antes del mismo, el grupo fundador de Comunicación quisiese poner en marcha su propio proyecto editorial, con una dirección diferente y una gestión y toma de decisiones más ágil que la de Ciencia Nueva, tensa y algo caótica por el excesivo número de accionistas (alcanzó los cuarenta y nueve asociados, máximo legal, en 1968).

Sea como fuere, Comunicación se constituye como editorial en 1968 y publica sus primeros títulos en 1969. En esos momentos, los cinco fundadores atesoran una valiosa experiencia en un campo editorial en expansión<sup>4</sup>, en el que nacen y se consolidan sellos como Alianza (1966), Anagrama (1969), Artiach

<sup>2</sup> Entrevistas mantenidas por las editoras, y Paula Barreiro (persona fundamental en el origen y desarrollo de este proyecto), con Valeriano Bozal (22 de septiembre de 2011), Alberto Corazón (14 de abril y 4 de octubre de 2011), Miguel García Sánchez (13 de diciembre de 2023), Juan Antonio Méndez (31 de enero de 2024).

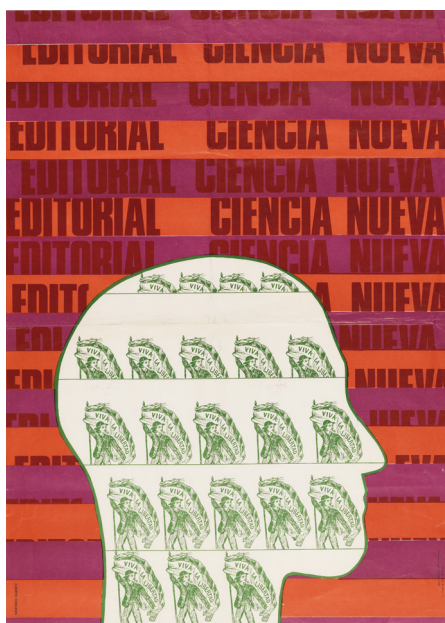
<sup>3</sup> *Libros para la inmensa mayoría: Cuadernos Ciencia Nueva*, 1968, 58 x 35 cm (BNE, sig. AHC/601702); *Ciencia Nueva. Viva la libertad*, 1969, 66 x 47 cm (BNE, sig. AHC/213945), *Ciencia Nueva. Los complementarios: un nuevo ensayo, una nueva narrativa en castellano*, 1969, 64 x 29 cm (BNE, sig. AHC/80205).

<sup>4</sup> Bozal (1969) había propuesto un análisis del campo editorial justo en el año en que Comunicación comenzaba a participar del mismo.

(1969), Kairós (1964), Siglo XXI España (1967) o Tusquets (1969). Y, sin embargo, la referencia del grupo no eran tanto estas nuevas editoriales progresistas, como las revistas políticas (especialmente, francesas), que vivían un momento de esplendor en el contexto del último franquismo. De hecho, el grupo fundador comenzó a pensar Comunicación como una publicación periódica, proyecto para el que habrían necesitado el concurso como director de un periodista con carné. El registro como editorial eliminaba esa exigencia. En cualquier caso, los primeros números de sus series A (tapa dura, veintinueve números entre 1969 y 1975) y B (bolsillo, sesenta y nueve números entre 1969 y 1979) eran volúmenes colectivos, más parecidos a un monográfico de revista que a un libro<sup>5</sup>.



**Figura 1. Cartel *Libros para la inmensa mayoría*: Cuadernos Ciencia Nueva, 1968, diseño de Alberto Corazón.**



**Figura 2. Cartel *Ciencia Nueva. Viva la libertad*, 1969, diseño de Alberto Corazón.**

<sup>5</sup> En 1969 aparecieron en la Serie A *Ideología y lenguaje cinematográfico* y *La industria de la cultura*; en la Serie B, *Ajuste de cuentas con el estructuralismo* y *Literatura y conciencia política en América Latina*. Salvo este último, compendio de artículos de Alejo Carpentier, el resto eran volúmenes colectivos. De los veintinueve libros publicados en la Serie A, catorce eran volúmenes colectivos. El catálogo completo de Comunicación, junto a otros materiales de estudio, pueden verse en la web: [www.proyectocomunicacion.es](http://www.proyectocomunicacion.es)

Es difícil determinar en qué cabeceras se inspiró Comunicación y por qué se eligió ese nombre. Bozal había colaborado con varias revistas desde sus años de estudiante universitario. En sus memorias, relata cómo, en 1960, junto con Jesús García de Dueñas y César Santos Fontenla (ambos ejercerían la crítica cinematográfica en *Triunfo*), se hizo con el control de la revista *Cuadernos de arte y pensamiento*, editada por el SEU (Sindicato Español Universitario) desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. En tal empresa, «los modelos eran evidentes: las revistas intelectuales francesas» (Bozal 2020, 25). En 1961, había nacido en Francia *Communications*, creada por Georges Friedmann, Edgar Morin y Roland Barthes (del que Comunicación publicaría en 1970 sus *Elementos de semiología*), una revista clave en el desarrollo de la semiótica, la lingüística y los estudios de la comunicación de masas en el contexto francés. Quién sabe –tal vez no importe– si fue esa la referencia o inspiración primera. Los problemas referidos a la comunicación, y el concepto mismo, articulaban debates en varios contextos occidentales. La comunicación de masas y la semiología se convirtieron, en efecto, en uno de los ejes prioritarios de la nueva editorial.

En términos materiales, una vez registrada la marca Alberto Corazón Climent, los medios y experiencia de Miguel García Sánchez fueron fundamentales en la producción y distribución de los libros. Comunicación no estaba pensada como una empresa que arrojase beneficios significativos y que pudiese contratar a trabajadores. De hecho, ese fue el principal motivo de la marcha de los hermanos Méndez, que, por otra parte, siguieron manteniendo una relación cordial con el equipo y colaborando como traductores. La infraestructura de la nueva editorial era mínima; su oficina, el domicilio personal de alguno de los miembros del equipo. Como ha explicado García Sánchez: «No había gastos generales, no había sede, no había secretaria, no hay teléfono... hacíamos el libro, yo lo distribuyo, a la imprenta se le pagaba a noventa días. Para entonces habíamos recuperado parte del dinero; a veces, todo. Tuvimos algunos éxitos formidables porque fuimos muy apoyados por la izquierda, mucha simpatía por parte de mucha gente»<sup>6</sup>.

La salida de los Méndez precipitó una reestructuración del equipo, que, desde sus inicios, había publicado textos (introducciones para sus libros y artículos para revistas<sup>7</sup>) de manera colectiva, firmados por Equipo Comunicación. No existe documentación que especifique una nómina cerrada de colaborado-

<sup>6</sup> Entrevista con Miguel García Sánchez, Madrid, 13 de diciembre de 2023.

<sup>7</sup> El primer artículo publicado en una revista (*Triunfo*) data de 1970.

res con capacidad para incidir en la línea editorial y, mucho menos, para participar en la redacción de textos. Bozal es el único miembro que se ocupó de reflexionar con cierto detenimiento sobre la historia y aportaciones de Comunicación (Ansón, Cardoso y Fernández 1999, 131-134; Bozal 1999, 70-79; Bozal 2020, 154-162). Ya en la introducción de *El intelectual colectivo y el pueblo* (1976) trataba de establecer un primer relato de la actividad del grupo, «formado ahora por Alberto Corazón, Miguel Bilbatúa, Valeriano Bozal, Miguel García Sánchez, Leopoldo Lovelace, Ludolfo Paramio y Carlos Piera» (1976, 11-12). Sin ánimo de cerrar un listado, entre la nómina de colaboradores a los que se ha aludido en diferentes momentos y lugares también se encuentran Enrique Álvarez Vázquez, José Luis Acero, Jorge M. Reverte y Herminia Bevia quien, junto a Paramio, se encargó durante algún tiempo de la estructura administrativa.

Llama la atención el escaso número de mujeres que participaron en las actividades o publicaron en Comunicación. Cabe deducir que el ambiente en aquellos círculos culturales izquierdistas era muy masculino y, tal vez, no poco machista. La editorial solo lanzó tres libros firmados por mujeres<sup>8</sup>. Sin embargo, muchas participaron en las labores de traducción, un trabajo más feminizado y con menos visibilidad. Entre otras, María Esther Benítez, Rosario de la Iglesia, Dolores Fonseca, Rosa Vicente, María Sandoval, Rosa Ema Fontdevilla, Gloria Kue, María Inés Chamorro, Paloma Chamorro, Eulalia Soldevila, Pilar M. Laveaga, Socorro Thomas o la misma Herminia Bevia.

Las decisiones sobre los libros que debían publicarse o la orientación de los textos se tomaban de manera colectiva, si bien la voz de Bozal parecía tener un peso específico. La línea editorial –también los debates y los artículos e introducciones firmados por el equipo– respondían a los intereses y sensibilidades diversos, aunque interconectados, de sus miembros. Quizás una de las principales virtudes de Comunicación fue la construcción de un ámbito para el debate colectivo dentro del espacio político antifranquista, una *zona abierta* a diálogos con una auténtica ambición democratizadora [Figura 3].

La voluntad de crecer y establecer puentes con los que enriquecer una agenda de transformación social y cultural se concretó en varios intentos, no siempre fructíferos, de colaboración. Bozal trató de poner en marcha equipos

<sup>8</sup> *Clase y partido en la primera Internacional*, de Angiolina Arru (1974); *La teoría del valor desde los clásicos a Marx*, de Marina Bianchi (1975), y *Del realismo socialista al estructuralismo*, de Amanda Guiducci (1976). Su presencia en volúmenes colectivos, como *Literatura e ideologías* (1972) con Julia Kristeva o Krisitne Glucksmann, también es escasa.

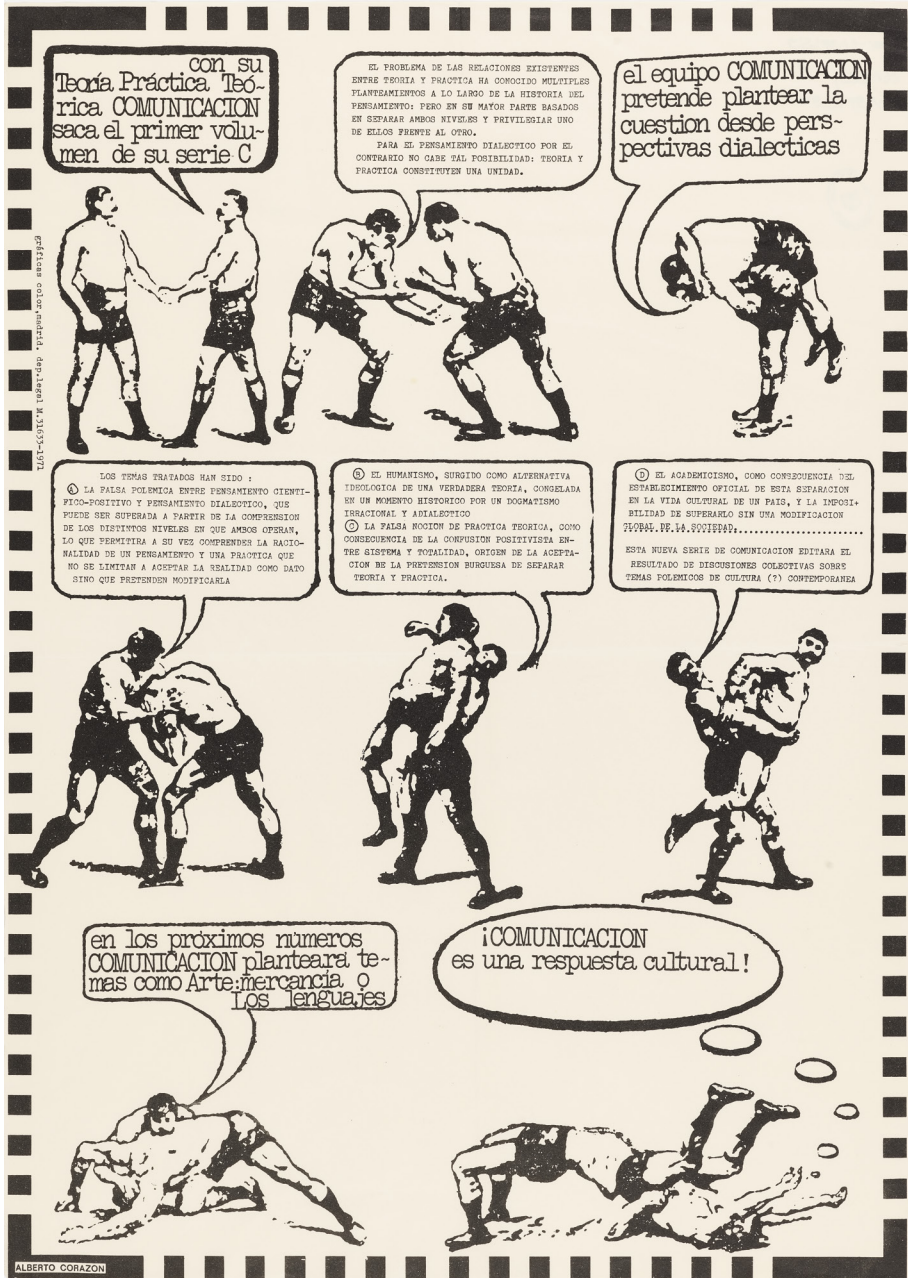


Figura 3. Cartel Comunicación. Teoría Práctica Teórica, 1971, diseño de Alberto Corazón.

Comunicación en Valencia y Barcelona. Cabe suponer que el primero hubiese pivotado en torno a su amigo Tomàs Llorens, del que Comunicación llegó a anunciar en 1972 un título, *Teoría de la significación artística*, que nunca apareció. Ese mismo año, Llorens fue despedido por motivos políticos de la Escuela de Arquitectura de Valencia. Bozal también tenía muy buena relación con Andreu Alfaro, en cuyo domicilio valenciano había vivido algunas temporadas. Comunicación Barcelona funcionó durante algún tiempo alrededor de las figuras de Manuel Sacristán, Francisco Fernández Buey, Jacobo Muñoz y Joaquín Sempere<sup>9</sup>, filósofos vinculados al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya). Además de un importante referente de la cultura comunista española, Sacristán había sido accionista de Ciencia Nueva y, de hecho, intentó abrir una sucursal catalana de la editorial. Una segunda vía de colaboración se estableció con Antonio Bonet Correa<sup>10</sup>. En la Serie B, aparecieron dos volúmenes dentro de una línea dedicada a *Arte*, presentada como una «colección dirigida por Antonio Bonet Correa y el Equipo Comunicación». Se trataba de los libros de Kasimir Malevich (*El nuevo realismo plástico*) y Georges Kubler (*La configuración del tiempo*), ambos publicados en 1975.

En esta línea de expansión, resulta curioso comprobar cómo uno de los proyectos más ambiciosos y exitosos de Comunicación fue, en cierto modo, el principio del fin del grupo. En 1974, los miembros del equipo pusieron en marcha la revista *Zona Abierta*. Su comité editorial estaba formado por José Luis Acero, Herminia Bevia, Miguel Bilbatúa, Valeriano Bozal, Ludolfo Paramio, Jorge M. Reverte y Miguel García Sánchez. Reverte, con carné de periodista, ejercía las labores de director. Había estudiado Físicas en la Universidad Autónoma de Madrid y era íntimo amigo de Paramio. La revista, con un claro carácter político, consiguió pronto un importante número de suscriptores. Equipo Comunicación tenía, por fin, una publicación periódica, trimestral, desde la que podía intervenir en una cambiante actualidad política sin recurrir a otras cabeceras. A mediados de 1976 se produjo un fuerte debate en el seno del Consejo Editorial entre dos grupos, liderados por Bozal y Paramio. Finalmente, Paramio continuó controlando la línea

<sup>9</sup> En la Serie B, llegaron a aparecer tres libros, impresos y producidos en Madrid, pero ideados por los catalanes. La introducción del libro de Wulf D. Hund, *Comunicación y sociedad* (1972), estaba firmada por Comunicación Barcelona; también el prólogo de *Historia del gusto* (1972) de Galvano Della Volpe, traducido por Fernández Buey; así como la edición y la extensa presentación del volumen colectivo *La proletarización del trabajo intelectual* (1975).

<sup>10</sup> Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, en 1975, Bonet Correa fue detenido y encarcelado durante unos días por su participación en las actividades de la Junta Democrática.

editorial de la revista a partir de su número 7 (primavera 1976), en el que se publicó una nota sobre la *reorientación* de sus contenidos. En 1987 y hasta su último número (116-117, 2006), la revista quedó vinculada a la Fundación Pablo Iglesias, que Paramio dirigió durante algún tiempo.

En opinión de Bozal, el final de *Zona Abierta*, como publicación asociada a Comunicación, fue también el final del trabajo colectivo del equipo (Ansón, Cardoso y Fernández 1999, 134). Los años más productivos de la editorial fueron 1974 y 1975, con dieciocho y diecisiete libros publicados, respectivamente. En ese momento se interrumpieron las series A, C (donde habían aparecido dos títulos derivados de los seminarios) y D/D (Documentación/Debates)<sup>11</sup>. En la Serie B aparecieron dieciséis libros hasta 1979, en su mayoría, reediciones o títulos que ya estaban en preparación antes de la ruptura de 1976.

Esta intensa labor resultó ser un factor fundamental en la construcción de un espacio de resistencia, formación y discusión cultural en los últimos años del franquismo y e inicio de la democracia. El trabajo de Equipo Comunicación desbordó con creces el ámbito estrictamente editorial para hacer de este un campo de batalla ideológico. Desde una clara posición crítica, el grupo contribuyó a ensanchar el reducido imaginario político y marco de acción común en el que la dictadura había querido colocar a la sociedad española. Con una decidida apuesta por la apertura hacia los últimos debates intelectuales del entorno internacional; la recuperación de tradiciones de pensamiento marginadas o perseguidas y una explícita alianza con el campo artístico y cultural de vanguardia, este colectivo logró poner en circulación una importantísima serie de ideas, disputas y problemas que se hicieron visibles gracias la publicación de los diferentes títulos que componen su catálogo, así como a través de su participación en la configuración de la incipiente opinión pública que se estaba gestando en un estado protodemocrático.

Como se señalaba al comienzo de esta introducción, los intereses de Comunicación eran ambiciosos y muy variados. Comprender su proyecto y el alcance del mismo implica atender a un surtido número de escenarios –la filosofía, el arte, la economía, la política, etc.– con muy diversas implicaciones, intersecciones y líneas de reflexión, casi siempre matizadas por la lente de un prisma materialista. El objetivo de este volumen colectivo, en el que se ha contado con especialistas en diferentes disciplinas vinculadas a aquellos inte-

<sup>11</sup> En la Serie D/D (tapa dura) aparecieron tres libros sobre arquitectura y diseño. El comité de edición de la colección estaba integrado por Antonio Fernández Alba, Simón Marchán Fiz, Víctor Pérez Escolano, Salvador Tarragó y Julio Vidaurre Jofre.

reses del Equipo, consiste precisamente en tratar de abordar los múltiples focos en los que se desarrolló su actividad, al tiempo que se pretende calibrar su influencia e impacto en otros espacios de producción afines, para los que sirvieron de apoyo o delantera. Al margen de las escasas declaraciones o relatos de sus protagonistas –a los que hemos hecho mención más arriba– y algunas aproximaciones generales, no existe todavía un estudio en profundidad sobre este episodio fundamental de nuestra historia reciente. Las investigaciones que presentamos aquí aspiran a contribuir a compensar ese vacío, pero también quieren reivindicar la labor y el legado de este colectivo.

Para cumplir con esta tarea, se ha estructurado este libro en cuatro ejes de diálogo desde los que un conjunto de historiadores del arte, filósofos, teóricos de la literatura o profesionales de la enseñanza se interrogan sobre las aportaciones de aquella aventura editorial a la articulación de una *alternativa cultural* al régimen y la construcción de una cultura democrática. El inicio del trayecto se ubica en una de las cuestiones que, una manera más insistente, ocupó al grupo y que, de algún modo, atraviesa todos los contextos en los que desarrollaron su trabajo. Nos referimos a la dialéctica entre forma y contenido, su unión; un vínculo en el que las prácticas culturales asumen un papel central. Sin duda, aquí la posición de Comunicación dentro de la tradición de pensamiento marxiana y marxista –una de sus principales fuentes– se vuelve clave a la hora de comprender el posicionamiento del colectivo.

Por este motivo, Alberto Santamaría abre el volumen (FORMA Y CONTENIDO) con un recorrido genealógico desde el que situar los debates culturales desarrollados en el seno de este proyecto editorial a propósito del mecanicismo con el que, en ocasiones, se ha tendido a pensar aquel binomio. Gracias a este acercamiento, se hace evidente la apuesta del colectivo por una línea de interpretación –Antal, Arvatov, Brecht, Della Volpe, Maiakovski, Meyerhold, etc.– en la que cualquier intento de emancipación desarrollado desde el ámbito artístico y cultural deberá ir acompañado de una investigación y crítica respecto al medio en el que se produce. A partir de este texto, se emprende un interesante diálogo con algunos de los planteamientos teórico-estéticos en los que la consideración de la forma ha sostenido una parte sustancial de sus programas y a los que Comunicación contribuyó a popularizar. Continúa, así, con esta revisión el estudio de Cristian Cámara, donde este especialista en la corriente del formalismo ruso nos presenta un riguroso examen de la manera en la que Equipo Comunicación condicionó y colaboró en la recepción de los autores soviéticos, de quienes publicaron –de forma pionera en nuestro país– algunos de sus textos fundacionales. A este se suma la contribución de Andrés Pérez-Si-

món, que nos permite comprobar cómo algunas de las lecturas más simplistas de aquellos derivaron también en una mala interpretación de sus presupuestos, así como de quienes recogieron su testigo en la continuación checa. De nuevo, aquí, se puede comprobar cómo Comunicación ayudó igualmente a redimensionar la vertiente social del estructuralismo, gracias a la edición de las *Tesis de Praga*, los aportes semiológicos de Mukařovský (en lectura de Simón Marchán Fiz) o la revisión que otros autores checoslovacos, como Vodička, hicieron del trabajo de este último. Esto, sin duda, propició un cambio en el horizonte literario español, al que atiende el trabajo de Rosa Benítez Andrés y en el que se señalan tres focos: la renovación disciplinar; el cuestionamiento de la institución o la ampliación hacia un concepto de práctica textual más dilatada, en sintonía con la apertura semiótica a la que apuntaba el catálogo de Comunicación, donde convergían palabra, imagen y otros soportes hasta ese momento no tenidos en consideración dentro de nuestro contexto nacional.

Una extensión de los soportes artísticos en la que, sin duda, destacó la práctica de Alberto Corazón. Por eso, Olga Fernández López nos muestra cómo, a través de sus *display* y el modo en que pone a dialogar lo verbal y lo visual, el artista redimensiona las exposiciones «como metodología e instrumento de la praxis, artística, de diseño y política». De esta manera, el segundo bloque del libro (IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA VANGUARDIA REVOLUCIONARIA) conecta con la apertura del volumen al recuperar preguntas similares, ahora, dentro del ámbito concreto de las artes visuales. Un acercamiento con el que comprobamos que, en el trabajo de Corazón como artista o diseñador, conflúan algunas de las preocupaciones vitales para el colectivo, y que irán apareciendo igualmente en el resto de los ensayos de este volumen. Entre ellas, destaca por supuesto el papel de los artistas de vanguardia en la necesaria regeneración política y social del país. Para abordar esta coyuntura, Paula Barreiro retoma la controversia en torno a forma y contenido con la que dábamos inicio al libro pero, en este caso, para incidir en cómo Comunicación sabe recuperar cierta tradición soviética, principalmente la del productivismo y el constructivismo, a la hora de reorientar las disputas entre el realismo y el informalismo de nuestro país, y su oposición política; una tensión que será complejizada, gracias a una renovada concepción de la vanguardia, propuesta en la Bienal de 1976, con Bozal o Corazón como protagonistas. También en un giro similar al que veíamos a propósito del formalismo ruso y el estructuralismo checoslovaco en el campo literario, seguidamente, Juliane Debeusscher extiende el foco soviético hasta la vanguardia de esa otra nación. A través del marxismo humanista de Richta, de quien Comunicación publica su *Progreso técnico y democracia*, en 1970, esta inves-

tigadora nos permite ver las diferentes visiones que el pensamiento marxista checo y el español de aquellos años guardan sobre la manera en la que los avances sociales y técnicos tienen su encaje en las producciones culturales.

Igual que las prácticas de vanguardia pusieron en entredicho las ideas del genio artístico y el trabajo creativo individual, la actividad de Equipo Comunicación y otros agentes de la lucha antifranquista solo se comprende desde una noción ampliada de *sujeto colectivo*. Los dos siguientes bloques de este volumen prestan atención a esa particularidad. Así, el tercero de ellos (FRENTE EDITORIAL) se abre con un ensayo de Juan Albarrán en el que se disecciona el funcionamiento del grupo y su preocupación por encontrar no solo los principios sino, sobre todo, los medios para impulsar y liderar un cambio político en España. Los seminarios de discusión, la organización interna de la editorial —donde confluyen diferentes «trayectorias e intereses cruzados»—, su inserción en el mercado editorial o el sentido pedagógico que trasluce a la construcción de su catálogo son algunas de las claves que encontramos en sus páginas. En este sentido, puede que *Teoría práctica/práctica teórica* sea uno de los testimonios más elocuentes de esos *modos de hacer* colectivos que caracterizaron a este grupo de autores. De ahí que Inés Molina tome ese libro como punto de partida para, justo a continuación de Albarrán, reflexionar en torno al problema de la *comunicación*, los medios de masas y los vínculos de los españoles con otros debates, prácticas e idearios internacionales: la Escuela de Birmingham, las teorías de McLuhan, la reflexión sobre las Industrias culturales, etc. Además, Molina pone en perspectiva estas preocupaciones en el seno de otros proyectos de publicaciones periódicas cercanos al Equipo como la revista *Comunicación XXI* o la colección *Cuadernos de comunicación*. Por su parte, Nerea Mandiola prosigue con este impulso para rastrear otros dos casos de oposición al régimen desde la acción editorial, ahora, en el País Vasco: Equipo Editorial y la editorial Lur. Con estos proyectos se constatan algunas de las inquietudes compartidas entre aquellos colectivos —principalmente, la puesta en circulación de textos críticos con la situación política y social del momento—, así como las estrategias con las que se enfrentaban a ellas y los impedimentos que encontraban —falta de financiación o censura—, con el añadido de hacerlo en una lengua, como el euskera, hostigada por el poder. También Lola Visglerio se ocupa de rastrear experiencias afines a Comunicación en otros contextos del Estado Español. Su trabajo trata de situar la actividad del Centro de arte M-11 en Sevilla, vinculado al Equipo madrileño a través de unos intereses estético-políticos comunes y, además, gracias a Alberto Corazón. Como analiza esta autora: «el modelo de experimentación, reunión y aprendizaje artístico

del M-11, y el tipo de exposiciones y actividades que realizó, resultaron tan distintos a los de una galería tradicional, como similares en sus objetivos y naturaleza a los de otros proyectos de corte antifranquista de la época».

Será esta ambición por exceder los tradicionales límites teóricos del trabajo intelectual la que haga confluir los objetivos de estos y otros grupos, y a la que se atienda igualmente en la última sección de este volumen (*GRAN HOTEL ABISMO*). En ella, Giulia Quaggio realiza una revisión del modelo cultural representado por el comunismo italiano que, en tantos aspectos, sirvió no sólo de ejemplo a nuestros autores –y al PCE– sino también como fuente de suministro textual para la editorial, en especial, gracias a sus relaciones con Editori Riuniti. La atención al rol que podía desempeñar la ciencia y la cultura o los intelectuales y creadores en el cambio político centra, asimismo, el estudio realizado por Diego Zorita, en este caso, observando a Comunicación en relación al conjunto del ecosistema intelectual español (sus diferentes sensibilidades e influencias externas), y a la luz del desarrollismo y los planes de *modernización* del franquismo. Sus alianzas con otros «movimientos vecinales, profesionales e intelectuales», evidencian, para Zorita, el empeño de este colectivo por «frustrar que los trabajadores intelectuales se convirtieran en un medio de perpetuación de la división del trabajo». Por supuesto, entre esos espacios de control cultural que el régimen trató de acaparar destacaba, obviamente, el de la educación. Sin duda, la experiencia de Bozal como profesor de secundaria, primero, y universitario, después, motivó una querencia especial por el pensamiento y la acción dentro de este terreno. De ahí que el texto de Asier Lafarga preste atención a los debates a los que Equipo Comunicación procuró un espacio no solo gracias a la publicación de diferentes libros y volúmenes dedicados a la educación, sino también a través de su lucha directa como miembros del movimiento de los PNNs (profesores no numerarios). La posibilidad de concebir a los docentes como «células democráticas» estaba en el aire. No obstante, fue precisamente la llegada de la *democracia* la que terminó por desbaratar algunas de las aspiraciones de los protagonistas de este monográfico. Para terminar, Daniel Verdú Schumann se enfrenta al desencanto vivido en los años de la transición y su inevitable expresión en el final de Comunicación. Cierta impresión acerca de la inutilidad de su empresa lleva al equipo a terminar con aquella aventura colectiva.

\* \* \*

Al igual que Comunicación, el presente volumen es fruto de un trabajo coral en el que han colaborado muchas voces y agentes con las que nos sentimos en

deuda. La investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto *Equipo Comunicación: edición, crítica cultural y antifranquismo, 1969-1979* (322-MD-2023) y ha contado con el apoyo y sostén de los Grupos de investigación DeVisiones (Universidad Autónoma de Madrid), y GIIIS (Universidad de Salamanca), además de la Plataforma internacional MoDe(s). Estamos muy agradecidas a los/as autores/as de los trabajos que integran el libro, así como a todas las personas que participaron en las actividades preparatorias. Del mismo modo, queremos agradecer las aportaciones de Enrique Álvarez, Antonio Machado libros, Ana Arambarri, Archivo General UAM, Archivo Lafuente, Biblioteca Humanidades UAM, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca y Centro de Documentación Museo Reina Sofía, Amaya Bozal, Óscar Chaves, Col·legi de l'Arquitectura Tècnica de Barcelona, Oyer Corazón, Violeta Demonte, Ediciones Complutense, Facultad de Filosofía y Letras UAM, Alicia Fuentes, Manuel García García, Miguel García Sánchez, Javier García, José Miguel Gómez, Josefina Gómez Mendoza, Javier González Zaragoza, José Luis Linaza, Cayetano López, Servicios informáticos USAL, Simón Marchán Fiz, Juan Antonio Méndez, Oficina de Actividades Culturales UAM, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera, Alfredo Poves, Sandra Sáenz-López, José Sarrión y Triunfo Digital.

## Referencias bibliográficas

- Ansón, Antonio, Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado. 1999. «Entrevista con Valeriano Bozal». *Con-Ciencia Social* 3: 107-118.
- Bozal, Valeriano. 1969. «La edición en España. Notas para su historia». *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario XIV: 34-46 (sobre «30 años de literatura. Narrativa y poesía española (1939-1969)»).
- Bozal, Valeriano. 1976. *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie B.
- Bozal, Valeriano. 1999. «Compañeros de viaje». *La Balsa de la Medusa* 50: 23-83.
- Bozal, Valeriano. 2020. *Crónica de una década y Cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán, 695-722. Madrid: Brumaria.
- Equipo Comunicación. 1970. «Otra alternativa cultural». *Triunfo* 434: 55-57.
- Rojas Claros, Francisco. 2005. «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965-1970)». *Revista Historia del Presente* 5: 103-120.

# **FORMA Y CONTENIDO**



# El marxismo y el problema de la forma artística. Un planteamiento genealógico

Alberto Santamaría Fernández

## 1.

Si observamos las publicaciones de Equipo Comunicación desde su creación en 1969 es relativamente sencillo advertir que una de sus preocupaciones centrales, junto a otras cuestiones o discusiones, se sitúa alrededor del problema de la *forma artística*. Ahora bien, esta cuestión no implica en ningún caso que el colectivo aceptase sin rodeos una tendencia estrictamente formalista. Al contrario, la preocupación de Equipo Comunicación no se centraba simplemente en la cuestión de la forma (como una especie de aislamiento total de la obra), sino que en realidad el núcleo del asunto podría describirse con una pregunta: ¿en qué medida el problema de la forma puede leerse al mismo tiempo como problema plástico y cuestión social? Así, entre 1969 y 1979, hallamos un debate intenso dentro del equipo acerca de temas relacionados con la composición, configuración o articulación formal de la obra artística y su vínculo con las mutaciones sociales e históricas.

Sin ir más lejos, en 1970 aparece publicado en Comunicación Serie B el libro titulado *Formalismo y vanguardia*. Se trata de un volumen colectivo con textos de Eikhenbaum, Tyniánov y Shklovski; textos escritos entre 1927 y 1929. El libro, por tanto, tenía ya la pretensión de traer a un primer plano la cuestión del formalismo y sus diversas pugnas y tendencias. En el texto introductorio, firmado como Comunicación, se realiza un primer planteamiento en el que ya se incide en lo que llaman «el éxito póstumo de los formalistas rusos» (Equipo Comunicación

**Cómo citar:** Santamaría Fernández, Alberto. 2026. «El marxismo y el problema de la forma artística. Un planteamiento genealógico». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 25-38. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.01>

1970, 7), para posteriormente exponer un esquema histórico clásico: la tensión pendular entre el formalismo (como atención a lo específico de la obra) frente al sociologismo (que situaría su objeto de estudio en el contenido ideológico). Esta dicotomía arbitraria y excesiva es expuesta en el texto introductorio con una finalidad evidente: tratar de desmontar la simplificación de un asunto más complejo. Por eso leemos: «sería injusto purificar hasta ese extremo la evolución de la teoría artística y de la estética en general y adoptar el punto de vista del movimiento pendular. Esta purificación conduciría, en último extremo, a una falsificación idealizada de la verdadera situación, pues si bien es cierto que el sociologismo echó abajo las pretensiones formalistas [...] no lo es menos que ese sociologismo no fue unilateral» (Equipo Comunicación 1970, 8).

Ni el formalismo ni mucho menos el sociologismo son tendencias puras y homogéneas. En esta introducción queda claro: «el sociologismo no fue exclusivo ni tampoco un movimiento compacto y sin fisuras. Estuvo, por el contrario, lleno de ellas, y esto no fue prueba de su debilidad, sino de su riqueza. Por esta razón, el movimiento pendular es una explicación abstracta y, las más de las veces, falsa de la evolución teórica» (Equipo Comunicación 1970, 9). Existe una cuestión de fondo en todo esto; una cuestión que podemos plantear burdamente así: ¿es posible hallar una conexión diferente entre el formalismo y el problema social de la forma? ¿Qué ficción teórica se ha erigido sobre la idea de que existen formas artísticas fuera de su conexión con las mutaciones sociales? Y, al contrario, ¿cómo es posible pretender entender la obra como un producto mecánico, un mero muñeco que solo responde ante las mutaciones sociales? Esa quizá sea la pregunta de fondo y el debate que se pretende establecer en conexión con determinadas líneas marxistas y materialistas. Y esto es más evidente todavía cuando se menciona a un autor en concreto:

Si hoy podemos asistir, estamos asistiendo, a una reacción contra el sociologismo –visible sobre todo en las críticas al último Lukács y las alabanzas al Lukács de *Historia y conciencia de clase* (actitud que desborda por completo el estricto panorama de la estética, pero que también atañe al de la estética)–, también asistimos a la aparición de planteamientos que, en general, no son una vuelta al formalismo sin más, ni siquiera en los más estrictos de los estructuralistas (Equipo Comunicación 1970, 9).

La mención, aunque sea solapada, a Lukács es sintomática del debate de fondo que abre Equipo Comunicación en el periodo de su desarrollo más importante.

En un texto reciente, Paula Barreiro y Juan Albarrán (2025) han señalado lo siguiente:

Comunicación apeló a una renovación metodológica del análisis artístico y de la práctica artística, sin renunciar a la consideración de los valores formales de la obra de arte. Esta postura fue útil para los historiadores y los críticos de arte, ya que, por un lado, les permitió –desde una posición de izquierda– defender la experimentación formal en la práctica artística, consolidando una ruptura con el realismo social; pero, por otro lado, posibilitó un nuevo modelo de escritura crítica en el que los valores formales podían evaluarse sin el peligro de caer en la (burguesa) autonomía del arte. Con tal enfoque, el catálogo de la publicación intentó contrarrestar el subjetivismo que aún dominaba la escritura sobre arte en ese momento (295).

Y más adelante, en el mismo texto, añaden:

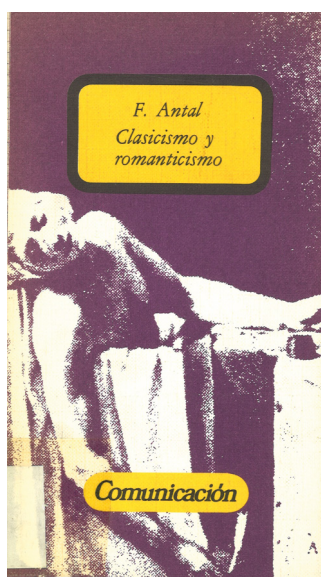
la recuperación del formalismo incorporó una discusión sobre el desarrollo de las vanguardias rusas en el periodo postrevolucionario. Comunicación forjó conexiones específicas entre el contexto soviético de los años veinte y el contexto del tardofranquismo, buscando soluciones aplicables. Si bien el interés por las vanguardias rusas había sido considerable desde finales de los años cincuenta –dentro del círculo de la abstracción geométrica– el conocimiento era parcial y estaba mediado por una visión de la Guerra Fría. Para llenar este vacío, Comunicación quería regresar a las fuentes (296).

Sobre esta tensión quiero centrarme, es decir, en el modo en el que este problema aparece muy pronto en la órbita del marxismo.

## 2.

A mediados de la década de 1970 Michael Löwy publicaba un libro breve pero contundente titulado *El marxismo olvidado*. La línea de flotación del texto era el conflicto latente entre los posicionamientos economicistas y el pulso crítico del marxismo olvidado, aquel vertebrado por una perspectiva cargada de tensiones culturales, afectivas, artísticas, etc. Como bien señala Marc Casanovas en el prólogo, «Löwy encuentra en *Historia y conciencia de clase* de Lukács, en conceptos como el de *hegemonía* de Gramsci, *visión del mundo* o *conciencia*»

*cia posible* de Goldmann y *posibilidad objetiva* de Rosa Luxemburgo, muchos de los elementos que le permitirán actualizar y volver a pensar esta dialéctica necesaria entre ciencia e ideología en todo proceso emancipatorio». (Löwy 2018, 43). En ese libro de Löwy no aparece el historiador del arte Frederick Antal, estrechamente vinculado a Lukács, quien lo designó responsable de museos durante la Revolución húngara de 1919. Sin embargo, creo que en la actualidad podríamos incluir a Antal sin problema dentro de ese marco, o etiqueta, en la medida en que su obra ofrece una perspectiva metodológica que puede conectarse con los autores mencionados. Al mismo tiempo, no deja de ser clave que Equipo Comunicación publicase en 1978 uno de los libros más sugerentes de Antal, *Clasicismo y romanticismo* [Figura 4], donde de hecho encontramos algunos planteamientos analíticos que pueden ser útiles para deshacer cierto aire intransigente que pulula alrededor de su obra.



**Figura 4. Portada del libro de Frederick Antal, *Clasicismo y romanticismo*, 1978, diseño de Alberto Corazón.**

Cualquiera que sea el caso, Antal es un autor olvidado, un marxista olvidado, etiquetado como dogmático, pero que como pretendo señalar se sitúa dentro de una genealogía para la cual el problema de la forma era inseparable de las mutaciones sociales, históricas y afectivas. Con el objetivo de comprender mejor su posición en lo relativo a este asunto, me acercaré no tanto a su obra de referencia,

*El mundo florentino y su ambiente social* (1948), o al mencionado *Clasicismo y romanticismo*, sino a un texto anterior y casi desconocido: *Sobre los museos de la Unión Soviética*. Se trata de un informe fechado en 1932 y que fue publicado póstumamente en 1976. Para entender este trabajo es esencial contextualizarlo.

Entre 1924 y 1925 el museo arqueológico de Quersoneso (hoy Ucrania, entonces dentro de la URSS) llevó a cabo la reorganización radical de su colección con el propósito de transformar la relación entre historia, arte y sociedad. Se puso así en marcha un complejo trabajo de ordenación museística que pretendía generar un discurso nuevo a través de la reconexión entre arte, artesanía y economía. Dicha reorganización tuvo como consecuencia la creación de una etiqueta: se definió tal proyecto expositivo como la «primera exposición marxista». La reorganización de este museo, bajo ese apelativo de exposición marxista, tuvo a su vez otras consecuencias. Una de ellas fue su carácter viral y expansivo: las secciones de algunos grandes museos de Leningrado y Moscú se vieron empujadas, en el periodo de asentamiento de la URSS, a remodelar todos sus contenidos con el objetivo de adaptarse a esta nueva forma de estructurar el espacio cultural y de poner en marcha un extraño discurso museístico. No obstante, la cuestión que debemos plantearnos es la siguiente: ¿qué podía significar eso de «exposición marxista»? Si nos fijamos en la organización material de las piezas en el museo pronto observamos una serie de cambios que, a buen seguro, resultaron en aquel momento llamativos, al menos para Antal: si bien las obras de arte permanecían dispuestas al modo tradicional sobre la pared sucedía, sin embargo, que tales obras aparecían rodeadas y asediadas por una ingente cantidad de documentos, textos, placas, así como otras imágenes reproducidas mecánicamente. Las obras, por lo tanto, eran recepcionadas dentro de un discurso teórico más amplio y expuestas cronológicamente dentro de una trama argumental y teórica. El objetivo parecía claro: se trataba de comprender cada época histórica desde la visión del materialismo histórico. De este modo, las obras se ofrecían como *piezas ideológicas* a través de las que se podían observar los contrastes de clase social, desde la fase precapitalista hasta el triunfo bolchevique. A estos museos se los denominó también «museos hablantes». Al estar las obras rodeadas no sólo por textos referentes a su propia producción técnica, sino también por documentos económicos de su tiempo, modos de producción, índices de pobreza y de riqueza, textos de autores cercanos así como abundantes citas de Marx, fundamentalmente procedentes de *El Capital*, se entendía que la obra sólo podía funcionar en base al diálogo que ésta mantenía con su contexto histórico-político y con el presente del espectador.

Estos «museos hablantes», que en la década de 1920 empezaron a ocupar espacios diferentes en la URSS, destacaban además por otro factor no menos importante: su rechazo al modelo de museo anterior. Aun siendo ejes claves del imaginario artístico, la pintura y la escultura, en este contexto expositivo, carecían de un lugar superior o preeminente en el discurso museístico. Este hecho tuvo como consecuencia que en tales exposiciones se eliminasen las distancias jerárquicas conocidas y el arte gráfico o la artesanía popular ocupasen un lugar hasta entonces destinado únicamente a las «artes nobles».

Así pues, por un lado, en estas exposiciones destacaba el valor otorgado a los elementos textuales y contextuales de producción de la obra con la finalidad de detectar su función ideológica, y, por el otro, se trataba de situar la tradición popular y sus prácticas culturales en un esquema no inferior y complementario. En este sentido se clasificaban los objetos artísticos en relación con la clase social a la que pertenecían, apareciendo así tales objetos determinados radicalmente por la sociedad y sus modos económicos; reflejos mecánicos de los modos sociales de producción. Esto se hizo con el objetivo evidente de destacar el contraste entre, por una parte, la clase dominante que acababa de ser derrotada y, por la otra, la clase que comenzaba a surgir en la URSS. La intención no era otra que la de mostrar la evolución de las artes al tiempo que se pretendía detectar y hacer visible la ideología subyacente a esa misma evolución. Eran exposiciones, por tanto, donde el didactismo y la complejidad discursiva iban de la mano.

Otro caso de interés se sitúa en el modo de concebir el discurso museístico por encima de la cuestión de la originalidad (y sus múltiples fetichismos): en algunos casos, como en lo relativo a ciertas pinturas francesas del siglo XVIII, el museo no poseía las obras originales, ni era factible obtenerlas. Esta situación incómoda no generaba, sin embargo, un inconveniente real dado que para solucionar este problema discursivo se buscaban reproducciones de calidad, haciendo gala de un evidente desprecio por el *fetichismo del original*, en la medida en que el objetivo no era la obra en sí (en cuanto dispositivo estético) sino el discurso histórico-político que se deseaba trazar. El museo ejercía la función del libro.

Al mismo tiempo, toda esta nueva trama museística soviética pretendía alcanzar una redefinición del concepto de «estilo», interpretando cada «estilo» como reflejo de la ideología de una clase. De esta idea brotaba el propio diseño de las exposiciones. Dicho diseño implicaba situar las obras expuestas en una relación de diálogo entre sí y, al mismo tiempo, en conexión expresa con el horizonte económico de producción de tales piezas. Este choque entre ambos

espacios, donde lo económico era lo verdaderamente condicionante, se pensaba como método que permitiría un mejor conocimiento del arte y de la historia. Esto implicaba complejizar el proceso de diseño de una exposición a la vez que confiar en que los espectadores pudieran penetrar bajo el mismo esquema en el desarrollo de la exposición.

En el detallado informe de Antal es posible comprobar el asombro y el entusiasmo por parte del historiador del arte en la medida en que considera que lo que ve ante sus ojos es algo así como una revolución conceptual, la reinención del museo. Sin embargo, inmediatamente, no puede dejar de ver en esta misma revolución museística ciertos problemas de difícil solución, lo que le lleva a plantear algunas muy interesantes dudas relativas a la idea misma de *exposición*. Sin ir más lejos, podemos leer una descripción que hace Antal del museo Hermitage de San Petersburgo:

En la primera sala se encuentran las dos fuerzas principales del siglo XVI: caballeros y campesinos. El caballero porta una poderosa armadura, sentado sobre un caballo en el centro de la sala. En lo alto del muro hay un inmenso castillo, debajo del cual se aprecia la figura de un campesino encorvado [...] que labra la tierra. A su lado aparecen canciones populares, elegías del pueblo. En un pequeño muro hay tablas explicativas referentes a la distribución de clases en el siglo XVI, las finanzas estatales y la devaluación del salario. Pueden leerse citas de Marx y Engels sobre esta época y estas clases. [...] En las salas siguientes, la tesis y la antítesis del arte aristocrático y burgués se exponen en imágenes, dibujos o artesanía (Antal 2019, 118).

Este es el hilo argumental de estas muestras llamadas marxistas. Podemos exponer otro ejemplo mencionado por Antal en su informe y que llama poderosamente la atención del historiador del arte. En estas exposiciones, en el momento en el cual el historiador-comisario debía enfrentarse a las épocas revolucionarias de 1830 y 1848, este añadía, junto a las obras colgadas en la pared, toda una serie de textos donde se podían encontrar «informes policiales sobre el crecimiento revolucionario, estadísticas de elecciones, el crecimiento del movimiento revolucionario bajo el reinado de Luis Felipe. Poco antes de 1848: expansión de las ciudades, datos sobre la vida de los obreros» (Antal 2019, 122). Al referirse a los enciclopedistas (a Diderot más en concreto), se situaban sus citas como referencia y sobre ellas, a modo de superación dialéctica, las de Marx, o las imágenes de la Revolución francesa rodeadas por menciones y citas de Marx como lema.

Ahora bien, junto al asombro y la fascinación por todo esto, Antal también plantea, como decíamos, algunas dudas o críticas bastante serias y oportunas: «el gran número de paneles explicativos se basa sobre una concepción expositiva demasiado intelectual, concebida con una ideología que sólo se preocupa por el contenido; las obras de arte pasan inadvertidas y no se valora su calidad» (Antal 2019, 126). A este problema se une que el público al que está destinado puede carecer en su mayoría de las herramientas intelectuales necesarias para acceder a la idea misma que esta exposición quiere transmitir. Por otra parte, la obsesión por la relación tesis-antítesis para comprender los cambios conlleva un modelo rígido que no tiene por qué ser válido para todas las épocas. Este planteamiento es muy lukacsiano y provoca que las obras de arte se conviertan o se conciban simplemente como excusas, como muñecos de ventriloquía, sin voz propia. Es decir, este modelo de exposición desprecia de un modo radical el elemento formal al tiempo que impone una relación con el marxismo excesivamente mecanicista. Como explica Antal:

Una presentación basada en el materialismo histórico puede ser eficaz en el plano artístico y a la vez dar valor a la calidad de las obras; tener un efecto educativo en un sentido artístico, pero también consecuentemente marxista, es decir, alejándose de las concepciones del arte por el arte y del esteticismo puro. Es posible conciliar estas dos tendencias. También las obras de arte pueden y tienen que encontrar su lugar dentro del sistema marxista (Antal 2019, 127).

Encontrar su lugar es precisamente lo que el autor húngaro echa en falta dentro de este modelo marxista que cierra completamente la posición a la propia obra de arte. Sin duda, esta idea de Antal es clave para entender su crítica. La exposición marxista se concibe desde un modelo cerrado, que determina las obras de un modo total impidiendo comprender su propio sentido en cuanto forma y calidad. Pone un ejemplo: para obras como *El retorno del hijo pródigo* de Rembrandt no era necesario tanto aparatage estadístico y económico a su alrededor, en la medida en que la obra queda oculta tanto en la experiencia de su forma como en su calidad histórica. Esto en realidad no es una crítica radical, sino la crítica de un historiador del arte marxista que comprende que «exponer todas las artes a la vez para dar una imagen clara de la ideología artística de una época [...] es indiscutiblemente un principio adecuado y que debe mantenerse» (Antal 2019, 127), pero que la mejor manera de desarrollarlo para no convertir la práctica artística en un

mero reflejo ortopédico de lo económico sería reducir las explicaciones, dejando sólo aquellas «que sean contundentes y que la disposición de las muestras dependa de ellas» (Antal 2019, 127). El objetivo, por tanto, es que las exposiciones no sean «rígidas sino elásticas, dinámicas, dispuestas a evolucionar» (Antal 2019, 128). Los museos son narraciones políticas y no tomar conciencia de ello es un error, según entiende Antal. Sin embargo, esta máxima no puede terminar por encapsular el arte en una serie de modelos cerrados e inoperantes. Ese es el conflicto que late tras las palabras del informe de Antal.

Las críticas de Antal a esta exposición marxista sólo pueden entenderse si situamos este informe en el horizonte de las dos líneas sobre las que escribe Antal: Warburg y Lukács. Esa extraña pareja, cuya relación apenas ha sido estudiada en el campo de la teoría del arte, puede permitir un acercamiento a ciertos fenómenos históricos de comprensión dialéctica de las prácticas artísticas. Las llamadas exposiciones marxistas empujadas por Plejanov no podían más que resultar un fracaso discursivo en cuanto cerraban la forma en una simple determinación económica. Antal entiende en ese momento que no es factible encerrar de este modo el problema de la forma artística. Si bien esta tiene una clara vinculación con el punto de vista de clase no puede reducirse a un mero dato económico. Si la forma está únicamente condicionada por la estructura económica, como pretendía afirmar «científicamente» cierta lectura economicista, no podríamos entender la supervivencia de las imágenes más que desde una perspectiva económica.

### 3.

En el prólogo a *Formalismo y Vanguardia* se mencionaba una cuestión clave: la importancia de la obra de Lukács para la revisión tanto del formalismo en un sentido vulgar como de la superación de un sociologismo plano. Y este es, para mí, el punto genealógico clave. Me refiero al eje Lukács-Antal.

En 1978 Equipo Comunicación publica, como ya he comentado, *Clasicismo y romanticismo* de Frederick Antal, un libro que en realidad no trata ni del Clasicismo ni del Romanticismo, sino de las fuerzas y vectores sociales que se vinculan a dichos periodos. La obra de Antal ha solido verse como *determinista* pero, como bien detecta Comunicación, lo interesante de Antal es cuando se permite ir más allá de un determinismo plano. Es decir, cuando complica el problema de la forma artística en su vínculo con las tensiones sociales. Y este

es el punto de interés de Comunicación, quizá, con la tradición marxista que representan Antal-Lukács.

Para comprender la relación entre forma y sociedad, en esta propuesta genealógica, es clave un autor que Equipo Comunicación sitúa como eje a la hora de desbordar el debate tradicional formalismo-sociologismo. Me refiero al primer Lukács, al Lukács que escribe entre 1910 y 1923, del que el mencionado Antal se ha nutrido ampliamente.

En un libro clásico como *Historia y conciencia de clase* (1923) es donde precisamente hacen aparición los historiadores del arte. Y esta cuestión casi siempre, por no decir siempre, se ha obviado en el estudio de este texto fundacional del llamado marxismo occidental. Los únicos historiadores que referencia Lukács en *Historia y conciencia de clase* son historiadores del arte. En concreto afirma: «la esencia de la historia –como no han podido ignorar los historiadores realmente importantes del siglo XIX, como, por ejemplo, Riegl, Dvorak– consiste precisamente en el cambio de las formas estructurales por medio de las cuales ocurre en cada caso el enfrentamiento del hombre con su mundo circundante» (Lukács 2021, 239). Hacer historia, por tanto, es indagar en las formas estructurales, esto es, en los modos en el que el ser humano establece relaciones, conexiones y mutaciones con su tiempo presente, y cómo todo ese magma se relaciona con la totalidad histórica, y su carácter mutable. Así pues, las formas artísticas son las formas estructurales de un periodo.

Con este rodeo pretendo señalar que las cuestiones formales que preocuparán al joven Lukács al inicio del siglo XX tienen su punto de partida en un debate antropológico, filosófico y artístico previo o cercano en el tiempo. Lukács accede a todo este debate a través de las obras de los neokantianos así como del hegelianismo implícito (o muy explícito) de algunos filósofos e historiadores del arte, pero también y sobre todo bajo la sombra de Nietzsche. Esta sombra es importante, en la medida en que tanto su pensamiento como la filosofía en general es un vector central para todos estos teóricos e historiadores del arte. Lukács podría hacer suyas sin problema algunas de las palabras que su amigo y discípulo Frederick Antal escribió sobre Warburg: «logró rescatar la obra de arte de un aislamiento que la estaba amenazando» (Antal 1978, 296). Ese enfoque era el «puramente estético y formal» (Antal 1978, 296). Y añade Antal: «al examinar en cada caso la interdependencia entre la evidencia pictórica y literaria, la relación del artista y el patrocinador, la estrecha relación entre la obra de arte, su medio social y su finalidad práctica, Warburg consideró no sólo las grandes obras de arte, sino también otros trabajos menores y estéticamente insignificantes» (Antal 1978, 296). Ahora bien, el problema de

la forma artística en el joven Lukács, que considero importante en la percepción del problema de la forma en Equipo Comunicación, poseerá algunas características diferenciales. Detengámonos ahora en este aspecto.

Tomemos como referencia un texto de 1910 titulado *Para una teoría de la historia de la literatura*. Aunque el tema parece ser la literatura, pronto comprobamos que el peso cae radicalmente en la noción de *forma*. En este texto, anterior a la publicación de su primer libro, *El alma y las formas*, señala que la noción de *forma* es la que sirve para hilar y poner en conexión dialéctica tres disciplinas que aparecían en ese momento separadas: *historia, sociología y estética*: «La unión solo tiene sentido y valor si puede obtenerse a través de ella nuevos aspectos y contextos: si la historia de la literatura [y del arte] emplea a la sociología y a la estética como elementos con el fin de crear, a partir de su fusión, una nueva combinación para nuevos elementos» (Lukács 2015, 90). El establecimiento de una relación entre historia, estética y sociología debe tender, apunta Lukács, hacia una necesaria conformación de un espacio diferente, y siempre variable, de análisis. Lukács, frente a los modelos formalistas o estrictamente culturalistas, pero también frente a cierto mecanicismo marxista, está señalando hacia un posicionamiento donde las obras se vean y lean sobre un doble horizonte: por un lado, como piezas de un presente conflictivo, y, por otro lado, como efecto de un largo proceso histórico y social. Esta es la clave para Lukács entonces. Las prácticas artísticas expresan ese doble movimiento: tanto un presente como un proceso dialéctico en una larga duración. La sociología se ocuparía de estudiar lo temporal y mudable mientras que la estética se dedicaría a observar el modo en el que ciertas formas trascienden lo temporal. Por su parte, la historia serviría para entretejer todos estos elementos. En cualquier caso, la clave en esta perspectiva analítica no sería otra que el concepto de *forma*.

Ahora bien, la noción de forma que dibuja Lukács en 1910, y que reaparecerá constantemente en su obra posterior, no puede circunscribirse a una especie de técnica o mera imagen retórica. La *forma* para Lukács (y aquí resuena lo que acabamos de ver) es el engranaje sobre el que la creación cultural se constituye, pero también desvela las perspectivas sociales de la conciencia colectiva. Para empezar, Lukács sostiene algo relativamente evidente: sin forma no hay fenómeno artístico alguno. La forma, en este sentido, debe leerse como un modo de extrañamiento respecto a las tradicionales canales de comunicación. La forma artística es un desvío respecto a los usos tradicionales de la forma. Ahora bien, Lukács no va a dejar el concepto de forma, en este temprano texto de 1910, reducido a un mero elemento ornamental. La forma se complejiza. El sentido de la obra de arte, afirma, «con-

siste [...] en la comunicación. [...] Esa comunicación parte de un ser humano que vive en sociedad, que está sometido a sus efectos; y está dirigida a seres humanos que se encuentran igualmente expuestos a sus efectos. Con esta constatación muy trivial conseguimos el primer marco importante para los contextos: dentro de una sociedad determinada, solo son posibles ciertos sentimientos» (Lukács 2015, 95). Y añade que estos sentimientos están vinculados y condicionados por «las diferentes circunstancias sociales de las distintas épocas» (Lukács 2015, 95).

La forma no es, por tanto, algo reducible a un *hacer* por parte del creador, sino que también supone la pervivencia de lo social y sus estructuras afectivas (incluso inconscientes). Toda obra de arte, pues, como afirma el más importante intérprete de Lukács, Lucien Goldmann, es un *comportamiento significativo*. Escribe Lukács: «La forma es lo verdaderamente social» (Lukács 2015, 96) en el arte. Y se apresura a concretar: «la forma es una actividad anímica» (Lukács 2015, 97). Y aquí reside la pieza de interés para nosotros ahora mismo: la forma en el arte no es un residuo técnico sino lo que habla en la obra más allá del contenido. La forma de la obra se dispone así como la llave (o la estructura) que permite acceder a la obra no desde su mera existencia aislada, sino que esta forma crea y nos hace partícipes de las condiciones sociales y afectivas de producción de la obra. No se trata simplemente de una pregunta acerca *de cuál es el contenido de esta obra*, sino que esta pregunta sólo tiene sentido si antes o en paralelo nos hemos interrogado *por qué esta forma*. Recordemos que este texto de Lukács es de 1910 y que se sitúa sobre un terreno que sólo más tarde será efectivamente un espacio central para ciertos debates en la historia y la teoría del arte, así como en la teoría cultural. En esta línea podemos situar algunas cuestiones que un autor como Raymond Williams (a quien se etiquetó como *el Lukács británico*) tendrá en cuenta a la hora de hablar de *estructura de sentimientos*. Que sería otra manera de hablar de la forma.

Si somos capaces de acceder a este campo que propone Lukács, lo que hallamos es una estructura afectiva que describirá su contenido al tiempo que vinculará ese contenido con las condiciones sociales de producción y comprensión. Y ya en este punto Lukács es muy claro: «La forma es, como hemos dicho, una actividad anímica que representa una parte de la vida de los seres humanos [...]. Y en la medida en que esa vida anímica está expuesta a efectos sociológicos, esos efectos tampoco dejarán intacta la forma» (Lukács 2015, 100). Y aquí se podría rastrear el vínculo entre Lukács y Warburg, una relación teórica sobre la que, hasta donde conozco, no existe ningún trabajo de investigación, pero que quizá podamos vincular con algunos posicionamientos de Equipo

Comunicación, así como con determinados procesos de la poesía experimental española de los años sesenta. Las formas exponen efectos sociológicos que expresan modos anímicos que, a su vez, afectan al posterior desarrollo y supervivencia de las formas. Esa dialéctica es clave para Lukács. No es una noción simple y tradicional de forma. La forma así puede abstraerse para desde ella comprender sus relaciones históricas y su despliegue afectivo. Afirma Lukács: «Esa actividad anímica en que se nos manifiesta desde ese punto de vista la forma, es solo una parte que puede ser aislada por abstracción» (Lukács 2015, 100). Esto le lleva a concluir que las formas son «siempre visiones del mundo» (100). En resumen: la forma para Lukács es un estado anímico, una estructura sentimental, que se crea o se produce dentro de unas condiciones históricas determinadas, y dentro de una realidad social. La única manera de lograr la supervivencia es través de los estilos capaces de entender el carácter vivo de esa forma afectiva. Lukács, en definitiva, percibe claramente que las formas tienen «un valor vivencial propio» (118). Y añade:

Las grandes formas adquieren la capacidad de sobrevivir por el hecho de que brindan los esquemas de las relaciones humanas últimas, o porque son capaces de sugerir qué esquemas (ya que el esquema dura más que los contenidos) han sido llenados con contenidos diferentes en otras épocas, entre otros hombres (118).

Las formas son esquematizaciones de la sensibilidad, vinculadas a un proceso histórico dialéctico.

Esta noción de *forma*, sobre la que bascula casi toda la obra de Lukács, adquirirá un nuevo rostro bajo el concepto de *totalidad*, que será casi el protagonista de una obra clásica como es *Historia y conciencia de clase*. Pero para encajar las piezas de la relación forma-totalidad es necesario observar la trayectoria de dichas nociones en libros de transición como *El alma y las formas* (1911) y *Teoría de la novela*, y también en sus escritos inéditos, como la *Estética de Heidelberg*. En estas obras de juventud, con sus matices y diferencias, la noción de forma artística se articula, como hemos visto hasta aquí, como estructura afectiva. Ahora bien, Lukács percibe un problema que en ese momento no es capaz de resolver, un problema que denomina *trágico*. Se trata de la sensación de que esas formas se disgregan y se desactivan en cuanto son incapaces de percibir su posición en el interior de la totalidad social. El artista aspira a que la forma artística suture el vacío que percibe entre su interior y el mundo exterior, pero todos esos intentos terminan en fracaso. Esa es la tragedia de la forma contenida en estos trabajos

tempranos. Esta tragedia sólo es superada, afirma Lukács, cuando aparece sobre el horizonte el análisis social y dialéctico de Marx y Hegel. Y así se recoge en *Historia y conciencia de clase*, que siendo su gran obra política es en igual medida un clásico fundamental de la teoría cultural, donde vertebrada sobre la noción de totalidad su posicionamiento tanto estético como político.

#### 4.

Aunque las referencias a Lukács no sean muy abundantes en las publicaciones de Equipo Comunicación, sí que podemos entender que su posicionamiento de juventud pervive en el pensamiento y trabajo del colectivo; una pervivencia que viene mediada por otros autores, en tanto Lukács era en ese momento una figura polémica que nadie, salvo Lucien Goldmann y Guy Debord, quería reclamar. Autores como Goldmann fueron quizá un filtro importante, véase por ejemplo la edición que llevó a cabo Ciencia Nueva de su *Sociología de la novela*.

Desde mi punto de vista, este horizonte teórico puede permitir comprender algunas de las dinámicas internas y procesos teóricos que se sitúan alrededor de las propuestas y debates del Equipo Comunicación. Leer a Comunicación con este debate como música de fondo quizá pueda enriquecer un episodio de nuestra tradición marxista que aún queda por estudiar.

### Referencias bibliográficas

- Antal, Frederick. 2019. «Sobre los museos de la Unión Soviética». En Boris Röhr, *Filosofía marxista e historia del arte*, 116-132. Madrid: Síntesis.
- Barreiro, Paula y Juan Albarrán. 2025. «Equipo Comunicación: Marxism, Avant-garde and a Collective Publishing. Venture from Late Francoism to the Spanish Transition (1969-1979)». En *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, editado por Tijen Tunali y Brian Winkenweden, 290-304. Londres, Nueva York: Routledge.
- Equipo Comunicación. 1970. «Introducción». En *Formalismo y Vanguardia. Textos de formalistas rusos*, 7-24. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Löwy, Michael. 2018. *El marxismo olvidado*. Barcelona: Sylone.
- Lukács, György. 2015. «Para una teoría de la historia de la literatura». En *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla.
- Lukács, György. 2021. *Historia y conciencia de clase. Estudios sobre la dialéctica marxista*. Madrid: Siglo XXI.

# La recepción del formalismo ruso en España y la labor de Equipo Comunicación

Cristian Cámara Outes

## 1. Tres épocas de la recepción del formalismo ruso

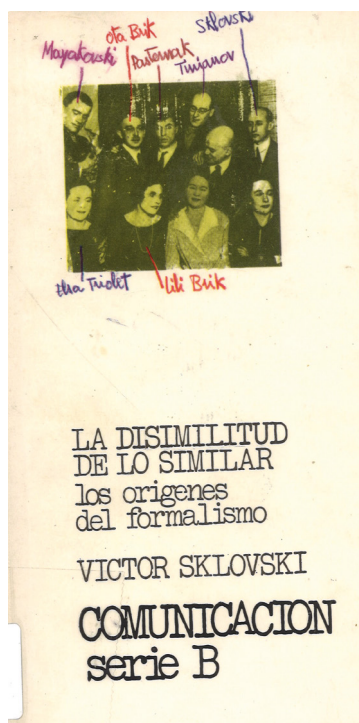
De manera general, la recepción del formalismo ruso se puede considerar como dividida en tres épocas distintas. La primera época se extiende entre los años 1914 y 1939 y tiene lugar tanto en Rusia como, un poco más tarde, en otros países de Europa Central y del Este. Dentro de Rusia, esta primera recepción consistió en un acalorado y productivo debate a favor y en contra de las tesis innovadoras de la escuela, en el que participaron representantes de movimientos como el marxismo, la incipiente filología saussureana, el historicismo positivista, la fenomenología y, de una manera especial, las distintas corrientes estéticas de los movimientos de vanguardia. La teoría literaria formalista parte de las experimentaciones y conceptualizaciones teóricas del cubofuturismo ruso de los años 1910-1913 (D. Burlíuk, A. Kruchiónyj o V. Jlébnikov). Sus componentes reelaboran estas mismas nociones enriqueciéndolas y ampliándolas, y estas son posteriormente adaptadas por los representantes de las vanguardias soviéticas de los veinte como el constructivismo y el productivismo de acuerdo con sus propios intereses. En el exterior del país, esta primera época se caracteriza por la transferencia de nociones formalistas hacia varios países del ámbito de Europa Central, en especial Checoslovaquia y Polonia, con el desarrollo de importantes teorizaciones estético-literarias que también dependen, en mayor o menor grado, de una discusión con intuiciones formalistas puestas en diálogo con diversas tradiciones filológicas y

**Cómo citar:** Cámara Outes, Cristian. 2026. «La recepción del formalismo ruso en España y la labor de Equipo Comunicación». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 39-53. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.02>

filosóficas previas existentes en cada uno de los contextos diferenciados de recepción.

La segunda época de recepción del formalismo ruso se puede considerar que dura desde los años cuarenta hasta los años noventa del siglo xx y tiene lugar sobre todo en Europa Occidental y Estados Unidos. Algunos momentos clave de esta segunda etapa son las lecciones de R. Jakobson en la Universidad Masaryk de Brno *La escuela formal y la ciencia literaria moderna en Rusia* (1934) (como precedente); V. Erlich, *El formalismo ruso: Historia y doctrina* (1955); la antología de T. Todorov *Teoría de la literatura: Textos de los formalistas rusos* (1966); o la monografía de Peter Steiner *El formalismo ruso: Una metapoética* (1984). De acuerdo con la descripción que realizan diversos estudiosos contemporáneos (Sanmartín, 2008; Depretto, 2009; Levchenko, 2012; Kalinin, 2021; Merrill, 2023; Tripiccione, 2024), esta segunda etapa se caracteriza por ser una tergiversación y neutralización sistemática de las tesis fundamentales del movimiento, realizada con vistas a endosarle al movimiento ruso el estatuto retrospectivo de mero precedente ofuscado de la doctrina estructuralista posterior. Una y otra vez, los autores estructuralistas reprochan al formalismo carecer de una adecuada comprensión de la ineludible integración de los componentes formales y semánticos, o de haber accedido a ella en un supuesto momento tardío de desarrollo de su teorización, que implicaría el abandono de los posicionamientos vanguardistas iniciales. Como explica J. D. Pujante, la trayectoria teórica de la escuela consistiría en «la superación de los prejuicios antisemantistas en la crítica formalista y su *progresivo desarrollo* hasta llegar a Jakobson, en quien la función poética coexiste con las demás funciones de la semántica comunicativa» (1992, 67, subrayado nuestro).

La tercera época de la recepción del formalismo ruso da comienzo en la década de los noventa y continúa hasta la actualidad, tiene un carácter internacional, si bien en demasiadas ocasiones se limita a los departamentos de eslavística. Entre los precedentes de este momento se pueden mencionar los libros de I. Ambrogio (1968) o J. Striedter (1969). Esta época se caracteriza, por un lado, por una indudable continuidad inercial de muchas nociones interpretativas acuñadas en el periodo anterior, pero por otro por la aparición de toda una serie variada de tentativas de relectura de las nociones fundamentales elaboradas por el movimiento, de las tradiciones previas con las que entroncan y de los contextos artísticos y filosóficos en los que se generaron. Esta relectura comporta la reemergencia de numerosos aspectos presentes en las discusiones de la primera época que habían quedado ocultados en la anterior tergiversación jakobsoniana.



**Figura 5. Portada del libro de Víktor Shklovski, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*, 1973, diseño de Alberto Corazón.**

Pues bien, una vez dicho lo anterior, es importante señalar que la recepción del formalismo ruso por parte del Equipo Comunicación se engloba por entero dentro del marco de la segunda época señalada, es decir, la época dominada por la tergiversación jakobsoniana, que condiciona gravemente sus posibilidades de resonancia crítica. Como trataremos de ver, existen determinados aspectos de su actividad crítica y editorial en los que el Equipo Comunicación consiguió superar estos marcos estrechos, en especial en lo que se refiere al reenlace entre teoría formalista y prácticas artísticas coetáneas de vanguardia. No obstante, otros aspectos de la lectura de Comunicación de las ideas del movimiento ruso, sobre todo su definición de la especificidad del lenguaje poético y artístico, están marcados por la aceptación de las ideas dominantes en el momento. En este sentido, se puede decir que se trata de una recepción fallida, no en un sentido general y abstracto, sino en el sentido muy concreto de los propios intereses teóricos del grupo y el propósito de elaboración de una estética de base *inmanentista* y apertura sociológica e histórica. Determinados

componentes doctrinales del formalismo ruso hubiesen podido ayudar en este propósito, pero desafortunadamente no resultaron legibles desde la posición concreta en la que se encontraba Equipo Comunicación.

## **2. Breve descripción del campo teórico-literario en España entre los años 1966 y 1979. La recepción del formalismo ruso por parte de la doctrina dominante académico-institucional de la estilística española**

En su magnífico libro *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* (2022), Max Hidalgo Nacher realiza una labor encomiable de ordenación y disposición crítica de una ingente cantidad de materiales teóricos de la época. De acuerdo con el autor, durante el periodo que nos ocupa el campo teórico-literario se encuentra dividido en dos zonas fundamentales que se disputan entre sí la apropiación de las innovaciones conceptuales y metodológicas procedentes del estallido del estructuralismo francés durante los años 1964 a 1966. Por un lado, se encuentra la crítica académica oficial, encarnada en la tradición de la estilística espiritualista de Dámaso Alonso (Lázaro Carreter, Carmen Bobes Naves, M. A. Garrido Gallardo o A. García Berrio), que desde muy pronto maniobra para encapsular los nuevos discursos críticos dentro de los módulos conceptuales previos de la tradición local específica hispánica. Por otro lado, la zona de la oposición política y cultural, que a su vez se divide en una línea marxista y una línea «neonietzscheana» (2022, 72-73, 115).

La recepción del formalismo ruso por parte de la línea neonietzscheana fue muy atenuada y tangencial, cuando no en muchos casos desdeñosa, al igual que ocurrió en Francia con los representantes más inconformistas de la teoría posestructural. Como explica Iliá Kalinin, la hostilidad que una autora como Julia Kristeva mostró en varios de sus textos en contra de las tesis formalistas, y su preferencia por un autor periférico en el momento como Mijaíl Bajtín, se debe atribuir en gran medida al hecho de que desde el inicio el formalismo había quedado asimilado a la condición de precursor del estructuralismo. En el contexto de la segunda mitad de los sesenta y primera de los setenta, tanto en España como en Francia, atacar al formalismo ruso era en realidad una manera de señalar indirectamente las deficiencias de su (supuesto) heredero teórico (Kalinin 2020, 25-33). Según Kalinin, lo cierto es que Kristeva hubiese encontrado un mayor apoyo en las propuestas deconstructivas del formalis-

mo que en las tesis en última instancia neokantianas de Bajtín en su elaboración del término de intertextualidad como desplazamiento incesante que elimina cualquier posibilidad de un texto originario (en oposición a la reapropiación logocéntrica del término por parte de G. Genette). La lectura kristeveana de Bajtín tuvo como sabemos bien una extraordinaria fortuna crítica posterior, pero eso sin duda es una historia distinta.

Por su parte, la recepción del formalismo ruso por parte de la línea académica de la neoestilística fue desde muy pronto una de las estrategias claves en la tarea de encabalgamiento de las tesis estructuralistas con las de la estilística, realizada según Hidalgo Nácher mediante un tipo de interpretación que las entroncaba con sus mismos postulados de base y enfatizaba sistemáticamente aquellos elementos de continuidad frente a otros que podían comportar algún tipo de cuestionamiento de sus premisas (Hidalgo Nácher 2022, 115). Si bien estamos en lo fundamental de acuerdo con la descripción elaborada por Hidalgo Nácher, nos parece que en ella no se subraya lo suficiente hasta qué punto las operaciones de entronque y encabalgamiento del estructuralismo en la estilística fueron facilitadas por el hecho de que los postulados esenciales epistemológicos eran en lo fundamental asimilables con meras diferencias terminológicas o de matiz. No cabe duda de que en el *desembarco estructuralista* del año 1966 llegaron al mismo tiempo y de manera tumultuosa muchas cosas que ni siquiera en Francia se distinguían con mucha claridad. Hidalgo Nácher acepta la «revolución epistemológica y metodológica» estructuralista de manera excesivamente general sin hacer necesarias precisiones. En muchos casos, esta revolución consistió en una transferencia terminológica de categorías tomadas de la fonología de Trubetzkoi y el *Curso de lingüística general* de Saussure con vistas a fundamentar con mayor rigor cientificista categorías tradicionales de análisis de los estudios literarios.

En efecto, en los textos de Dámaso Alonso y de Roman Jakobson de las décadas de los cuarenta y cincuenta encontramos una idéntica «metafísica dualista del signo», dicho en palabras de H. Meschonnic (2007, 77). En la concepción teórica de ambos autores y de sus discípulos existen rasgos comunes como el afán de refutación a ultranza del principio de la arbitrariedad saussureana del signo, el establecimiento de jerarquías y canonizaciones axiológicas, el hábito metodológico de amputar los textos respecto de sus contextos históricos, la postulación de la referencia simbólica trascendente de los textos literarios o la búsqueda de una definición retórica de la esencia universal del lenguaje poético. La gran diferencia entre ambos es la que media entre el intuicionismo católico-idealista de la estilística y el pseudocientificismo abstru-

so por el que se inclina el estructuralismo, que será un dilema en el que los representantes de la neoestilística de los sesenta y setenta se verán con frecuencia prendidos, oscilando entre una y otra posición sin llegar a encontrar una resolución satisfactoria.

En todo caso, la lectura de la neoestilística es el gran canal de recepción de las ideas del formalismo durante toda esta época y hasta la actualidad. Esta lectura asume desde un principio como propia la tergiversación jakobsoniana añadiéndole algunos elementos específicos de radicalización. Si bien las referencias de representantes de la neoestilística al formalismo son muy numerosas y suelen ocupar un lugar relevante dentro del diseño de una narrativa de continuidad de la disciplina de la teoría literaria, se puede convenir en que el gran protagonista y quizás el inventor de esta radicalización doctrinal fue Antonio García Berrio con su monumental libro de 1973, *Significado actual del formalismo ruso*. El principal modelo argumentativo que sigue Berrio en su monografía es el que venía ofrecido por el texto previo de V. Erlich de 1955 ya mencionado y que tuvo una extraordinaria difusión. Según L. Trippicione, el libro de Erlich «más que una presentación de la teoría formalista [...] es una traducción sistemática del formalismo en su contraparte estructural más evolucionada» (2024, 961). En esta operación de traducción, Erlich había recurrido a los modelos del estructuralismo checo y el New Criticism norteamericano para suplantar la especificidad de las conceptualizaciones formalistas, presentándolos como su desembocadura inevitable. Berrio sigue claramente el esquema de Erlich/Jakobson de progresivas etapas de clarificación doctrinal que van a dar en la noción de «función poética» jakobsoniana y las elaboraciones estructuralistas. Según el autor, los formalistas rusos, en sus estudios sobre el valor autónomo del sonido de la poesía, «no llegaron a una definición plenamente satisfactoria de la forma» (1973, 35). El componente aislado formal debe reintegrarse en su correlación imprescindible con el significado poético, que es lo que consigue «la última definición de Jakobson en la que la función poética y su ambigüedad peculiar es tan solo dominante y, por tanto, coexiste y colabora con las demás funciones de la semántica comunicativa» (Id., 201).

La eliminación crítica de la especificidad antiseántica y antisencialista de la teoría formalista mediante su sustitución por una concepción de la «ambigüedad» poética era un resultado que ya había quedado firmemente establecido por Erlich (1974, 264-265). En Berrio, esta eliminación va de la mano con una estrategia de encabalgamiento genealógico más extenso que dedica grandes esfuerzos a integrar también la tradición de la estilística idealista de la primera mitad del siglo xx dentro de un mismo fermento de origen de la poética

lingüística inmanentista moderna (Berrio 1973, 29, 63, 85, 112, etc.). Ahora bien, posiblemente el aspecto más original de esta rearticulación neoestilística es un gesto adicional de recuperación e incardinación del formalismo dentro de la vasta tradición de la retórica tradicional. Según Berrio, en un gesto al que se le debe reconocer erudición y audacia especulativa, la historia milenaria de la teoría literaria es la «historia de la caracterización formalista de desvío» (Id., 114). Algunos años más tarde, J. M. Pozuelo Yvancos reenlaza con esta misma argumentación: «la desautomatización como vía explicativa de la literariedad hunde sus raíces en la Antigüedad y traspasa en sus distintas direcciones todo el tronco de la poética lingüística hasta constituirse en una constante teórica» (1988, 21).

Dentro de este esquema de continuidad, la posición particular del formalismo ruso consistiría en un cierto desvarío que, sin embargo, a la postre habría tenido consecuencias provechosas de clarificación teórica. Según Berrio, toda la insuficiencia e inmadurez del formalismo radicarían en el postulado de una inadecuada noción de «desvío retórico», es decir, una noción «sustantiva» en lugar de meramente «adjetival»: «Los formalistas, siguiendo en esto las instancias poéticas contemporáneas, rechazaron la concepción clásica de la lengua poética como *sermo ornatus*, solo adjetivamente distinto de la lengua de comunicación, del lenguaje en su dimensión práctica» (Berrio 1973, 111). Tanto la estilística como el New Criticism y las nuevas líneas de la moderna poética lingüística han conseguido evitar el error de postular una «ruptura absoluta» entre las leyes del lenguaje poético y el comunicativo: «se trata, en definitiva, solo de la puesta en ejercicio de una complicada gama de figuras o licencias de violación, perfectamente asimiladas, experimentadas sin fractura por la estructura del lenguaje comunicativo y sistematizadas en el venerable corpus centenario de la tradición poética» (Id., 115). Todo ello, por lo demás, autoriza a endosar al formalismo ruso las mismas orientaciones místicas y espiritualistas que pugnan por establecer tanto la estilística como, de manera más embozada, el estructuralismo: «los formalistas partieron siempre de verificación del principio más profundamente espiritual que se haya planteado la estética de siempre: la aclaración de la esencia artística en la obra concreta» (Id., 78).

En palabras de L. Tripiccione, se trata en efecto más de una *traducción* que de una *presentación*, y quizás podríamos añadir que en este caso tiene indudables elementos de un exorcismo. Berrio de hecho conoce bien y menciona en su texto los peligros que comportan las concepciones nihilistas y disolventes de las formulaciones formalistas: el radicalismo formalista «no hace sino anular la especificidad estética del hecho literario» (Id., 38). La concepción *subs-*

*tantiva* de la lengua poética del formalismo ruso comporta más bien la consideración de una exterioridad inscrita incesantemente en el lenguaje, una energía excesiva que trastoca constantemente los recortes ya petrificados en el lenguaje cotidiano y permite revelar así el carácter de apertura radical del mundo como devenir de fuerzas. La interpretación estructuralista del formalismo ruso, durante toda esta segunda etapa de recepción, con diferentes grados de conciencia acerca de lo que se encontraba en juego, se propuso exorcizar este vaciamiento central y reestablecer una concepción esencialista de la especificidad poética.

### **3. La recepción del formalismo por parte del Equipo Comunicación: actividad editorial y crítica**

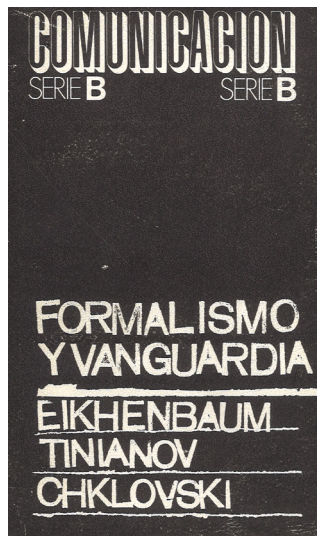
La recepción del formalismo ruso por parte del Equipo Comunicación se puede considerar en gran medida condicionada por las posiciones del campo teórico-literario mencionadas anteriormente y los específicos objetivos teóricos, políticos y culturales del grupo. En los artículos «Otra alternativa cultural» (1970a) y «La crítica literaria en España» (1970b), Equipo Comunicación se posiciona conflictivamente respecto al conjunto de líneas concurrentes en el momento: 1) respecto de la crítica literaria académica dominante, censura su «anquilosamiento metodológico» (1970b, 32) y su focalización sobre cuestiones de expresividad romántica subjetiva; 2) respecto de las tendencias teóricas y literarias neonietzscheanas y neovanguardistas, ubicadas geográficamente en Barcelona, critica «los movimientos del subnormalismo, novísimos, carnaval filosófico, etc.» (1970a, 56) por su carácter de mero radicalismo verbal y «moda comercial» destinada a ser engullida por el mercado; y 3) frente a la crítica tradicional de la estética realista y el compromiso sartreano, característico de la generación anterior de oposición al régimen y que ya había agotado sus potencialidades desautomatizadoras, censura sobre todo su «insuficiencia científica y plúmbea rutina», representada sobre todo por las líneas sociologistas y contenidistas derivadas de Lukács y Plejánov, que conducen a una interpretación simplista de la determinación mecánica de la infraestructura económica sobre el ámbito de la producción cultural (1970a, 57). Este conjunto de críticas señala con claridad la especificidad teórico-cultural que durante todo su trayecto tratará de encarnar Equipo Comunicación en sus actividades editoriales, de traducción, pedagógicas y de crítica literaria y artística. En el contexto teórico esbozado, la labor del Equipo Comunicación fue sin duda un

módulo fundamental de mediación y generación discursiva fundamental. En todas sus diversas actividades, el objetivo principal que se impuso se puede definir como el intento de asimilación de las innovaciones teóricas y metodológicas del momento y su conciliación con una tradición estética marxista en la que se dan preferencia a los componentes más marcadamente heterodoxos. Durante los años 1969 a 1979, dominados por el paradigma estructural, todo intento de elaboración de una teoría estético-literaria debía gravitar necesariamente en torno a la designación de la especificidad estética de los diferentes lenguajes artísticos. Equipo Comunicación se esforzó durante estos años por elaborar una teoría artística del experimentalismo vanguardista con firme base marxista, que acogiese dialécticamente las dimensiones de lo social y lo histórico y reconociese al arte su capacidad de incidencia y transformación de lo real en un sentido emancipador, tanto frente a la opresión directa del régimen franquista como frente a la alienación de la sociedad de consumo.

En el interior de toda esta constelación, en estas páginas tenemos que limitarnos exclusivamente al análisis de las funciones que el Equipo Comunicación concedió a la doctrina del formalismo ruso en la elaboración más amplia de su programa crítico. A partir del estudio de los textos podemos concluir que esta lectura estuvo marcada históricamente por la versión jakobsoniana dominante en el momento y por la decidida orientación hacia el modelo artístico que presentaban las vanguardias soviéticas de la década de los veinte como vía para reorientar las prácticas del presente. La conciliación dificultosa entre ambos vectores de lectura dio lugar a una particular amalgama en la que encontramos tanto continuidades como discontinuidades, que es algo que con toda probabilidad caracteriza a cualquier lectura histórica.

El documento fundamental de la recepción que Equipo Comunicación realiza de los formalistas rusos es sin la menor duda la publicación, en el año 1970, del libro *Formalismo y vanguardia* [Figura 6], una antología en la que se incluyen cuatro textos fundamentales de V. Shklovski, Y. Tyniánov y B. Éikhenbaum, de entre los cuales el único realmente desconocido en España era «Sobre la composición del *Euguenio Oneguín*» de Tyniánov (un texto inédito en vida del autor y que se publicó por primera vez en la URSS en 1967 y el mismo año en Italia). Este libro es sin duda un complejo artefacto cultural del que sería interesante examinar un buen número de dimensiones, desde el análisis de la traducción al estudio comparado con otras antologías y libros del momento, tanto en España o en lengua española como en otros países. Mencionemos únicamente el dato importante de que la edición de los textos formalistas en España durante estos años fue dramáticamente insuficiente, una situación que

continúa en la actualidad. Si en Italia entre los años 1967 y 1969 se publicaron íntegros los principales volúmenes de recopilación de ensayos críticos de Shklovski y Tyniánov de los diez y los veinte, en España la moda formalista dio más bien preferencia a los textos memorialísticos que escribió Shklovski a partir de los treinta, de un interés teórico incomparablemente menor. Sea como fuere, en estas páginas nos tendremos que limitar a unas pocas observaciones de carácter más bien textualista, con la esperanza de que esta perspectiva pueda entrar en fricción productiva con otros acercamientos más amplios culturales, sociológicos o económicos sobre la misma cuestión.



**Figura 6. Portada del libro de Viktor Shklovski, Yuri Tyniánov y Boris Éikhensbaum, *Formalismo y vanguardia*, 1970, diseño de Alberto Corazón.**

Si nos centramos en el análisis del volumen *Formalismo y vanguardia*, y en especial en la introducción que escribe Equipo Comunicación, existen dos rasgos que parecen revestir especial relevancia. El primero de ellos es la enorme importancia que se concede, ya desde el título mismo, a la recuperación de la vinculación estrecha entre teoría literaria formalista y producción artística de las vanguardias soviéticas. Esta constatación además viene refrendada por la yuxtaposición del libro con los otros títulos del catálogo, en el que comparcen prácticamente todas las figuras mayores del momento (Eisenstein, Meyerhold, Arvátov, Malévich, Maiakovski, etc.). También en la introducción la sección destinada al análisis de las relaciones entre formalismo y vanguardia

tiene una extensión desproporcionadamente mayor que las otras, desde la página 7 hasta la 17, y en gran medida se puede decir que omite la discusión sobre formalismo y se centra en el análisis de las tesis constructivistas. Como explican Paula Barreiro y Juan Albarrán, uno de los resortes fundamentales de la teorización de Equipo Comunicación fue el «specific interest in Constructivism because of its radical difference from the European avant-garde» (2025, 296). Todo parece indicar que el verdadero objeto del interés teórico del grupo en la producción de este libro se enfocaba precisamente en las premisas de la vanguardia soviética y que la obra de los formalistas aparece en tanto que se sitúa en vinculación histórica con ellas. Para Equipo Comunicación, el constructivismo ofrece un modelo de intervención cultural opuesto a lo que denominan la «vanguardia tradicional», cuyas supuestas innovaciones son inmediatamente asimiladas y digeridas por «el mercado del arte y las clases sociales que lo dirigen» (1970c, 10). Tanto aquí como en otros estudios críticos de los integrantes de Equipo Comunicación, nociones constructivistas como la del «arte popular» o la necesidad de incorporar las nuevas tecnologías de producción industrial en la producción artística se estudian detenidamente y se ponen en funcionamiento para tratar problemáticas que plantea la situación del presente. Entre estos usos podemos mencionar el análisis de las tendencias del arte pop y el realismo crítico, la resolución de la antinomia entre la necesidad de innovación y la orientación imprescindible hacia un público de masas o la estrategia de desplazamiento de las formas anquilosadas dominantes del informalismo abstracto de la generación anterior. De todas maneras, incluso si Equipo Comunicación da preferencia a la teoría constructivista frente a la formalista, el hecho mismo de esta puesta en vinculación era un rasgo innovador que rompía con los hábitos perceptivos del momento, y que, como ya hemos mencionado, procedía probablemente de la mediación italiana. Desafortunadamente, desde la perspectiva del presente podemos decir que este elemento innovador no tuvo incidencia real en el panorama crítico en España, y que cuando vuelva a ser reivindicado por autores como E. Volek, M. Asensi o P. Sanmartín será a partir de otras incitaciones y otras lecturas.

El segundo rasgo que llama la atención en esta introducción es la clara continuidad con buena parte de las premisas fundamentales de lo que hemos denominado como tergiversación jakobsoniana. Equipo Comunicación acepta explícitamente que las tesis del formalismo ruso solo se pueden entender si son puestas en correlación con el estructuralismo lingüístico posterior, incluso si es profundamente crítico con este último. En el prólogo, las ideas formalistas se tratan con mayor detalle entre las páginas 17 y 24 y se ocupan de dos cues-

tiones distintas. En primer lugar, entre las páginas 17 y 21, hay una crítica de la noción shklovskiana de «imagen», que después de una somera discusión se suplanta por la teoría de la imagen de Galvano Della Volpe. En segundo lugar, entre las páginas 21 y 24, se introduce un comentario a la noción fundamental de Tyniánov de «sistema». En este caso el análisis resulta no menos superficial y se sustituye enseguida por la concepción de L. Hjemslev de «estructura sincrónica». De este modo, las contribuciones propiamente formalistas están escamoteadas y sustituidas por las de otros autores que se consideran más adecuadas. Justamente en la equiparación y desplazamiento de sistema en Tyniánov por estructura en Hjemslev podemos observar un componente importante de toda la segunda época de la recepción del formalismo ruso, y que consiste en la obliteración de todas las consecuencias más nihilistas, hiperhistoricistas y relativistas de las conceptualizaciones de la escuela. Formalismo y estructuralismo comprenden de modo antagónico las relaciones entre diacronía y sincronía. Para el estructuralismo la diacronía está subsumida en la sincronía, la evolución literaria avanza de modo regular, nomotético, los cambios de sistema literario tienen un curso uniforme y orgánico, susceptible de descripción científica objetiva. Para el formalismo la sincronía está en cambio subsumida en la diacronía, no solo la evolución literaria se produce por saltos e interrupciones, sino que los sistemas sincrónicos se observan como constituidos por dinamismos y tensiones que configuran el carácter de las obras concretas. La descripción de las obras, periodos o procedimientos del pasado, efectuada desde un sistema posterior, tiene un carácter plenamente ficticio y creativo que corresponde sucesivamente a los intereses del presente.

Los integrantes del Equipo Comunicación, visto desde la perspectiva del presente, resultaron ciegos a toda esta dimensión problemática de las tesis formalistas. Hasta cierto punto, ello no puede considerarse como una fatalidad inevitable, en el sentido del relato de J. L. Borges «La busca de Averroes», en el que el erudito cordobés tenía simplemente obturado el acceso al significado de los términos aristotélicos de comedia y tragedia. Esta dimensión problemática estaba indicada en los textos que Equipo Comunicación incluye en su antología, en las publicaciones italianas de las obras de Shklovski y Tyniánov y en la obra de I. Ambrogio, eslavista y discípulo de Galvano Della Volpe, que los autores conocían y citaron. Ocurre que la óptica restrictiva de la mistificación dominante jakobsoniana sobrepujó a las incitaciones que procedían de otros impulsos. Equipo Comunicación sitúa en el centro de la teorización formalista la noción de especificidad retórica: «la preocupación constante de los formalistas fue analizar lo específico literario» (1970c, 17). En artículos

como «El lenguaje artístico» (1969) o «Información y significación artística» (1971), Valeriano Bozal batalla con uñas y dientes para formular una definición universal y ahistórica de la especificidad artística basada en su configuración interna semiótica: «el signo artístico es la unión del icono y el símbolo» (Bozal 1969, 95). El problema es que para los formalistas la cuestión era bastante más compleja de lo que daba a entender la lectura jakobsoniana: la especificidad del lenguaje artístico es una especificidad inespecífica, una especificidad basada en la transgresión incesante de cualquier especificidad histórica concreta. Según Shklovski, la imagen poética no puede considerarse como la esencia de la literatura como lo pretendía la tradición neoplatónica representada por A. Potebnia y los poetas simbolistas. La imagen es simplemente un procedimiento más que en una determinada configuración del sistema literario puede ponerse en primer plano y actuar como principio constructivo, subordinando y transformando el sentido de los otros materiales verbales que entran en la configuración de la obra. En otra situación del sistema literario, a consecuencia de su dinamismo interno formal, la imagen puede perder su importancia y ser sustituida por otro procedimiento distinto, que además puede tener su origen en otras series discursivas tanto verbales como sociales. Es decir, la evolución de la serie literaria es a la vez autónoma, orientada por el principio de la *desautomatización* transgresora de la configuración anterior, y también heterónoma, conectada con la evolución de otras series de las que toma o puede tomar sus materiales. Según S. Oushakine:

La literatura se percibe como un campo abierto de interacciones de variados factores y fuerzas [...]. Éikhenbaum propone una sociología de la actividad literaria, en el centro de atención de la cual se sitúan las condiciones sociales, políticas, institucionales y estéticas, que hacen que una u otra forma de escritura se torne históricamente posible (2016, 12).

En este texto hemos tratado de presentar brevemente la heterogeneidad del sistema teórico literario del tardofranquismo, observar cómo un «mismo» elemento se encontraba refractado diversamente en dos de las tendencias que lo integraban: la neostilística, que ocupaba una posición dominante, y el Equipo Comunicación, con una posición periférica de disidencia. Mientras que la primera de ellas se apropia del formalismo con vistas a refrendar una serie de postulados ya consolidados, Equipo Comunicación, de acuerdo también con una serie de objetivos teóricos, políticos y culturales precisos, se lo apropia de una manera que parcialmente subvierte la interpretación heredada y parcial-

mente la reafirma. Determinadas posibilidades subversivas que contenía en sí el formalismo ruso, y que en el contexto histórico habían demostrado ser visibles –aunque con indudable dificultad–, no fueron activadas en la lectura realizada por el grupo.

Según Paula Barreiro y Juan Albarrán: «Its books circulated widely in Spain's leftist dissident culture and its role was key for enriching and updating the cultural field from a Marxist perspective during the Late Francoist era» (2025, 300). Una de las consecuencias más desconsoladoras de las transformaciones amplias políticas, sociales, económicas y culturales que tuvieron lugar a partir del año 1975 ha sido la obturación del acceso a una tradición de pensamiento crítico anterior a la muerte del dictador. La recuperación de este conjunto de discursos tiene hoy una importancia fundamental para repensar críticamente el pasado reciente, problematizar narrativas heredadas y tratar de «transformar el espacio crítico que habitamos» (Hidalgo Náchter 2022, 37). Sin embargo, en nuestra opinión, en lo que se refiere en concreto al formalismo ruso, las lecturas generadas por esta época no se pueden considerar satisfactorias y tenemos que volvernos más bien a recepciones contemporáneas procedentes de otros sistemas.

## Referencias bibliográficas

- Barreiro, Paula y Juan Albarrán. 2025. «Equipo Comunicación: Marxism, Avant-garde and a Collective Publishing. Venture from Late Francoism to the Spanish Transition (1969-1979)». En *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, editado por Tijen Tunali y Brian Winkenweden, 290-304. Londres, Nueva York: Routledge.
- Bozal, Valeriano. 1969. «El lenguaje artístico». *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 232: 87-104.
- Depretto, Catherine. 2009. *Le Formalisme en Russie*. París: Institut d'études slaves.
- Equipo Comunicación. 1970a. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, n.º 434: 55-57.
- Equipo Comunicación. 1970b. «La crítica literaria en España». *Cuadernos para el diálogo* n.º 28: 31-37.
- Equipo Comunicación. 1970c. «Introducción». *Formalismo y vanguardia*, 7-24. Madrid: Comunicación.
- Erlich, Victor. 1974. *El formalismo ruso: historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral.
- García Berrio, Antonio. 1973. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

- Hidalgo Nácher, Max. 2022. *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Kalinin, Iliá. 2021. «Viktor Shklovski: peripecias de la teoría, aventuras del teórico». En *Escritos sobre arte y literatura*, de Viktor Shklovski, 6-68. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Levchenko, Jan. 2012. *Drugaya nauka. Russkie formalisty v poiskah biografii*. Moscú: Vysshaja Shkola Ekonomiki.
- Merril, Jessica. 2023. «The North American Reception of Russian Formalism». En *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, editado por Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, 289-306. Berlín, Boston: De Gruyter.
- Meschonnic, Henri. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol Izquierdo.
- Oushakine, Serguei. 2019. «Sotsiologiya literaturnogo dela Borisa Eikhenbauma». En *Molodoi Tolstoi* de Boris Eikhenbaum, 5-24. Ekaterimburgo/ Moscú: Kabinet Uchioni.
- Pozuelo Yvancos, José Manuel. 1988. *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pujante, José David. 1992. *Mímesis y siglo XX: formalismo ruso, teoría del texto y del mundo, poética de lo imaginario*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sanmartín, Pau. 2008. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Tripiccione, Lidia. 2024. «Cold War Networks and the Scholarly Byt: How Russian Formalism Became an American Thing». *Slavic Review* 82, n.º 4: 949-970.



# Tres versiones de la Escuela de Praga en 1970: Comunicación y la búsqueda de la conciliación de lo formal y lo sociológico

Andrés Pérez-Simón

El interés de Equipo Comunicación por las contribuciones de la Escuela de Praga en los campos de la teoría literaria y la estética no ha sido estudiado de manera rigurosa hasta la fecha. En el presente texto propongo un recorrido, necesariamente sinóptico, por los tres volúmenes que Comunicación dedica a trabajos que se pueden adscribir al Círculo de Praga, con la particularidad de que los tres aparecen en el mismo año de 1970. La primera sección comenta brevemente la traducción que Comunicación publicó del texto colectivo popularmente conocido como las tesis de Praga, presentadas y publicadas en 1929. Esta primera sección también analiza el volumen *Arte y semiología*, editado por Simón Marchán Fiz, quien ejerce como primer intérprete informado de la obra de Jan Mukařovský en España. Este volumen contiene dos textos de Mukařovský, originalmente de 1934 y 1940. La segunda parte está dedicada íntegramente al volumen colectivo *Lingüística formal y crítica literaria*, el cual contiene cinco ensayos de investigadores checos que trataban de continuar las teorías de Mukařovský después de la aparición de ensayos inéditos de su autoría en *Studie z estetiky* (1966), en un contexto de relativa apertura del régimen checoslovaco. Estos textos fueron traducidos y publicados por Comunicación a través de sus contactos con el Instituto Gramsci de Roma, que nunca llegó a publicarlos en italiano. En esta segunda sección hago un análisis detallado de la historia de la publicación de estos textos y concluyo que esta antología es

**Cómo citar:** Pérez-Simón, Andrés. 2026. «Tres versiones de la Escuela de Praga en 1970: Comunicación y la búsqueda de la conciliación de lo formal y lo sociológico». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 55-69. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.03>

de tal radical novedad que ofrece salidas teóricas alternativas al formalismo y al estructuralismo, que Comunicación desaprobaba según queda patente en el propio prólogo *Lingüística formal y crítica literaria*.

## **1. Las Tesis de 1929 y Arte y semiología: dos acercamientos distintos a la Escuela de Praga**

El volumen *Tesis de 1929* es una traducción de las tesis presentadas por el Círculo de Praga como material de discusión en el I Congreso de Filología Eslava celebrado en la misma ciudad de Praga en octubre de dicho año. Estas tesis colectivas fueron luego publicadas en el primer número de la revista *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, también en 1929. En 1966 apareció una versión italiana preparada por Sergio Pautasso y Emilio Garroni (*Il circolo di Praga. Le tesi del '29*) y dos años después la revista francesa *Change* reprodujo íntegramente las tesis en un número monográfico dedicado a la Escuela de Praga (1968, 19-49). María Inés Chamorro, traductora de las tesis para este volumen de Comunicación, tuvo estas dos ediciones como referencia y en una nota preliminar al texto explicó la dificultad de trabajar con un texto en francés «no muy cartesiano» (Equipo Comunicación 1970c, 2), como lo había definido antes Garroni. Lo cierto es que las tesis fueron traducidas al francés por Louis Brun, profesor y hablante nativo de esta lengua, a partir de un texto preparado en checo por al menos cinco miembros del Círculo de Praga (Čermák 2017, 344). El problema con el que Chamorro tuvo que lidiar no fue tanto el dominio de la lengua francesa que tuviera Brun sino la complejidad de los conceptos y los múltiples ángulos léxicos que se entrecruzan en el documento original.

Con la publicación de las tesis de Praga, Comunicación se unía al por entonces reciente interés que este texto colectivo había despertado en Italia y Francia, como ya he señalado. El prólogo a las tesis, firmado por «Comunicación» (1970c, 4-11), explicita los motivos para reclamar el legado de la investigación lingüística de Praga. Re, en primer lugar, que las tesis de 1929 «vienen a desarrollar muchas de las propuestas que habían defendido los formalistas rusos, pero insertándolas en una metodología científica más amplia» (1970c, 6). A continuación, se defiende que la lingüística es la ciencia humana «que más rápidamente ha alcanzado un estatuto científico riguroso partiendo de una situación de empirismo elemental» (1970c, 7), aunque justo antes se avisa de que el actual giro lingüístico puede también implicar una «moda [...] desgra-

ciadamente, más de lo que cabría esperar y sería adecuado» (1970c, 6). Esta misma disyuntiva entre lo lingüístico-formal y lo social reaparecerá en el prólogo a la antología de textos *Lingüística formal y crítica literaria*, de la que me ocuparé en la siguiente sección del presente ensayo. Por último, tras defender el trabajo del Círculo de Praga en la constitución de los estudios lingüísticos y literarios como esfera autónoma de conocimiento, la pregunta final que Comunicación plantea en este prólogo es si «autonomía» equivale a «aislamiento y autosuficiencia» (1970c, 8). Precisamente porque la Escuela de Praga propone un modelo funcionalista que además combina diacronía y sincronía, Comunicación considera que así se pueden contrarrestar «los planteamientos de la lingüística sincrónica y la crítica literaria ligada a ella –que hace furor, retóricamente, en nuestro medio y va camino de sustituir una retórica (subjetiva y decimonónica) por otra (pseudocientífica y formalista)–» (1970c, 10-11).



**Figura 7. Portada del libro de Jan Mukařovský, *Arte y semiología*, 1970, diseño de Alberto Corazón.**

También en 1970 Comunicación publica *Arte y semiología* [Figura 7], en edición de Simón Marchán Fiz. Este volumen contiene las primeras traducciones al español de textos de Mukařovský, la figura más destacada en el

campo de los estudios literarios de la Escuela de Praga. El primero de los textos es «El arte como hecho semiológico», traducción de «L'art comme fait sémiologique», comunicación en francés que Mukařovský leyó en el VIII Congreso de Filosofía (Praga, 1934) y que se publicó en 1936 en las actas de dicho congreso. En 1966 Mukařovský publicó «Umení jako semiologický fakt», en checo, en su colección *Studie z estetiky* (1966, 85-88), pero *Arte y semiología* se ciñe a la primera versión francesa. El segundo de los textos seleccionados en *Arte y semiología* es la entrada enciclopédica «El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria» a partir de una primera versión en checo de 1940. Los textos fueron traducidos por Marchán e I. P. Hložník, respectivamente, con ciertos errores tanto en la sintaxis como en la elección de terminología específica. Más allá de estos errores, puede afirmarse que la elección de estos dos textos no fue afortunada para divulgar la obra del teórico checo. En primer lugar, «El arte como hecho semiológico» es una comunicación oral de 1934 en la que Mukařovský adaptó sus tempranas investigaciones a la terminología saussureana del momento con el objetivo de llegar a un público internacional, pero no es realmente un texto que permita entender su idea de estructuralismo madurada a finales de los años treinta y a principios de los cuarenta. En segundo lugar, «El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria» es un texto enciclopédico de 1940 que no resulta sencillo de entender para lectores no familiarizados con la obra de Mukařovský.

La introducción que Marchán prepara para *Arte y semiología* (1970a, 7-22) hace gala de un conocimiento de la trayectoria de Mukařovský mucho más amplio del que se puede extraer mediante la lectura de los dos textos seleccionados. A favor de Marchán puede afirmarse que este texto introductorio es el primero en presentar una visión más o menos global de la obra de Mukařovský en España. Este acercamiento a Mukařovský tiene lugar en un momento central en la obra de Marchán, un periodo en el que el crítico de arte español se interesa especialmente por el estructuralismo francés y la semiótica italiana. En este mismo año de 1970, en el que Comunicación saca a la luz *Arte y semiología*, Marchán publica «La obra de arte y el estructuralismo» en *Revista de ideas estéticas* y un año antes, en 1969, firma una reseña de *Opera aperta*, de Eco, en la misma revista. Este acercamiento a Eco y a Mukařovský es un precedente teórico inmediato de su muy influyente estudio *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado por Comunicación en 1972. Volviendo a su introducción a los dos textos en *Arte y semiología*, quiero destacar los siguientes aspectos del trabajo de Marchán:

1. Reclama sin ambages el carácter pionero de la obra de Mukařovský y lo emparenta con grandes nombres de la filosofía del lenguaje, la lingüística y la semiótica del siglo xx como Ernst Cassirer, C. K. Ogden, I. A. Richards y Jean Piaget. En su afán por *traducir* a Mukařovský a la terminología estructuralista contemporánea, sin embargo, Marchán incurre en excesos que distorsionan significativamente los conceptos del autor checo. Valga como ejemplo la equivalencia que establece entre la idea de «sistema conceptual» (1970a, 16) en Mukařovský, concepto ya de por sí equívoco en castellano, y «la noción más actual de modelo, propia del estructuralismo» (1970a, 16). El uso, a continuación, del término «transponibilidad», tampoco parece adecuado en el marco de una supuesta discusión de la obra de Mukařovský.
2. Propone un diálogo con varios de los textos de investigadores checos contemporáneos (Peřat, Āervenka) publicados por *Comunicación*, también en 1970, en la antología de textos *Lingüística formal y crítica literaria* (más adelante me ocuparé de este volumen). Aunque son referencias puntuales en forma de notas a pie de página, es evidente que Marchán está tratando de establecer una continuidad entre dos libros publicados por *Comunicación* de manera casi simultánea.
3. Después de parafrasear, con mayor o menor fortuna, las principales ideas de «El arte como hecho semiológico» y «El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria», Marchán dedica las últimas cuatro páginas de la introducción a «las relaciones entre arte y sociedad» (1970a, 18) en la obra de Mukařovský. La paráfrasis de ideas de Marchán es ciertamente valiosa, por ser el primer acercamiento de un crítico español a esta parte del pensamiento del checo y por demostrar, especialmente, que Mukařovský abre una vía para la sociología del arte que es mucho más compleja que el mecanicismo sociológico de corte marxista.

A la luz de las tres premisas arriba comentadas, puede concluirse que Marchán acredita un amplio conocimiento de la obra de Mukařovský, algo sin duda sorprendente para un crítico de arte en España en 1970. Aunque Marchán no incluye referencia bibliográfica, las últimas páginas de la introducción de *Arte y semiología* parafrasean dos ensayos de Mukařovský sobre la función estética traducidos al alemán en la antología *Kapitel aus der Ästhetik*. Esta antología de tres textos fue publicada por la editorial Suhrkamp justo a principios de este crucial año de 1970. La clave para localizar las fuentes de Marchán está en su ensayo «La estética semiológica de Jan Mukařovský», que publica en *Revista*

*de ideas estéticas* en 1971. Este artículo reproduce con cambios mínimos el texto de la introducción y añade nuevos apartados sobre la «función estética» (1971: 221-224), la «norma estética» (1971, 224-225) y el «valor estético» (1971, 226-230), tres conceptos que Marchán había mencionado en el prefacio a *Arte y semiología* (1970a, 23) y que no había desarrollado al no estar directamente relacionados con los dos textos incluidos en el volumen. Una cuestión que queda fuera del ámbito del presente ensayo es cómo la lectura de estos dos textos de Mukařovský en alemán<sup>1</sup> se refleja en *Del arte objetual al arte de concepto* y en la obra inmediatamente posterior de Marchán.

Como ya he señalado, la introducción de Marchán para *Arte y semiología* aparece reimpressa sin apenas cambios en el artículo «La estética semiológica de Jan Mukařovský» que publica en 1971. Ambos textos abren con una reivindicación muy similar de la figura del investigador checo. En la introducción, Marchán señala que la selección de sus dos textos se debe a que «Mukařovský es uno de los pioneros de la estética semiológica de tanta actualidad en los últimos años» (1970a, 7). Un año después, en *Revista de ideas estéticas*, escribe que la publicación de *Arte y semiología* «nos da pie para presentar una panorámica general de la estética semiológica del checo Jan Mukařovský [...] uno de los pioneros mundiales de la estética semiológica tan pujante en los últimos años» (1971, 209). Hay una modificación en la última página del artículo, sin embargo, que merece ser comentada. En el cierre de ambos textos Marchán compara brevemente la obra de Mukařovský con la del filósofo y semiótico estadounidense Charles Morris. En la introducción de *Arte y semiología*, Marchán escribe que «el pensamiento de Mukařovský es mucho más avanzado críticamente que el pragmatismo americano, ligado sin disimulos al neopositivismo acrítrico» (1970a, 22), mientras que un año después afirma de manera más severa que el pragmatismo es «aliado sin disimulos al neopositivismo acrítrico y optimista» (1971, 231). Esta variación textual viene precedida por unas líneas en las que Marchán adopta una posición políticamente transparente. Cito a continuación los fragmentos de la introducción y del artículo posterior, respectivamente:

conocemos muy poco sus obras [...] y en nuestro idioma estas son las primeras noticias que tenemos [...]. Debe ser considerado con toda justicia

<sup>1</sup> Estos dos textos de Mukařovský están disponibles en traducción al español: «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales» (Mukařovský 2020, 129-195) y «El lugar de la función estética entre las demás funciones» (Mukařovský 2020, 223-238).

como uno de los pioneros y fundadores de la estética semiológica con tantos motivos como la estética semántica americana (1970a, 21).

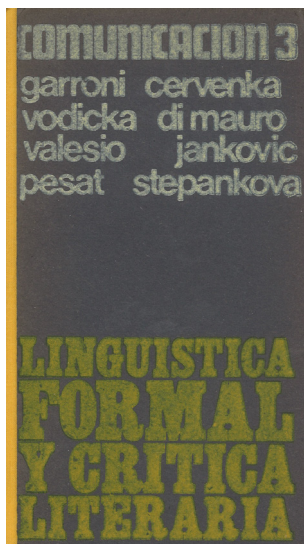
Mukařovský está aún por recuperar en nuestro idioma. Pero debe ser considerado en el actual auge semiológico como uno de los fundadores y pioneros de esta estética semiológica con tantos motivos o más que [la] estética semántica americana. La extensión de esta última es indisoluble del imperialismo cultural que vivimos, que hace que los productos culturales de ciertos países tengan fácil consumo en los que son sujetos de dependencia (1971, 231).

Estas palabras de Marchán adquieren sentido dentro de su proyecto de desarrollar una nueva teoría artística, basada en modelos de la Europa continental, a principios de los setenta. Para ser justos, hay que indicar que en el caso de Mukařovský, así como de la Escuela de Praga en general, la recepción en España se vio afectada durante décadas no tanto por la prevalencia de teóricos adscritos al *imperialismo* cultural norteamericano que denuncia Marchán sino al monopolio casi absoluto del estructuralismo francés en la academia europea (sobre esta cuestión, ver Volek 2020, 21-54).

## **2. Un accidente de la historia: la colección de ensayos *Lingüística formal y crítica literaria***

En paralelo a las tesis de 1929 y a los dos textos de Mukařovský, ambos volúmenes en la Serie B de Comunicación, en el mismo año de 1970 Comunicación publica en su Serie A una colección de ensayos de investigadores italianos y checos. Este volumen colectivo, titulado *Lingüística formal y crítica literaria* [Figura 8], presenta unas características muy especiales. En primer lugar, no es una antología de textos previamente publicados, sino la traducción de unas ponencias presentadas en el congreso «Estructuralismo, lingüística y crítica literaria» organizado por el Instituto Gramsci de Roma los días 6 y 7 de abril de 1968. El encuentro tuvo como sede el Instituto de Estudios Comunistas, del Partido Comunista de Italia, en Fratocchie, a 20 kilómetros de Roma. Las impecables credenciales marxistas de los organizadores hicieron posible que un grupo de seis investigadores recibiera permiso del gobierno checoslovaco para viajar al otro lado del telón de acero. De las seis ponencias defendidas en el congreso cinco fueron seleccionadas por Comunicación y traducidas por María Esther Benítez del italiano y, po-

siblemente, del francés<sup>2</sup>. Los textos publicados en este volumen de 1970 son los siguientes: Miroslav Červenka, «La obra literaria como símbolo»; Felix Vodička, «Historia de la repercusión de la obra literaria»; Zdeněk Pešat, «Totalidad de la obra y evolución de la literatura»; Milan Jankovič, «La obra como realización de un sentido»; Julie Štěpánková, «La categoría del sentido en la ‘nueva crítica’ francesa y en el estructuralismo checo».



**Figura 8. Portada del libro *Lingüística formal y crítica literaria*, 1970, diseño de Alberto Corazón.**

Una sexta ponencia, a cargo de Mojmír Grygar, no fue incluida en el volumen, por motivos que se desconocen. *Lingüística formal y crítica literaria* incluye además la traducción de tres ensayos de investigadores italianos: Emilio Garroni, «La heterogeneidad del objeto estético y los problemas de la crítica de arte»; Tulio di Mauro, «Lingüística formal e interpretación crítica de

<sup>2</sup> Agradezco a la Fundación Gramsci el acceso a los fondos materiales relacionados con la organización del congreso. Quiero agradecer muy especialmente el trabajo investigador de mi estudiante Lidia Benito Vilches. Los archivos de la Fundación Gramsci contienen copias en italiano de las presentaciones de Vodička y Pešat, además del texto de Štěpánková en checo. No aparecen los textos de las ponencias de Červenka y Jankovič. Teniendo en cuenta que la correspondencia previa al congreso fue mantenida en francés es factible pensar que pudo haber presentaciones en esa lengua. En carta dirigida al Instituto Gramsci y fechada a 24 de febrero de 1968, apenas mes y medio antes de la celebración del congreso, Grygar confirmó los títulos de todas las presentaciones en un texto íntegramente en francés.

los documentos literarios. Apuntes y tesis»; Paolo Valesio, «La lengua como acriticidad». En el prólogo a *Lingüística formal y crítica literaria* se menciona la participación en el congreso del lingüista italiano Emidio De Felice (1970b, 7) y se señala que su presentación no fue seleccionada para este volumen. También se indica que Vodička y De Mauro ofrecieron unas panorámicas generales sobre las teorías actuales en Checoslovaquia e Italia, respectivamente, que también quedaron fuera de la colección.

Al examinar los artículos en *Lingüística formal y crítica literaria* llama la atención, a primera vista, la mayor presencia de textos checos provenientes de un congreso en teoría planteado como diálogo entre iguales italianos y checos. Aunque no se puede encontrar un programa definitivo del encuentro en los archivos del Instituto Gramsci, el estudio de la correspondencia mantenida entre los organizadores deja ver que hubo al menos dos profesores italianos que cancelaron su asistencia en las semanas precedentes. Más allá de la superioridad de los checos en número, el aspecto que ciertamente confiere un carácter único a este volumen de Comunicación es que las ponencias nunca aparecieron publicadas en Italia y, por supuesto, en ningún otro país europeo. En el breve prólogo que antecede a los textos, firmado colectivamente por «Comunicación», se hace referencia a un segundo congreso celebrado en Praga en diciembre de 1969, después del cual se esperaba que se publicaran las ponencias (1970b, 8). Sin embargo, ni las presentaciones en este encuentro de 1969 ni las del año anterior, las que nos ocupan ahora, llegaron a aparecer en Italia. Cuando los investigadores checos negociaron su visita al Instituto Gramsci de Roma en los meses anteriores a abril de 1968, Checoslovaquia estaba emprendiendo un camino de reformas de libertades de la mano de su nuevo presidente Alexander Dubček. En este contexto aperturista Červenka, Jankovič, Pešat, Štěpánková y Vodička presentaron en Italia textos que descendían directamente de la teoría estructuralista de Jan Mukařovský y que poco tenían que ver con la ortodoxia marxista en teoría prevalente en Checoslovaquia. Todos los textos de los investigadores checos contienen, de hecho, referencias a *Studie z estetiky* (1966), colección de textos de Mukařovský de los años treinta y cuarenta, parte de los cuales nunca había visto la luz debido a las circunstancias de la ocupación nazi de Checoslovaquia, desde 1939 a 1945, y la clausura de las libertades derivada de la anexión del país al bloque soviético en 1948. La entrada de los tanques soviéticos en Praga el 20 de agosto de 1968 y la supresión posterior de las libertades de expresión y prensa defendidas por el depuesto presidente Dubček hicieron imposible publicar textos teóricos no alineados explícitamente con el marxismo oficial. A Červenka, de hecho, se le

prohibió publicar en 1968 y tres años después fue despojado de su puesto de trabajo en el Instituto de Literatura Checoslovaca. No es de extrañar que en los archivos del Instituto Gramsci apenas haya información del congreso que finalmente se celebró en Praga entre el 16 y el 19 de diciembre de 1969 y al que solo acudieron dos investigadores italianos después de la cancelación del viaje de otros ponentes previstos. Teniendo en cuenta, por tanto, las cambiantes circunstancias de los años 1968 y 1969, podemos concluir que la publicación en castellano de los trabajos de Červenka, Jankovič, Pešat, Štěpánková y Vodička en España, en 1970, fue un accidente histórico con pocos precedentes en la historia de la transmisión de la teoría literaria en la segunda mitad del siglo xx.

El prólogo que antecede a los textos de *Lingüística formal y crítica literaria* desconoce, por supuesto, que las ponencias presentadas en el Instituto Gramsci nunca acabarían saliendo a luz en italiano, como ya he indicado. Dejando aparte esta contingencia histórica hay dos aspectos que merecen ser comentados de este breve prólogo, que apenas alcanza las dos páginas. En primer lugar, Comunicación describe la antología como un diálogo entre italianos y checos según la premisa compartida de «reducir al mínimo el *coste* del análisis formal» (1970b, 8; cursivas del autor) y corregir en parte lo que Galvano Della Volpe había definido como «un boom formalista y lingüístico» (1970b, 8) en los años precedentes. Sin embargo, más allá de la retórica marxista utilizada entre *camaradas*, hay muy poco en común en los argumentos usados por los marxistas italianos y los estructuralistas (aunque oficialmente marxistas) checos para reaccionar al paradigma anticontenidista del estructuralismo francés. Garroni, cotraductor de la versión italiana de las tesis de 1929, como señalé en la sección anterior, inicia su ensayo haciendo referencia a «L'art comme fait sémiologique» pero inmediatamente plantea una discusión sobre «la heterogeneidad del objeto artístico» según las teorías lingüísticas de Ferdinand de Saussure y Louis Hjelmslev. Di Mauro también firma un texto que reflexiona únicamente sobre cuestiones de lingüística general, siguiendo sobre todo a Saussure, y no toca ningún aspecto de la obra de arte. Por último, Valesio, el tercero del grupo italiano, se aleja aún más del supuesto tema de la discusión general y contribuye con un ensayo difícilmente inteligible que básicamente amalgama una larga lista de términos de Marx y Engels («das Privateigentum», «Eigentum», «Eigenschaft», «eigen», «Recht», «des Schachers», etc.) con las teorías lingüísticas contemporáneas de Emil Benveniste. El segundo aspecto del prólogo que quiero mencionar, aunque muy brevemente, es la manera en la que Comunicación se posiciona explícitamente como espacio para el desarrollo de una

teoría literaria que no excluya la vertiente sociológica de la obra de arte. Comunicación crítica abiertamente «las corrientes formalistas y estructuralistas en nuestras Universidades y en los grupos sedicentes vanguardistas, como los de incipiente formación en la europeizante y tecnófila Barcelona» (1970b, 8).

Propongo a continuación un resumen muy esquemático de las principales líneas de discusión abiertos por los investigadores checos publicados en este volumen. Por supuesto, este formato abreviado no hace justicia a la complejidad de sus aportaciones y al hecho diferencial de que todos estén interpretando de manera muy detallada, con la excepción de Vodička, la obra de Mukařovský. El primer ensayo, «La obra literaria como símbolo» (1970b, 27-45), de Červenka, abre con una breve justificación de la validez de la teoría marxista para el estudio de la literatura y las artes una vez se acepta, explica Červenka, que la idea de obra literaria como simple «imagen» o «copia de la realidad» (1970b, 30) ya no es sostenible. Este estadio primitivo de la teoría marxista dio lugar a «la impresión errónea de que el marxismo no era capaz de adecuarse al carácter específico del arte de la palabra» (1970b, 30). Esta reflexión inicial de Červenka sobre la insuficiencia mecanicista del marxismo clásico parece más un gesto de cara a la galería, para cumplir las expectativas del Instituto Gramsci, que un genuino interés por discutir teorías marxistas del arte, ya que este enfoque desaparece por completo del resto del texto. Červenka discute primero «L'art comme fait sémiologique» y después propone la superación argumentando que es necesario situarse en contra de «entender el significado integral de la obra sólo como una constante de diversos objetos estéticos individualmente realizados» (1970b, 32-33), como se desprende de este texto temprano de Mukařovský. Červenka reivindica los conceptos de «personalidad» y de «gesto semántico» que Mukařovský plantea, sobre todo, a principios de los cuarenta y que serían solo realmente accesibles después de la publicación de sus *Studie* en 1966. Červenka define la obra literaria como «indicio» (1970b, 37), en el sentido en el que lo plantea Morris, de la personalidad de su autor, «un puro correlato del edificio semántico de la obra, una construcción asociada a este edificio, y un conjunto potencial de significados no existentes en ningún otro lugar» (1970b, 37).

El segundo de los textos, «Historia de la repercusión de la obra literaria» (1970b, 49-61), de Vodička, se distingue del resto porque no es tanto una discusión sobre las teorías del Mukařovský post-1966 sino un texto resumen del modelo de historia literaria que el propio Vodička desarrolló, a principios de los cuarenta, siendo uno de los brillantes jóvenes miembros de la segunda generación de investigadores del Círculo de Praga. Teniendo en cuenta la edad y el rango de

Vodička en el Instituto de Literatura Checoslovaca, es lógico pensar que su presencia en el congreso se debiera en parte a la renuncia de Mukařovský a acompañar a investigadores más jóvenes a Roma. A partir sobre todo del ensayo largo de Mukařovský «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales» (1936; ver traducción española en Mukařovský 2020, 129-195), Vodička delinea los conceptos de reconstrucción de la norma literaria, de reconstrucción de jerarquías de valores (por ejemplo, el estatus mayor o menor que obras traducidas pueden tener en un periodo concreto) y de *concreción* de las obras a lo largo de la historia literaria. Vodička es el primer investigador del siglo xx en aplicar la fenomenología de Roman Ingarden a la historia literaria y anticipa en tres décadas los postulados que después se considerarán originales de la conocida como Estética de la Recepción, cuyos nombres más icónicos fueron Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser. La presente traducción de Comunicación es el primer texto de Vodička en publicarse en español, dos años antes de la aparición de unos fragmentos de la obra de Vodička en *La gaceta de Cuba*<sup>3</sup>. Además, Comunicación se adelanta en cinco años a la publicación en alemán de dos ensayos de Vodička en *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (1975), antología editada por Rainer Warning que situó la obra de Vodička en el panorama internacional, aunque limitada al rol de supuesto precursor de la Estética de la Recepción.

El tercer ensayo de un investigador checo es «Totalidad de la obra y evolución de la literatura», de Peřat. En este texto Peřat hace gala de una asombrosa capacidad de síntesis y plantea cuestiones de teoría e historia literaria desde los formalistas rusos (Tynianov, en particular, y su acercamiento a las series extraliterarias) pasando por las diferentes fases del pensamiento de Mukařovský hasta las lecturas contemporáneas que investigadores más jóvenes estaban haciendo en Checoslovaquia de los *Studie* de este último en ese mismo momento. Peřat analiza al detalle el concepto de «gesto semántico» de Mukařovský y frente a su compañero Jankovič, a quien me referiré ahora y quien limita el gesto semántico a la obra particular en que aparece, Peřat reivindica el uso de este concepto a toda la trayectoria de un autor e incluso lo considera de aplicación como línea determinante de todo un género literario (1970b, 114-115). Las sinergias entre investigadoras son obvias y en el centro de la discusión está el reciente (re)descubrimiento de Mukařovský en su propio país, una coyuntura histórica que hace que la publicación de estos textos en *Lingüis-*

<sup>3</sup> El ensayo «La historia literaria: sus problemas y tareas» se publica de manera fragmentaria en *La Gaceta de Cuba* (100): 1972; *Criterios* 5 (1979); *Criterios* 6 (1979); *Criterios* 5-12 (1984); *Criterios* 29 (1991). La primera versión íntegra en castellano es: Vodička, Felix, «La historia literaria: sus problemas y tareas», publicada en *Eutopías* 109, en 1995.

*tica formal y crítica literaria* constituya un hito sin comparación posible en otras naciones y lenguas europeas fuera del contexto checo.

El cuarto ensayo, «La obra como realización de un sentido», de Jankovič, continúa el diálogo con Červenka y con Pešat. El ensayo de Jankovič es, ante todo, una discusión muy detallada de la evolución del concepto de «gesto semántico» o «intención semántica unificante», en palabras del propio Mukařovský que Jankovič hace suyas (1970b, 132). Jankovič lo define como «tensión interior que se realiza gracias a una actividad especial de la forma, que valora la función estética en la edificación semántica de la obra» (Jankovič 1970b, 133), mientras suscribe plenamente el giro fenomenológico que Mukařovský había planteado sobre todo en su ensayo de 1943 «La intencionalidad y no intencionalidad en el arte», luego en sus *Studie* de 1966 (Mukařovský 2020, 391-428). El receptor es reconocido como elemento central de la obra artística ya que, en palabras de Jankovič, «la intención semántica unificante se dirige, así, siempre hacia adelante [...] [es] un proyecto que no se logra ejecutar sólo como intención, sino como la existencia de la obra; un proyecto que encuentra su cumplimiento sólo tras una larga serie de encuentros con el individuo perceptor» (1970b, 132).

El quinto y último ensayo, «La categoría del sentido en la “nueva crítica” francesa y en el estructuralismo checo» (1970b, 139-148), de Štěpánková, sitúa la tradición del estructuralismo checo en relación tanto con el estructuralismo francés (Barthes, en particular) como con la semiótica italiana liderada por Umberto Eco. El trabajo de Štěpánková es el colofón perfecto para la antología porque cierra varios aspectos que habían sido planteados puntualmente, sobre todo por Červenka, y tiene como principal característica que la comparación entre París y Praga tiene como lugar de enunciación, en contra de lo habitual, en esta última ciudad. La perspectiva nativa de Štěpánková permite la discusión de dos ideas de estructuralismo que no son asimilables entre sí a pesar de la narrativa de *orígenes* (Praga) y *plenitud* (París) desarrollada en el seno de la academia francesa en los sesenta y perpetuada después por la academia norteamericana.

### **3. A modo de conclusión: las potencialidades de la Escuela de Praga**

En este ensayo he enfatizado las tres estrategias diferentes mediante las cuales Comunicación se interesó por las teorías literarias y estética del Círculo de Praga en 1970. La traducción de la tesis de 1929 fue, ante todo, un movimien-

to de tipo arqueológico que buscaba introducir en el panorama intelectual español una declaración de principios metodológicos plenamente consolidados en el área de la lingüística y, en cierto modo, todavía incipientes en el campo de la teoría de la literatura, a la espera de desarrollos posteriores de Mukařovský en los años treinta y cuarenta. Al publicar esta traducción, realizada por una persona no especialista en lingüística y desconocedora del complejo contexto de origen, Comunicación emuló la publicación de las tesis en los contextos más próximos de Italia y Francia. El segundo volumen discutido en este ensayo, *Arte y semiología*, obedece a una lógica totalmente distinta debido a la muy clara presencia de Simón Marchán Fiz como introductor de la obra de Mukařovský en España. A este respecto, la influencia del pensamiento de Mukařovský en la teoría del arte que Marchán desarrolla a finales de los sesenta y principios de los setenta es un aspecto por estudiar en el futuro. El tercero de los libros publicados por Comunicación responde, como he indicado, a otra manera todavía diferente de acercar la Escuela de Praga a los lectores españoles. En este último caso, encontramos una selección de artículos que llegaron a Madrid por una azarosa combinación de factores y que representan las interpretaciones más originales de Mukařovský por parte de investigadores checos activos en el periodo de libertades que existió en Checoslovaquia entre 1966 y 1968. Cincuenta y cinco años después de su aparición en *Lingüística formal y crítica literaria*, los textos de Červenka, Vodička, Peřat, Jankovič y Štěpánková siguen esperando a sus intérpretes.

## Referencias bibliográficas

- Čermák, Petr. 2018. «Las Tesis del 1929: algunas observaciones historiográficas». *Verba* 45: 341-360.
- Círculo de Praga. 1966. *Il circolo di Praga. Le tesi del '29*. Trads. Sergio Pautasso y Emilio Garroni. Milán: Silva Editore.
- Equipo Comunicación. 1970a. *Arte y Semiología*. Ed. Simón Marchán Fiz. Trad. Simón Marchán Fiz e I. P. Hložnik. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1970b. *Lingüística formal y crítica literaria*. Trad. María Esther Benítez. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1970c. *Tesis de 1929. El círculo de Praga*. Trad. María Inés Chamorro. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Faye, Jean Pierre y Léon Robel, eds. 1968. «Le cercle de Prague». Número especial. *Change* 3.

- Marchán Fiz, Simón. 1969. «Umberto Eco, Opera aperta». *Revista de ideas estéticas* 106: 57-59.
- Marchán Fiz, Simón. 1970a. «La estética semiológica de Jan Mukařovský». *Arte y Semiología*. Ed. Simón Marchán Fiz. Trad. Simón Marchán Fiz e I. P. Hložnik, 7-22. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Marchán Fiz, Simón. 1970b. «La obra de arte y el estructuralismo». *Revista de ideas estéticas* 110: 13-39.
- Marchán Fiz, Simón. 1971. «La estética semiológica de Jan Mukařovský». *Revista de ideas estéticas* 115: 209-231.
- Marchán Fiz, Simón. 1972. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Mukařovský, Jan. 1966. *Studie z estetiky*. Praga: Host.
- Mukařovský, Jan. 1970. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Mukařovský, Jan. 2020. *Signo, función y valor*. Ed. Emil Volek. Trad. Jarmila Jandová. 2 ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Volek, Emil, ed. 2020. *Signo, función y valor*. Jan Mukařovský. Ed. Emil Volek. Trad. Jarmila Jandová. 2 ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Warning, Rainer, ed. 1975. *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Berlin: W. Fink.



# La revuelta de los signos: Equipo Comunicación y su apertura crítica de los estudios literarios

Rosa Benítez Andrés

La contradicción es en rigor una propiedad de la «dicción», algo que el lenguaje produce sin la menor dificultad y que, por lo que tiene de exclusivamente suyo, es uno de los rasgos definitorios de éste.

Carlos Piera, *Contrariedades del sujeto*, 1993

En la introducción al primero de los dos únicos volúmenes que constituyen la Serie C de Comunicación, esa que este colectivo dedicó a recoger las ideas que ellos mismos discutían en sus seminarios, los autores comienzan advirtiendo sobre la existencia de dos formas de comprender el debate teórico: una que lo entiende como fin en sí mismo y, por tanto, actividad ajena a su contexto y «frente a ella, la que concibe toda actividad teórica y cultural, incluso la anterior, prolongándose en un medio histórico-social y una praxis concretos» (Equipo Comunicación 1971, 8). Esta segunda opción es la que defienden pero, sobre todo, en la que se sitúan los integrantes de este grupo de intelectuales, quienes concibieron su tarea editorial no solo en tanto que actividad comercial motivada por la construcción de un catálogo de pensadores de interés y relevancia académica y social, sino especialmente como «frente cultural» (Colectivo 1 1973, 9).

Por eso, el papel de Comunicación en el campo cultural español no puede reducirse a la simple ampliación de un imaginario y repertorio discursivo, que sin duda lograron gracias a la publicación en nuestro país de un importante número de pensadores poco conocidos o, directamente, perseguidos por el régimen. Su distensión de los estrechos márgenes de la vida administrada y

**Cómo citar:** Benítez Andrés, Rosa. 2026. «La revuelta de los signos: Equipo Comunicación y su apertura crítica de los estudios literarios». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 71-86. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.04>

visión oficial del franquismo pasó también por la agitación y promoción del debate público. De este modo, junto a la apertura a nuevos referentes y métodos de análisis sobre las artes y la cultura, quizá, otra de las aportaciones fundamentales de estos autores fue dinamizar una discusión que se encontraba o bien demasiado circunscrita al ámbito académico o bien presa de viejos debates teóricos, en parte, ya agotados.

Esta situación se hace aún más palpable al comprobar que el campo literario español de aquellas décadas estaba condicionado por una disciplina poco amiga de las confluencias con otras formas de saber, como la Filología, por un lado; y la amalgama de críticos y editores que ordenaban las prácticas de este país desde las antologías y revistas de divulgación, por el otro. Frente a este escenario, la llegada de Equipo Comunicación contribuye a desarticular ese rígido marco desde, al menos, tres lugares a los que prestaremos atención aquí. Incluso podría llegar a pensarse en un cuarto, que no obstante será un tanto más problemático.

## 1. La ampliación metodológica

El primero de estos espacios tiene que ver con la edición y traducción de diferentes textos vinculados a corrientes y métodos de análisis literarios que, si bien a día de hoy resultan cuestionables en muchos casos, por aquel entonces abrían el espectro del viejo modelo académico, anclado en la historiografía y la crítica biografista del siglo XIX. Es aquí donde se enmarca todo el conjunto de volúmenes asociados al formalismo ruso, el posestructuralismo y la lingüística aparecidos bajo este sello editorial. Pese a la recepción parcial o tergiversación jakobsoniana del formalismo en Comunicación, que analiza Cristian Cámara en este mismo volumen, el mero hecho de haber ofrecido un modelo de lectura crítica capaz de auspiciar y defender las prácticas de vanguardia ya constituía un importante avance en el horizonte temporal de finales de los sesenta y principios de los setenta. No podemos olvidar, en este sentido, la filiación que autores como Shklovski<sup>1</sup> tenía con el futurismo ruso, con Jlébnikov o Maiakovski<sup>2</sup>, por ejemplo, y cómo este hecho marcó su concepción no *contenidista* de los textos literarios:

<sup>1</sup> Poco después de la publicación de la antología de textos del formalismo en Comunicación, otras editoriales comienzan a editar diferentes trabajos del ruso, como *Zoo o Cartas no de amor* (Anagrama, 1971) o *Sobre la prosa literaria* (Planeta, 1971), a los que seguirán diferentes títulos en años posteriores.

<sup>2</sup> En el sello Alberto Corazón aparecieron los volúmenes *Yo mismo. Cómo hacer versos* (Comunicación, 1971); *Poemas 1913-1916* (Visor, 1972) y *Poemas 1917-1930* (Visor, 1973).

en su afán por marcar definitivamente las diferencias con el pasado buscaron un fundamento teórico capaz de racionalizar las nuevas posiciones artísticas; este fundamento se encontró en la consideración del arte como una entidad sustancial, capaz de explicarse por sí misma. En el plano de la teoría ello produjo un creciente interés por la forma, es decir, aquellos elementos mediante los cuales el artista elabora productos culturales específicos (Equipo Comunicación 1970a, 14).

Por su parte, la visión teórica más tradicionalista de las letras españolas había sido refrendada unos años antes de la aparición de Comunicación, con libros como *Preceptiva literaria y nociones de gramática histórica* (1944), de José Manuel Blecua; la *Introducción a los estudios literarios* (1947), de Rafael Lapesa o las *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*, en 1951, de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. En este último, sus autores condensaban parte de otros estudios precedentes —enfocados en autores o épocas concretas—, para diseñar un panorama nacional unitario y de temperamento classicista. Además de defender una «ciencia de la literatura» en potencia y a la que ellos mismos están tratando de contribuir (Alonso y Bousoño 1951, 45-46), basaban la posibilidad de su existencia en el uso analítico de nociones como la de «correlación», capaz de colaborar en la explicación del fenómeno literario en todas sus dimensiones pues, como ya había afirmado Alonso un par de años antes, esas correlaciones de la literatura sirven para «instaurar orden en lo amorfo» (1948, 222). Así, aunque sostienen la imposibilidad de una sistematización total en la *ciencia de la literatura*,

en el cosmos de la poesía hay, por desgracia, enormes zonas en las que, creemos, nunca será posible una sistematización exacta. Es que la poesía es un complejo de los materiales más distintos, físicos y espirituales. Toda la geometría puede salir de una postulación a priori. Nada parecido será el panorama de la ciencia de la literatura si alguna vez se constituye (Alonso y Bousoño 1951, 76);

defienden al mismo tiempo una idea de inefabilidad asociada a la práctica literaria. De hecho, uno de los reproches que Comunicación le hacía a esta forma de ejercer la crítica literaria era que si bien había tratado de dotarse de un método científico carecía por completo de un sistema riguroso. Pero, sobre todo, pensaban que había caído en «la esterilidad académica y de la vaciedad formalista» y proponían rescatarla mediante dos vías: por un lado, «aplicarla

a nuevos objetos, ampliar su campo de acción (reducido por el momento a una poesía “privilegiada”)» y, por otro, «entroncarla a un sistema que desvele sus posibilidades de participar en la cultura viva y de carácter interdisciplinario» (Equipo Comunicación 1970c, 32).

Por supuesto, aquella llamada de atención del colectivo no tuvo ninguna incidencia. De hecho, como ha afirmado –entre otros– Miguel Casado, la postura de aquellos otros escritores, académicos y críticos propició y promovió durante décadas una óptica centrada en la virtud de la consonancia del hecho artístico y participó de manera decisiva en la no asimilación de las vanguardias, así como en la promoción «de una oscura *nacionalización humanista*» (2005, 22) de nuestra tradición. Este giro contenidista y neo-conservador de la literatura nacional quedará, curiosamente, refrendado por la aparición de la que llegó a presentarse como la gran renovación de la escena nacional con el fenómeno *novísimo* y de la *Gauche divine*, a los que volveremos después, y que constituyeron eso que otro autor nada sospechoso de vanguardismos llamó tiempo después «La tradición como ruptura» (Siles 1989). Por su parte, la pretensión científicista del estudio literario terminó por abandonar el misticismo que todavía impregnaba la estilística de Alonso y Bousoño, y abrazó el estructuralismo lingüístico que pronto pasarían a defender Lázaro Carreter (1969) o, más tarde, García Berrio (1977a y 1977b), quien incluso llegó a presentar sus postulados desde el catálogo de Comunicación (Petöfi y García Berrio 1979).

Frente a esta coyuntura e, insistimos, pese a la lectura sesgada de la tradición rusa en la que también cae Comunicación, el hecho de que estos autores sí reivindicaran el vínculo entre *Formalismo* y *Vanguardia* (este es el título que le dan a la compilación que publican con textos de Shklovski, Tyniánov y Eikhénbaum) y su lectura en paralelo con otros análisis de tradición marxista –como la que hacen con Della Volpe en la introducción a ese mismo volumen (Equipo Comunicación 1970a, 19)– sirvieron de contrapeso a una institución literaria (tanto académica, como editorial) excesivamente conservadora. Su capacidad para poner en diálogo diferentes tradiciones y métodos atestigua tanto la pluralidad en sus análisis como una ausencia total de dogmatismo en sus posturas. De hecho, resulta muy interesante comprobar cómo ellos mismos eran conscientes de las contradicciones que atravesaban a muchas de las corrientes de pensamiento a las que se acercaban y, por eso mismo, igualmente capaces de ver sus aportaciones pero también sus deficiencias. Por ejemplo, en la introducción al texto *Literatura e ideología*, hablan así de los análisis de Julia Kristeva:

Por cierto que para poder proponer las transgresiones ésas se partía de un respeto literal a lo adquirido por la lingüística o el psicoanálisis, en el que, para negarse al cientificismo, se aceptaban los hallazgos de una u otro con una ceguera que ocultaba precisamente la capacidad intrínseca que un saber científico tiene de modificarse continuamente<sup>3</sup> (1972, 12).

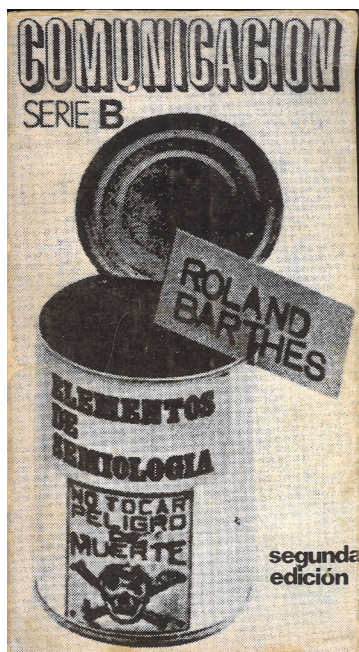
## 2. Otros espacios textuales

Justamente esta amplitud de miras es lo que les permitió poner en diálogo el estudio de lo literario con otras prácticas artísticas o culturales, a través de aproximaciones como las de la semiología o la estética. De nuevo, sin un afán tan reduccionista como el que asumirán otras lecturas nacionales (Boves Naves 1976), la apuesta por una noción expandida de texto posibilitará desarrollar concepciones múltiples del hecho artístico que, desde luego, no renunciaban a su estatuto material. De ahí, por ejemplo, que entre todas presentaciones que podrían haber elegido para introducir los debates de la semiótica puede no ser del todo casual que el primer título de su proyecto vinculado a este marco de análisis sea el exitoso (también en términos de ventas para ellos<sup>4</sup>) *Elementos de semiología*, de Roland Barthes, aparecido en el catálogo de Comunicación en 1970 [Figura 9], solo dos años después de ser publicado por Seuil. Si bien la habitual asociación del término «semiótica» a la tradición anglosajona (lógica y filosófica) y, con ella, a Pierce y Morris; y el de «semiología» a la francesa (lingüística e histórica), es decir, con Saussure primero y Barthes después, lo cierto es que probablemente a Comunicación no le interesara subrayar una discrepancia fundamental ahí. Lo prioritario, como vamos a ver, es la perspectiva con la que se acercan a los estudios de Barthes y Morris y cómo ambos se emplean para incidir en una de las grandes preocupaciones del equipo: conciliar el estudio de la forma, las estructuras, los significantes con su indisoluble dimensión social. De hecho, en la introducción a las *Tesis de 1929*, el colectivo advertía de que esa posibilidad ya había sido defendida por los autores del Círculo de Praga y, especialmente por Mukařovský, pero obviada por sus intérpretes:

<sup>3</sup> Selección de los trabajos presentados en el II Coloquio de Cluny, publicados por *La Nouvelle Critique* en 1971.

<sup>4</sup> Entrevista personal a Miguel García Sánchez, por Juan Albarrán y Rosa Benítez, el 13 de diciembre de 2023.

A diferencia de buena parte de los planteamientos de la lingüística sincrónica y la crítica literaria a ella ligada —que hace furor, retóricamente, en nuestro medio y va en camino de sustituir una retórica (subjética y decimonónica) por otra (pseudocientífica y formalista)—, las Tesis de 1929 no han olvidado nunca esta doble referencia: hacia el interior de esa ciencia, hacia el contexto en que esa ciencia posee sentido (Equipo Comunicación 1970e, 11).



**Figura 9.** Portada del libro de Roland Barthes, *Elementos de semiología*, 1970, diseño de Alberto Corazón.

Por ello, en el preámbulo que acompaña a la edición del francés, el grupo se hace eco de una contestación coetánea que Ferrater Mora le dedica a Marcuse a propósito de la crítica de este último en torno a cierto tipo de pensamiento filosófico desligado de las condiciones históricas, sociales y, en último término, materiales. Aprovechan la discusión para establecer un paralelismo con el discurso estructuralista y, desde ahí, con el segundo Barthes, a quien también se acusaba a menudo de caer en la pura abstracción y un determinado formalismo vacuo. Sin invalidar parte de los reproches al semiólogo, los miembros de Comunicación son capaces de apuntar más allá de las modas y tendencias clasificadoras al relacionar al francés con su contexto de reflexión más inmediato, el

grupo *Tel Quel*, donde compartía espacio con Derrida pero también con Kristeva, Sollers o Severo Sarduy. Un movimiento que, como nos recuerda el equipo en su presentación de este texto: «plantea su tarea como una actividad teórica y, simultáneamente, política»; caracterización a la que acompañan de una cita perteneciente a *Théorie d'ensemble*, donde se presentan los propósitos del grupo: «Articular una política ligada lógicamente a una dinámica no representativa de la escritura, es decir, análisis de los malentendidos provocados por esta posición, explicación de sus caracteres sociales y económicos, configuración de las relaciones de esta estructura con el materialismo histórico y el materialismo dialéctico» (Equipo Comunicación 1970d, 8). Es decir, desde una postura que se ubica en plena oposición a cualquier tipo de cientificismo, por mucho que sigan insistiendo en concederle un escaso valor a la reflexión sobre el significado. De hecho, esta es la crítica que otro de los títulos fundamentales de la Serie B hace al estructuralismo cuando de la mano de Galvano Della Volpe, incluso reconociendo parte de la idoneidad que su método posee en la aplicación a la crítica literaria, se subraya también con Lefebvre la necesidad de «calibrar el punto, delimitarlo, en que el sistema se convierte en fetiche», a lo que ellos mismo añaden que «poner en claro esa diferencia es una de las tareas de nuestro tiempo» (Equipo Comunicación 1969b, 8)<sup>5</sup>.

También es por este motivo que el colectivo Comunicación parece responder a su propio catálogo publicando, unos años después, a quien podría considerarse como el contrapunto semiótico de la tradición francesa, y quizá en directa contestación a aquel título de Barthes, esto es, el libro *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, de Morris (1974). Un autor al que, como bien muestra Andrés Pérez Simón en este mismo volumen, también habían puesto en perspectiva con anterioridad gracias su apuesta por Mukařovský (1970). Como decíamos, el valor de la línea editorial de Comunicación no reside únicamente en la confección de un catálogo bien nutrido y con títulos que solo gracias a la relajación parcial de la censura que propició la Ley de Prensa de Fraga (14/1966) pudieron llegar a comercializarse aquí. De hecho, muchas de las más importantes editoriales de la época –Alianza, Gustavo Gili o Anagrama– estaban haciendo circular títulos de estos y otros autores en los mismos años. Lo fundamental, a nuestro juicio, es su

<sup>5</sup> En esta tarea, la edición del volumen reconoce explícitamente la labor de Ciencia Nueva, a quien se agradece la autorización a publicar una parte del texto del italiano, que anuncian como de próxima aparición en esa editorial con el título de *Crítica de la ideología contemporánea*, pero que terminará siendo publicado por Comunicación al año siguiente, en 1970.

extraordinaria capacidad para poner en diálogo y enfrentar las posturas del debate teórico desde una posición preclara y de gran profundidad analítica, que no todas las ediciones de aquel tiempo compartían. Las breves pero incisivas introducciones a los volúmenes son las que atestiguan esa extraordinaria aptitud de unas personas que, no puede olvidarse, firmaban su trabajo de manera colectiva en la mayoría de las ocasiones<sup>6</sup>. Por eso, en el entretiem po de la aparición de los libros de Mukařovsk y, Barthes y Morris, encontramos traducciones como la de Corrado Maltese, historiador del arte amigo de Argan y miembro crítico del PCI, y su *Semiología del mensaje objetual* (1972). Haciendo mención explícita a esas otras tradiciones semióticas, pero también al materialismo de Della Volpe, Comunicación asume aquí uno de los postulados de Maltese que mejor explican la actitud dialéctica a la que se adhiere al grupo: «No se trata de negar la artisticidad como configuración peculiar de un tipo determinado de objetos» –tesis fundamental defendida por el formalismo ruso y acusación habitual que se le hace a la semiótica–, «sino, ante todo, negar la artisticidad metafísica, en cuanto entidad especial que se superpone a esa configuración» (Equipo Comunicación 1972a, 6); un vicio compartido por disciplinas modernas de corte erudito pero también por otras contemporáneas como la estilística y, en cierto modo, su paraguas estructuralista.

En este sentido, si Comunicación es capaz de adoptar y apostar por este punto de vista crítico y distanciado es porque, precisamente, están pensando desde la práctica y no en un plano especulativo, es decir, buscan herramientas teóricas con las que comprender el presente cultural e intervenir en él. Aquí, curiosamente, una disciplina tan decimonónica como la estética les ayudará en su propósito. Por ejemplo, no resulta para nada casual que, en febrero de 1969, Max Bense impartiera dos conferencias («Problemas y cometidos de la estética moderna» y «Arte y computadora») dentro de los Ciclos dedicados a la escritura experimental que se desarrollaron en el Instituto Alemán de Madrid (Robles 2014)<sup>7</sup> y que, en 1973, Simón Marchán Fiz, también ligado a este Centro, pu-

<sup>6</sup> De las 65 introducciones que acompañan a las ediciones, 46 aparecen firmadas como Comunicación o Comunicación Barcelona. Si bien tanto la especialidad, como el estilo de los textos o, incluso, la traducción del mismo podrían ayudarnos a conjeturar cuál de los miembros actúa en esa ocasión como principal artífice, lo cierto es que su voluntad de adscribir esa presentación a una tarea común nos disuade de hacer cualquier tipo de suposición.

<sup>7</sup> El primero en 1967, titulado *Nuevas Tendencias: poesía, música, cine*, se celebra en el Instituto alemán de Madrid, con programa diseñado por Herminio Molero y Manolo Quejido. En febrero de 1969, Ignacio Gómez de Liaño dirigió una nueva edición, con Max Bense, Gerhard Rühm o Lily Greenham. El cartel-programa fue un diseño tipográfico de Elena Asins y Fernando López Vera.

blicara su traducción de *Estética de la información*, en Comunicación [Figura 10]. De nuevo aquí el grupo mantiene su independencia y atenta posición frente a cualquier exceso analítico, al utilizar su prefacio a la introducción de Marchán Fiz para matizar la adhesión del colectivo al texto de Lefebvre, que ellos mismos habían publicado poco antes, y al que acabamos de hacer alusión:

Las características del proyecto cultural que Comunicación pretender ser, la construcción de una línea crítico-materialista de pensamiento, ha mostrado ser inalcanzable a partir del fácil recurso al anatema; la condenación global de aquellos pensamientos que no son críticos ni materialistas suele conducir a la edificación de un ente desconcertante que, además de no ser crítico ni materialista, revela pronto no ser siquiera pensamiento. Por ello, no creemos que conduzca a nada el criticar la ideología estructural mediante simples comparaciones –muy ingeniosas– con el eleatismo<sup>8</sup>. Es preciso además ver a la ideología estructuralista en acción [...] Para que una crítica sea posible hay que conocer lo criticado (Equipo Comunicación 1973, 5).



Figura 10. Portada del libro de Max Bense, *Estética de la información*, 1973, diseño de Alberto Corazón.

<sup>8</sup> Están haciendo referencia directa al texto de Lefebvre «Claude Levi-Strauss y el nuevo Eleatismo» (1969).

Con esta advertencia, Comunicación le da la pauta a Marchán para presentarnos la propuesta de Bense, y sus posibilidades de aplicación a los nuevos modelos de escritura y composición computacional, pero también para señalar sus insuficiencias, derivadas principalmente de la asimilación del modelo semiótico de Pierce y Morris. Por tanto, el interés por los más novedosos proyectos artístico-literarios, y sus posibilidades de lectura analítica, no lleva a este colectivo a renunciar a su postura distanciada. Un año después aparecerá el fundamental *Del arte objetual al arte de concepto*, que tampoco puede entenderse sin esa atención primordial a la praxis, ni sin una lúcida asimilación de las aportaciones de la semiótica desde la estética (no olvidemos que es el propio Marchán quien traduce y edita a Mukařovsky en Comunicación). La confluencia entre discurso práctico y discurso teórico explica en parte, también, la publicación del texto *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen* (1978), de Louis Marin, en evidente diálogo con la exposición *Leer la imagen*, de Alberto Corazón, exhibida por primera vez en Redor el otoño de 1971 y que contará con sucesivas muestras en el año 1973 (Colegio de Arquitectos de Barcelona) o 1977 (Galería Iolas-Velasco), por ejemplo. Aunque estos dos títulos podrían ubicarse dentro del espacio de investigación de la Historia del Arte y los todavía inexistentes Estudios Visuales, lo cierto es que también dejan ver la apuesta de los integrantes de Comunicación por hacer confluir esas disciplinas o marcos metodológicos con los encargados de acercarse a la literatura, en sintonía con el propio modo de hacer de los escritores y artistas de la época. De ahí que su apuesta por la idea de texto, y de títulos vinculados a la semiótica y la estética sea fundamental en la renovación de nuestro contexto cultural más cercano y un indicio más de su alejamiento con respecto a una Institución literaria (académica y crítico-editorial) anquilosada. Una diferencia que confirma, de nuevo, el tercer gran espacio de acción del Equipo: el programa político desde los medios.

### **3. El debate y la opinión pública**

Su autoconsideración como «frente cultural» tuvo un importante efecto, igualmente, en la construcción de una renovada opinión pública. De hecho, el proyecto de *Zona Abierta* cumplía parte de las aspiraciones iniciales del grupo, al materializar el deseo de contar con una publicación periódica que les permitiera ampliar su presencia en los debates y espacios de reflexión social de

aquellos años<sup>9</sup>. Pese a su indudable interés como fuente de análisis, no nos referiremos a ella aquí por cuanto sus artículos estuvieron bastante alejados del espacio literario y dedicados a pensar más en profundidad otras esferas culturales. De hecho, los escritos de Comunicación relacionados con el mundo de la literatura cobraron mayor relevancia en otras revistas del momento –como *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*–, donde sus integrantes tomaron partido en algunas polémicas. Aquí, nos centraremos únicamente en una porque, precisamente, de ella se desprenden valiosos juicios sobre el resto de las situaciones que afectaban a la literatura –y al libro en general–, en nuestro país, y donde el colectivo supo detectar muy bien cuál era el foco, a la vez que se distanciaba de él. Me refiero, en concreto, a la publicación de la antología *Nueve novísimos*, que entre otras escenas culturales estuvo vinculada con la *Gauche divine* barcelonesa o los llamados Filósofos del Carnaval. Se trata de un evento que suscitó múltiples comentarios y valoraciones –de todo signo–, aunque también cierta fascinación que se extendió durante décadas. De las reacciones en aquel tiempo sin duda destaca, por su inteligencia y profundidad, esta de Chamorro Gay y Aníbal Núñez:

Ahora, con nuestra pretendida inmersión en la llamada «sociedad de consumo», en algunos sectores se está poniendo de moda la fabricación del producto cultural, la comercialización del artículo estético en todos sus niveles, siguiendo los modelos más reinados de lo que T. W. Adorno calificó como «industria cultural»; un mercado cada vez con mayor capacidad adquisitiva por parte de los compradores se presta a la posible manipulación. Mientras teóricamente se revaloriza la relativa autonomía del arte respecto de la sociedad, los mismos que esto afirman imponen socialmente, desde su situación de dominio en los medios de comunicación y editoriales, determinados valores y concepciones estéticas, experimentadas en la probeta de discusiones minoritarias, muchas veces con intereses extraliterarios, bien económicos o de conservación de poder aristocrático–intelectual (1970, 39).

Equipo Comunicación no era en ningún caso ajeno a la complejidad que presentaba ese difícil binomio de conjugar: cultura e industria. De hecho, un año antes de la crítica planteada por estos dos autores, el colectivo había pu-

<sup>9</sup> La revista nace en 1974, con un Consejo Editorial integrado –en su primera época– por José L. Acero, H. Bevia, M. Bilbatúa, V. Bozal, A. Corazón, L. Paramio, Jorge M. Reverte (director de la publicación) y Miguel G. Sánchez. En 1976, pasa a ser dirigida por Paramio, a raíz de las diferencias surgidas dentro del propio Consejo.

blicado un volumen compilatorio –con textos de Daniel Bell, Dwight MacDonal, Edward Shils, Clement Greenberg, Leo Löwenthal, Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton– y titulado, precisamente, *La industria de la cultura*. Se trata de uno de los primeros textos aparecidos en nuestro país a partir de la teorización planteada en *Dialéctica de la ilustración*, libro que no comenzó a tener cierta repercusión en Europa hasta la década de los sesenta. La posición del grupo, y probablemente la de Valeriano Bozal en particular, se alineaba sin ningún tipo de dudas con la de la teoría crítica, al señalar que el capitalismo avanzado «produce un deterioro en el valor de uso», del que no escapan los productos culturales, puesto que estos «son mercancías –incluso cuando se mantienen formas productivas artesanales, como suele suceder en el campo de las artes plásticas– y el libro sería, quizá, la mejor expresión de este hecho. En cuanto tales mercancías, son lanzadas al mercado por una Industria cuyo criterio es la obtención del máximo beneficio» (Equipo Comunicación 1972b, 24-25). De ahí que, en un texto publicado nuevamente en la revista *Triunfo*, unos meses después que el que acabamos de citar de Chamorro y Núñez, Comunicación también se pronunciara en un sentido muy similar al expuesto en relación al fenómeno *novísimo*. Su tesis era muy clara: el valor de uso de la literatura es la transformación de la realidad, sin embargo, este ha quedado completamente opacado por el valor de cambio, esto es, la obtención de capital simbólico. El resultado se traduce en un imparable proceso de mercantilización de la cultura que, además, se hace pasar por herramienta democratizadora. Haciéndose eco de la polémica vinculada a las acusaciones de catalanismo realizadas sobre los escritores e intelectuales de ese contexto, a los que se les había criticado un supuesto radicalismo y, por tanto, un excesivo alejamiento del conjunto social, el colectivo afirmaba lo siguiente:

Sí hay motivos para rechazar el radicalismo cuando este no es más que una mercancía, y aquí es donde la relación entre organización comercial y cultural salta a la vista. Decimos organización comercial, no económica. ¿Sería inexacto afirmar que a la primera le mueve el incentivo de la ganancia, que propone la amortización de un capital, que tiene que fabricar productos de consumo? Creemos que no. Es entonces cuando el radicalismo revela su falacia, deviene su contrario, porque, en última instancia, y en primera, está sujeto a la ley de la oferta, y la organización comercial dejará de editarlo en el momento en que el mercado esté saturado y no tenga salida, sea positivo o no, sea adecuado, vigente política y culturalmente o no. Entonces será sustituido por otra moda comercial y cultural (Equipo Comunicación 1970b, 55).

Es decir, que según Comunicación el supuesto radicalismo de los catalanes y la pretendida revolución vanguardista que suponían publicaciones como *Nueve novísimos* no era más que otra estrategia comercial de una élite burguesa (identificada con editoriales como Tusquets, Anagrama, Lumen o Barral) que aún pretendía explotar el capital cultural asociado a las ideas de autonomía estética y artística. Por eso, para ellos, estos *productos* no representaban ningún tipo de alternativa cultural ni forma de crítica social, sino una fetichización de esos ámbitos de conocimiento, que además se orientaban hacia una esfera especulativa muy alejada de la «teoría práctica y práctica teórica» que ellos pregonaban: «Frente a la apariencia y el radicalismo verbal, frente al culturalismo, proponemos una respuesta cultural efectiva, la elaboración de una teoría viva, una ciencia crítica de la realidad» (Equipo Comunicación 1970b, 56). Por eso, a través de su intervención directa en el debate público, y más allá del marco teórico que construyeron con su catálogo, resulta especialmente valioso comprobar cómo incidieron en la necesidad de analizar los artefactos culturales —aquí la literatura— y su medio, desde una perspectiva dialéctica. Con eso matizaban la larga tradición del realismo socialista, que había marcado a las generaciones del cincuenta y sesenta, y se colocaban en un plano distinto en relación a la forma, en el que no abandonan la investigación social:

El análisis de las relaciones entre los productos culturales y su medio (y, en general, de los productos culturales) no debe establecerse a nivel del sociologismo que se apoya en la categoría de reflejo para explicar la cultura como reproducción o representación de un medio dado, sino a tenor de un verdadero planteamiento dialéctico e histórico. Dialéctico, por cuanto frente a la pasividad del reflejo se trataría de interacción entre diversos niveles de la totalidad real. Histórico, porque esa relación no es en absoluto abstracta, sino que en cada momento adquiere una forma concreta y exige unas categorías determinadas para su análisis (Equipo Comunicación 1972b, 264).

Esta fue la postura que sostuvieron en el monográfico de *Cuadernos para el Diálogo* dedicado a «Los libros y su industria. Las censuras, las culturas —la establecida y la por establecer—, clases sociales e ideologías» y que ya habían defendido también en su análisis sobre la crítica literaria en España, dos años antes, en la misma revista. Allí, contestaban tanto a la larga sombra de Menéndez Pidal —tradición de estudios a los que ya nos hemos referido en el primer apartado—, como a otro tipo de «crítica comprometida», de inspiración sartreana, a la que achacan haber hecho una lectura simplista de Lukács y amparado

una concepción mecanicista de las relaciones entre cultura y sociedad dentro del marxismo. Pero, sobre todo, cargaban de nuevo contra esa otra forma de ejercer el poder sancionador de la crítica aunque, en este caso, bajo el paraguas de una ideología que ya no era únicamente conservadora o maniquea, sino publicitaria:

Nos referimos aquí a la crítica literaria extra-universitaria, a la crítica más ligada a la industria de la cultura que a la cultura misma, cuyo bastión fundamental suelen ser los suplementos literarios de los diarios y las secciones ARTE Y LETRAS de las revistas ilustradas, que teóricamente surgen en un momento aperturista de la prensa para informar a sus lectores de los acontecimientos culturales del país. Pero en el campo abonado para la degradación que supone la información a medias; esta crítica nace ya viciada. Y cuando el léxico cosmopolita se impone en los niveles políticos, los críticos culturales de la gacetilla aprovechan inmediatamente la ocasión para lanzar un lenguaje esotérico de fórmulas vacías, fáciles de aplicar a cualquier acontecimiento cultural que se produzca en el país (Equipo Comunicación, 1970c, 37).

Mucho más perniciosa para la literatura y la cultura en general les parece esta forma de acercamiento a los textos, que auspiciada por la «verborrea» comercial encubre su interés económico bajo la promesa de un pseudo-aperturismo desarrollista. De este modo, y a la vista de su intensa actividad editorial, intelectual y artística entender a Equipo Comunicación como un «frente cultural» no es reproducir los deseos de un colectivo que se vio a sí mismo como tal. Es un hecho que demostraron, en primer lugar, con el sentido y la composición de su catálogo y, además, gracias a su posicionamiento público.

#### **4. Mínimo epílogo: la Colección Visor de Poesía**

No obstante, hay una disonancia más que no podemos dejar de señalar, aunque sea muy brevemente; la cuarta propuesta a la que me refería al principio. Se trata del extraño conjunto que se crea al pensar los ensayos y estudios que la editorial Alberto Corazón auspiciaba bajo el sello Comunicación, junto con la colección Visor de poesía. Por un lado, se publica a Mallarmé, Tzara, Sanguinetti, Cummins, Ullán, etc. Pero, por otro, se vuelve a la poesía social de los años cincuenta (con Celaya o Blas de Otero), es decir, una práctica literaria en absoluta discrepancia con sus postulados teóricos relacionados con asumir

cierta dialéctica en la relación forma/contenido. Puede que el paso del tiempo y su conversión en editorial Visor, de la mano de Jesús García Sánchez, aporte luz a la comprensión de esta amalgama. También el hecho de que fuera José Batlló, director de la colección El Bardo, quien asumiera parte de la línea de la colección junto con Sánchez en aquellos primeros años. O, simplemente, quizá también haya que pensar aquel catálogo con la misma mirada crítica y apertura de horizontes que hemos defendido en torno a Comunicación y el conjunto de tradiciones a las que nos asomaron. Si hay algo que no temía aquel colectivo era enfrentarse a las (propias) contradicciones.

## Referencias bibliográficas

- Alonso, Dámaso. 1948. *Vida y obra de Medrano*. Tomo 1. Madrid: Instituto Cervantes y CSIC.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. 1951. *Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro)*. Madrid: Gredos.
- Barberis, Pierre, Andre Gissel, Brecht, Mitsou Ronat, Philippe Sollers, Giuseppe Prestipino, Jean-Louis Houdebine, Julia Kristeva, Denis Guenoun, Jean-Lois Baudry, Jean Pierre Faye, Jean Hibadeu, Krisitne Glucksmann. 1972. *Literatura e ideologías*, trad. Socorro Thomas. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bell, Daniel, Dwight MacDonald, Edward Shils, Clement Greenberg, Leo Löwenthal, Paul F. Lazarsfeld y Robert K. Merton. 1969. *La industria de la cultura*, trad. María Ester Benítez e intro. Valeriano Bozal. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Boves Naves, Carmen. 1976. *Semiología del discurso literario. (Una crítica científica del arte verbal)*. Madrid: Cátedra.
- Casado, Miguel. 2005. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Chamorro Gay, Julián y Aníbal Núñez. 1970. «Cultura e industria», *Triunfo*, n.º 397: 39-40.
- Colectivo 1. 1973. *Alienación e ideología. Metodología y dialéctica en los Grundisse*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1969. «Introducción». En *Ajuste de cuentas con el estructuralismo*, de Galvano Della Volpe y Henri Lefèbvre, trad. María Ester Benítez, 7-8. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1970a. «Introducción». En *Formalismo y vanguardia*, de Víktor Shklovski, Yuri Tyniánov y Borís Eikhenbaum, 7-24. Madrid: Alberto Corazón Comunicación.

- Equipo Comunicación. 1970b. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, n.º 434: 55-57.
- Equipo Comunicación. 1970c. «La crítica literaria en España». *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 28: 31-37.
- Equipo Comunicación. 1970d. «Introducción». En *Elementos de semiología*, de Roland Barthes, trad. Alberto Méndez, 7-12. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1970e. «Introducción». En *Tesis de 1929*, de Círculo de Praga, trad. María Inés Chamorro, 4-11. Madrid: Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1971. *Teoría práctica/práctica teórica*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1972a. «Introducción». En *Semiología del mensaje objetual*, de Corrado Maltese, trad. César Suárez, 5-7. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1972b. «Sobre el valor de los libros y de la cultura». *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXXIII: 24-28.
- Equipo Comunicación. 1973. «Prefacio». En *Introducción a la Estética teórico-informacional. Fundamentos y aplicación a la teoría del texto*, de Max Bense, intro., trad. y notas de Simón Marchán Fiz, 5-6. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- García Berrio, Antonio. 1977a. *Formación de la teoría literaria*. Madrid: Cupsa Editorial.
- García Berrio, Antonio. 1977b. *Fundamentos de teoría lingüística*, Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1969. «Estructuralismo y ciencia literaria. A propósito de un artículo de Hugo Friedrich». *Ínsula*, n.º 275-276: 16-19.
- Marin, Louis. 1978. *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*. trad. Joaquín Fernández. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Morris, Charles. 1974. *La significación y lo significativo. Estudio de las relaciones entre el signo y el valor*, trad. Jesús Antonio Cid. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Mukařovský, Jan. 1970. *Arte y Semiología*. Ed. Simón Marchán Fiz. Trad. Simón Marchán Fiz e I. P. Hložnik. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Piera, Carlos. 1993. *Contrariedades del sujeto*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Petőfi, Janos S. y Antonio García Berrio. 1979. *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Robles, Rocío. 2014. «El Instituto Alemán, espacio de excepción en el último decenio del franquismo». En *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 46-66. Granada, Barcelona, Madrid y Sevilla: Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA.
- Siles, Jaime, 1989. «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición». *Ínsula*, n.º 505: 9-11.

# **IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA VANGUARDIA REVOLUCIONARIA**



# Un continuo compacto y energético. Las exposiciones de Alberto Corazón

Olga Fernández López

Entre 1971 y 1979, Alberto Corazón, además de editor y diseñador, expuso su producción artística en diversos espacios. Entre ellos destacan galerías (Redor, Buades, Iolas-Velasco), instituciones (Colegios de arquitectos, Instituto Alemán), bienales (París, Venecia) y otras sedes a las que itineraron sus muestras. Atravesada por el análisis de las imágenes, de sus capacidades comunicativas y de los efectos de su reproducción y circulación, su práctica se presenta como un todo en el que es difícil separar las diferentes facetas de su labor profesional. Él mismo enfatizaba la indivisibilidad que afectaba a su modo de conceptualizar y desarrollar la práctica de sus obras. «Diseño y creación plástica, en mi caso, son dos caras de la misma moneda. Siempre he trabajado en ambas, simultáneamente, sin ninguna dificultad, y siempre he encontrado que cada una dotaba de nueva energía y autonomía a la otra» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 32). A lo que añadía: «El primer libro [de Comunicación] salió en el mismo 1969 y durante los diez años siguientes fue para mí el eslabón que convertía mi actividad como artista y como diseñador en un continuo compacto y energético» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 40).

Este continuo en la práctica de Corazón, en el que la editorial Comunicación se presenta como *eslabón*, *moneda* o generador de energía, ha sido estudiado mediante el análisis preferente de las conexiones entre la producción artística de estos años, muy centrada en su serie *Documentos*, y sus diseños gráficos. En ambos tipos de obras se unían texto e imagen, pero también coincidían en la manipulación de un objeto con una materialidad muy concreta, ya fueran

**Cómo citar:** Fernández López, Olga. 2026. «Un continuo compacto y energético. Las exposiciones de Alberto Corazón». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 89-103. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.05>

dosieres de imágenes-textos o libros. Sin embargo, el espacio de confluencia y experimentación que supusieron las exposiciones no ha sido estudiado como un medio en sí mismo. Es frecuente que estas se entiendan como el momento de presentación pública de la obra y, por ello, parece tratarse de «un medio sin medio», lo que resulta paradójico en una época en la que buena parte del debate artístico y político se organizaba en torno a la noción de medio, con el fin de cuestionar la supuesta transparencia de la intermediación. Recordemos simplemente el macluhiano «el medio es el mensaje».

Cabe preguntarse, por tanto, si las exposiciones de Corazón pueden considerarse también como un eslabón en el que convergieron el diseño, su práctica artística y las teorías y discursos sobre la comunicación y sobre los medios que se discutían desde el proyecto editorial Alberto Corazón-Comunicación. Es decir, este ensayo se interroga sobre sus exposiciones como dispositivos en los que se promovía una experiencia sensorial, perceptiva, comunicativa, semiótica, psicológica y estética. O, dicho de otro modo, y pensando desde un lenguaje más contemporáneo, si se procuraba la creación de una «situación curatorial» en la que el arte devenía público y donde se generaban una serie de relaciones que ponían en contacto a una multiplicidad de agentes humanos y no humanos (Von Bismarck 2024).

## 1. Una imagen ambiental

Las primeras exposiciones de Corazón tuvieron lugar entre 1967 y 1969 y en ellas presentó la carpeta de serigrafía *Manipular la imagen*<sup>1</sup>. En esta obra se jugaba con el doble sentido de manipular: tratar de influir en el comportamiento de alguien a través de una intervención o distorsión, pero también del propio hecho de operar con las manos, algo aparentemente contradictorio para una imagen. Este juego que se produce tanto en las carpetas como en los libros, entre lo conceptual y lo háptico, entre ojo y mano, va a estar presente a lo largo de toda su producción e, incluso, se va a desplazar a todo el cuerpo. El uso de las imágenes seriadas de los *mass media* y su transformación mediante el montaje apuntaban, en su práctica, hacia el análisis semiótico y perceptivo, más intelectual. Por otro lado, la utilización de serigrafías, para cuya producción Corazón empleaba materiales no convencionales, como el vinilo, el aluminio y los tejidos industriales sintéticos, prepararon al artista-diseñador para una experimentación

<sup>1</sup> Galería Steim de Turín, 1967; Galería Heiner de Múnich, 1968; y Archivo de Milán, 1969.

que iba más allá de los soportes tradicionales de la imagen impresa, lo que hizo que esta fuera adquiriendo una creciente dimensión escultórica y tridimensional.

Este proceso se visualiza de forma muy clara en su primera exposición en la Galería Redor (1971), en la que proponía un nuevo juego de palabras: *Leer la imagen*, esta vez, enfocado a una propuesta de desciframiento o de *adiestramiento* de la percepción de las imágenes que nos rodean. La exposición en Redor se componía de varios elementos: una octavilla con un texto explicativo, un desplegable en heliografía con comentarios, fotografías y dibujos del montaje de la exposición (El Lissitzky había utilizado también un libro-acordeón para la exposición *Pressa*, celebrada en Colonia en 1928), serigrafías en las paredes y una instalación en la sala. Esta se componía de diez cortinas de vinilo transparente de 3 x 1,50 metros cada una, que pendían de un soporte metálico, y que los visitantes tenían que ir apartando para poder atravesar el espacio. Según una descripción de Tino Calabuig de la época: «La muestra de Corazón la formaba un como [sic] laberinto colgante, del techo al suelo, de hojas plásticas serigrafiadas con una imagen de periódico repetida una y mil veces, sin texto, destinada a ser descifrada por sí misma, sin ayudas». (Calabuig en Salinas 1971). Y Corazón explicaba en el desplegable que acompañaba la muestra: «Las tiras de plástico son muy flexibles y ligeras de forma que un pequeño viento las hace girar y ondear». Es importante destacar que este desplegable fue concebido como un ejercicio de desvelamiento de la instalación, lo que refuerza la idea de una autoconciencia del propio evento expositivo (del medio) por parte de Corazón. De hecho, es difícil deslindar en todo el proyecto qué corresponde a la obra/instalación, qué a la exposición y qué al diseño, porque, como señalaba Corazón, todo funcionaba en su práctica como un «continuo compacto y energético».

Las cortinas llevaban serigrafiadas una imagen periodística de guerrilleros latinoamericanos fusilados. En algunas cortinas se veía el grupo entero de ejecutados y, en otras, solo el recorte de una de las figuras. En las fotografías tomadas en la galería puede verse que, en una parte de la misma, se concentraban las cortinas con la imagen de ese solo hombre, que se reproducía a escala humana y que hacía que los espectadores deambularan entre ese cuerpo reproducido, a la vez desmaterializado y presente. En este laberinto, los espectadores se encontraban con el fusilado cara a cara, cuerpo a cuerpo. La transparencia era un elemento fundamental en la instalación. Según Corazón: «La facilidad para imprimir en soportes que no fueran papel me llevó al terreno de los plásticos transparentes. Que el fondo pudiera cambiar, que la imagen, en cierto modo, flotara» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 35). Pero no solo se produ-

cía una relación individual con los guerrilleros, sino que la transparencia hacía que los visitantes pudieran ver a los otros espectadores a través de las cortinas. Es decir, activaban en el visitante la conciencia de la percepción (del otro), de su ubicación en el espacio y de su papel como espectador. Esta interacción hacía que toda la sala se transformara en lo que en estos años se conocía como ambiente (fundamental en la escena italiana, muy conocida por Corazón) o *environment*. En palabras del artista: «Fue el interés en buscar la interacción entre imagen y entorno a través de los soportes transparentes los que me empuja a trabajar en el proyecto» (Corazón en Gómez Aguilera 2008, 47).

La noción de ambiente resulta central en el contexto artístico del momento. Si bien suele relacionarse dicho medio con la práctica artística, Gui Bonsiepe, en *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*, publicado por Comunicación en 1975, concebía los ambientes como una parte del diseño ligada al comportamiento, aunque, en su caso, contraponía el trabajo de artistas y diseñadores:

Es un hecho conocido que la actividad de los diseñadores está relacionada principalmente con una parte bastante importante del medio ambiente [...] ¿El ambiente facilita u obstaculiza el comportamiento humano o puede modificarlo activa y considerablemente? En otras palabras, ¿hasta qué nivel el ambiente creado acciona sobre el hombre? [...] La diferencia entre la intervención real (diseño) y la intervención simbólica (arte) en el medio ambiente se ejemplariza hoy en forma especialmente clara en los «environments» creados por artistas. En lo esencial, estas creaciones no modifican el medio ambiente, a pesar de que algunas de ellas puedan adquirir dimensiones gigantescas. [...] El «environment art» constituye contrariamente al «environmental design», expresión de protestas individuales, de usurpación simbólica de la realidad, no de intervención real del diseño, lo que aclara nuevamente la diferencia fundamental entre la actividad artística y la actividad de diseño (Bonsiepe 1975, 91 y 76).

En el caso de Corazón, resulta complicado hacer una distinción tan clara entre ambas actividades, puesto que no es posible entender la *obra artística* como algo separado del diseño del espacio o como una obra individual, con una única función simbólica y alejada de la intencionalidad política (y también cognitiva) de la pieza. La búsqueda de Corazón no estaba orientada a hacer del ambiente una imagen (una representación), sino, al contrario, a convertir la imagen en un medio ambiente, en el sentido más extenso o más *ecológico* de

la palabra. El proceso comenzaba cuando elegía la imagen. Como explicaba en la hoja de mano de *Leer la imagen I*:

El elemento central es una fotografía aparecida en los periódicos, una *fotografía característicamente ambiental*, en el sentido de que su lectura crea en el lector un mecanismo que sustituye al texto, que lo identifica con el suceso como enunciado y deja de este modo de cumplir su función, ser «un modo de adiestrar la percepción» [la cursiva es mía] (Corazón 1971).

Como señalaba el mencionado comentario de Calabuig, la imagen debía ser «descifrada por sí misma, sin ayudas». Tradicionalmente, la imagen en materiales impresos había estado asociada a un pie de foto que ayudara a acotar su significado, tal y como recomendaba Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En ese momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación (2022, 120).

Corazón parece apelar a este *shock* producido por la imagen, al presentarla sin un contexto connotativo. Como señala Paula Barreiro al referirse al giro sociológico en la crítica de la época:

Las teorías lingüísticas se revelaban útiles al entender subversivamente el lenguaje visual y ofrecer la posibilidad de realizar la crítica de la sociedad a través de la crítica del lenguaje. [...] La obra de arte se percibía como una estructura denotativa, perteneciente a un lenguaje que podría ser descodificado y analizado (2014, 24).

Pero esta lectura no podía darse de una forma convencional. Más allá de su dimensión impresa, a través de su escala, su transparencia, su movimiento y su espacialización, la imagen se transformaba en un entorno, en un hábitat, un paisaje mediático, aludiendo al hecho de que los *mass media* habían creado una *iconoesfera* envolvente. En este nuevo entorno, los textos dirigían

(manipulaban) al lector y, por tanto, era necesario prescindir de ellos y entrenarse perceptivamente para la visión y comprensión de las imágenes desde ellas mismas. Al convertirse en una *imagen ambiental*, esta lectura no debía hacerse sentado (como se está leyendo un periódico), sino de pie, frente a las imágenes.

El dispositivo de Corazón conectaba con experiencias de la vanguardia histórica, que se estaban debatiendo en ese momento en el marco de la editorial Comunicación, y las actualizaba para contribuir a las discusiones contemporáneas sobre arte, política y cultura de masas en la España tardo-franquista. En estas fechas, los artistas y la crítica militante actualizaron la noción de vanguardia, haciendo participar al arte en la praxis social, pero sin renunciar a la experimentación<sup>2</sup>. Entre los propósitos fundamentales de la vanguardia estaba el desvelamiento de los mecanismos de significación y la autoconciencia del medio. En palabras de Barreiro, se trataba de «convertir la metodología en un instrumento de la praxis» (2014, 27). Así, Corazón utilizaba el medio expositivo como metodología e instrumento de la praxis, artística, de diseño y política.

Como hemos señalado, la transparencia del soporte hacía «flotar» la imagen, pero su transformación ambiental también provenía del agrandamiento de su escala. En cierto sentido, cabe pensar en las cortinas como grandes diapositivas que desmaterializaban las imágenes, lo que conecta con las obras que Corazón va a realizar en los años siguientes. En una foto de la exposición conservada en el Archivo Lafuente puede verse al artista con una cámara tomando fotografías a través de estas cortinas. Este aumento de la escala, sin embargo, llevaba consigo una pérdida de nitidez de unas imágenes que, ya de por sí, al haberse sacado de un periódico, traían un cierto deterioro visual. Las imágenes impresas sobre las cortinas adquirían una cierta cualidad fantasmal. Sobre este deterioro, cabe mencionar la interpretación que Fernando Castro Flórez propone en torno a la «erosión de la imagen», lo que, a su parecer, hace que la obra de Corazón esté más cerca de Warhol que de Koons. En un texto que alude a su obra *Documentos. Aire, Fuego, Tierra, Agua* (1972) establece una relación entre la imagen de la catástrofe y la catástrofe de la imagen:

<sup>2</sup> Valeriano Bozal también utilizaba este término, experimentación, al referirse al trabajo de Corazón: «Mantén todavía las referencias pop, pero indicaba otro tipo de problemas: la reproducción sobre materiales inusuales – el plástico transparente –, la instalación, el recorrido, la experimentación. El contenido político continuaba siendo muy intenso...» (Bozal 1993, 540).

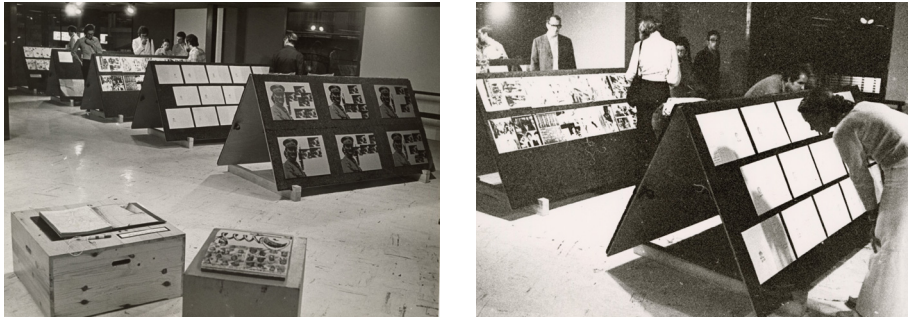
El documento de Alberto Corazón subraya, treinta años antes de la exposición de Virilio, el desastre como núcleo de lo mediático. [...] Las demoledoras imágenes de este documento son un sismograma del pánico. [...] Alberto Corazón utiliza los elementos para nombrar, metafóricamente, la pérdida de toda seguridad. En el fondo, no hay indemnización posible cuando el crimen perfecto lo ha cometido lo que Baudrillard llama «pantalla total» (el imperio de la realidad convertida en show) (Castro Flórez 2007, 156-157).

En parte, el precio de hacer visible la imagen (el *show*) era su deterioro, su erosión. Paradójicamente había que destruir la imagen para salvarla, algo sobre lo que Corazón reflexionó años después: «las reproducciones fotográficas extraídas de los medios de comunicación tenían una vibración por de esa vibración, retomaba, quizá, su aura» (Corazón 2007, 14). Puede que por eso continuara persiguiendo este aura a través de la desmaterialización que sustentó otros proyectos posteriores.

## 2. El libro expandido

La siguiente exposición de Corazón, *Leer la imagen. Sobre problemas de cultura urbana*, tuvo lugar un año más tarde, en 1972, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona<sup>3</sup>. En ella se presentó una versión expandida a dieciocho cortinas de la obra de los guerrilleros (*Leer la imagen I*), que colgaban en el patio interior del edificio; en la planta superior, varios *Documentos*, como *El hombre como señal*, *Academia nocturna/El trabajo*, *1 Mayo de 1972* o *Dos polos de percepción* (que conformaban *Leer la imagen II*) [Figura 11]. Para la presentación de los *Documentos* se combinaron dos sistemas. Por un lado, una serie de cajones de madera (que funcionaban como mesa-silla) donde podían hojearse como libros y, por otro, una serie de paneles triangulares sobre listones, donde se desplegaban, desmembradas, las páginas de los dosieres, que ofrecían una lectura secuencial. También en ese caso, la formulación del montaje responde a una estética vanguardista, que podría recordar a componentes diseñados en tiempos de la vanguardia soviética, como las sillas y atriles corridos del Club Obrero de Rodchenko para la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 o algunos elementos modulares de El Lissitzky.

<sup>3</sup> También se mostró el proyecto *Un recorrido cotidiano* de Tino Calabuig.



**Figura 11. Vistas de la exposición de Alberto Corazón, *Leer la imagen. Sobre problemas de cultura urbana*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972, Archivo Lafuente.**

Esta propuesta de lectura se producía sobre sucesiones y relaciones de imágenes que Corazón extraía de periódicos u otros elementos de la cultura visual impresa. Como ya hemos señalado, Corazón tenía un interés específico en una re-alfabetización en torno a la imagen. En uno de los paneles puede leerse una cartela escrita a máquina: «La imagen debe enseñarse como se enseña una lengua...» (el texto del panel es legible en la imagen que acompaña al artículo publicado por Marchán en *Informaciones*, en 1972). Este nuevo aprendizaje de la imagen, según Gómez Aguilera, puede relacionarse con las lecturas que Corazón estaba haciendo en ese momento, como la del teórico de la imagen, Christian Metz: «Es esta una línea de investigación artística fundamentada en estudios icónicos y semióticos vigentes en la época, como las aportaciones expuestas, por ejemplo, por Christian Metz en su ensayo *Imágenes y pedagogía*. Al artista le interesan las observaciones sobre interpretación y regresión a la percepción realizadas por el teórico francés» (Gómez Aguilera 2008, 47), de quien Gómez Aguilera rescata esta frase: «es deseable si se quiere “enseñar la imagen”, regresar –es decir, para el caso, progresar– tan profundamente como sea posible en dirección a los mecanismos perceptivos que se consideran demasiado rápidamente como evidentes de por sí, y en los que, en realidad se ocultan toda una cultura y una sociedad» (Metz en Gómez Aguilera 2008, 47).

Esta propuesta fue calificada en su momento, por el teórico y amigo de Corazón, Simón Marchán como de «conceptual», refiriéndose al término que él mismo trataba de poner en circulación. Marchán abunda en «la necesidad de instaurar una gramática visual generalizada», junto con «la pretensión de llegar a enseñar la imagen como se enseña una lengua» (Marchán 1972, 6). Pero, además, destaca la relevancia que esta interpelación al espectador (¿o debería-

mos llamarle lector?) tiene en la práctica de Corazón, al dotarle de agencia, sin infantilizarle mediante una didáctica simplificadora, sino apelando al despertar de sus capacidades cognoscitivas y creativas. En su artículo, explica:

Alberto Corazón propone superar la actual percepción artística especializada. [...] En la línea de muchas experiencias actuales aboga por una ampliación de estas capacidades artísticas perceptivas y creativas, tanto a personas como a objetos: pretende despertarlas en el espectador y convencerle de que él también participa de esta actividad. Por eso las propuestas de estos documentos alcanzan el verdadero sentido frente al espectador cuando se le fuerza a considerar el valor de tacto en la visualidad [...] El espectador debe encargarse de la selección y tratamiento de imágenes, de completarlas, leerlas en diferentes niveles, conferirles valores de significación. La obra se abre a la exigencia de la actividad no solo perceptiva sino también creativa de cualquier espectador. Este no solo se inicia en la lectura de la imagen, sino que se ve obligado a completarla y crearla. La percepción artística se convierte en creación. AC se limita a proponerlo, a desencadenar estos procesos y capacidades latentes en toda persona (Marchán 1972, 7).

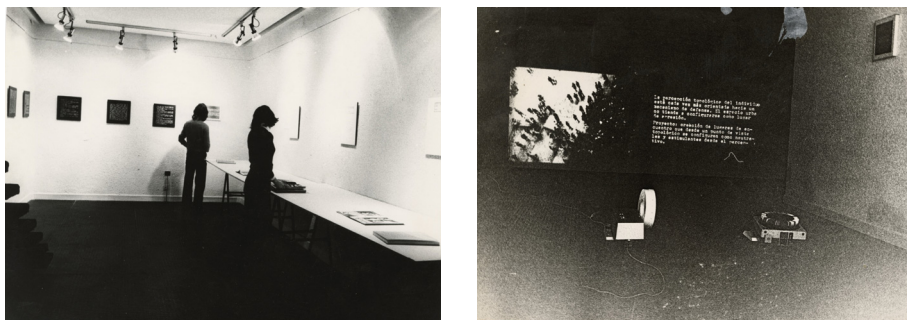
Tanto la exposición de la actividad de lectura, como la conexión ojo-mano son centrales. Pero, además, al igual que en Redor, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares en Barcelona, el público no es solo interpelado intelectualmente, sino que debe poner todo su cuerpo en juego y performar su papel de espectador/lector. Los cajones obligaban a sentarse incómodamente, o los paneles triangulares a leer de pie y, en ocasiones, a agacharse o doblarse, como puede verse en algunas fotos de archivo. Esta misma «imposición» sobre los cuerpos se produce en sus montajes del Pabellón español de la Bienal de Venecia de 1976, donde algunos de sus *Documentos* aparecían enmarcados, desperdigados y amontonados directamente sobre el suelo; su proyecto *La imagen de una dictadura* (1976) se disponía a la altura del suelo sobre planos inclinados. También aquí las fotos de los archivos nos muestran la *descolocación* del papel habitual del espectador (Rubira 2018). Mediante este gesto se forzaba una alteración del comportamiento de los cuerpos en relación con la visión y la lectura, se les deshabituaba (como se denominaba este proceso en el arte argentino de los medios) y les obligaba a ser más conscientes. Como expresaba la pieza posterior de Antoni Muntadas, *Attenzione: la percezione richiede impegno* (1999).

Este recurso de conciencia corporal puede considerarse también una versión o un experimento sobre el distanciamiento brechtiano. Como señala Paula Barreiro al analizar la vanguardia española del momento, «la objetividad, la reutilización de la imagen y las técnicas del distanciamiento brechtiano parecían ofrecer (idealmente) la oportunidad de que el público se convirtiera en un agente activo en la experiencia estética y en la crítica social» (2014, 30). De alguna manera, del mismo modo que Corazón necesitaba destruir la imagen para salvarla, también necesitaba destruir el libro, al mostrarlo como un artefacto expandido: abierto, desplegado, exhibido, desmontado y remontado, que no se podía leer cómodamente sentado. La preocupación por el montaje y el *display* (el diseño de la exposición) se fundía con la práctica artística mediante la autoconsciencia sobre ambas. Esta reflexividad nos hace pensar que no solo se exponían imágenes concretas y presentes, sino que también se desvelaba el dispositivo y se exhibía el propio hecho mirar y leer. De este modo, de leer la imagen se pasaba a imaginar la lectura.

### 3. Visualización como metodología

El dispositivo o situación curatorial se desplegó con mayor complejidad en 1973, cuando Corazón presentó en la Galería Buades algunos *Documentos* [Figura 12] y la reformulación del proyecto *La Plaza Mayor/Análisis de espacio en la ciudad*<sup>4</sup>. La exposición se componía de obras colgadas de la pared (definiciones y partes de los *Documentos*), baldas altas con los dosieres de los *Documentos* abiertos como libros –que funcionaban como mesas de lectura para leer/mirar de pie– y la proyección de un montaje de diapositivas en dos pantallas junto con un catálogo de la exposición con formato periódico. En Buades se seguía *exponiendo* la visión/lectura, pero además se creó un nuevo tipo de ambiente a través de la proyección. La transparencia de la cortina se sustituyó por el foco de luz que le daba al espacio una cualidad vibrátil y sonora, a la vez que desmaterializaba (y erosionaba) las imágenes, que ahora no solo se movían con las cortinas, sino que iban cambiando. De este modo la exposición adquiriría una dimensión cinemática, que pronto abrirá nuevas posibilidades de experimentación en su práctica.

<sup>4</sup> El Documento n.º 6, que en Barcelona se denominaba *El hombre como señal, el espacio como cultura*, pasa a ser *La Plaza Mayor/Análisis de espacio en la ciudad*.



**Figura 12. Vistas de la exposición de Alberto Corazón *Documentos*, Galería Buades, Madrid, 1973. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.**

Un año después de la muestra en Buades se celebró una mesa redonda sobre «El vídeo como medio de expresión comunicación e información» en la Galería Vandrés, organizada a partir de un texto de René Berger en el que exponía su teoría de la micro-, macro- y mega-televisión<sup>5</sup>. Se trata de uno de los eventos y textos fundacionales para la reflexión acerca del vídeo en España. En esta conversación, Corazón comentaba: «Yo estoy, por ejemplo, muy interesado por las posibilidades del video y no he tenido la ocasión de utilizarlo. Realmente, como ha explicado Muntadas, en el país no hay videos, es difícilísimo el acceso a él» (Corazón en VV.AA. 2007, 143). Poco después, el encargo realizado desde el Instituto Alemán para su participación en el ciclo Nuevos comportamientos artísticos (1974) le dará la oportunidad de empezar a utilizarlo:

Puesto que disponíamos de algo de presupuesto provisto por el Instituto Alemán, lo que hice fue organizar un grupo de trabajo. [...] Formé un equipo de trabajo integrado por Simón Marchán, Juan Manuel Bonet, Esther Torrego. [...] [y Miguel Gómez]. Por un lado, yo conseguí que me prestaran un video en el CSIC, para filmar durante horas desde un punto de vista fijo lo que ocurría en la Plaza. Y, por otro, cada uno de nosotros iba haciendo propuestas, desarrollos de análisis (Gómez Aguilera 2008, 67).

En este proyecto, estudiado por Marchán (2009), Corazón proponía analizar un espacio público, la Plaza Mayor de Madrid, a través de un examen exhaustivo de sus «vertientes semiológicas», que incluían el urbanismo, la arquitec-

<sup>5</sup> Participaron Simón Marchán Fiz, Juan Manuel Bonet, René Berger, Alberto Corazón, Antonio Moreno Galván y Antonio Cirici Pellicer.

tura, su contenido, pero también del comportamiento de los cuerpos en el espacio y entre sí mediante la proxémica, disciplina que Torrego, discípula de Chomsky, aportaba al proyecto. La *visualización* es el concepto clave que articula la «propuesta metodológica» de la memoria que antecedente al *Documento* resultante. En esta puede leerse:

frente a propuestas oscurantistas recientes, que han tratado o han desplazado el papel de la percepción, estamos interesados en profundizar en la percepción [subrayado en el original] entendida en su naturaleza activa y creadora, como fundamento y algo vinculado al conocimiento [...] la visualización se mueve en la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad [...] el espectador puede activar la percepción a través de la pluralidad manifiesta de sentidos asociativos y evocativos que se desprenden de las propuestas visuales o escritas [...] el proceso artístico posee un valor polifuncional que estimula las operaciones activas, exploratorias del espectador-lector (Bonet, Corazón, Gómez, Marchán y Torrego 2005, 111 y 112).

Frente a las propuestas lingüísticas del arte conceptual, no es solo la visión como hecho fisiológico, sino la visualización, como actividad cognitiva, la que permite el espectador iniciar su proceso perceptivo y creativo. Esta visualización, por tanto, se refería sobre todo a cómo el artista/el equipo construían un dispositivo/situación para facilitarle esta posición. De este modo, la proyección de diapositivas y el video, que Corazón utilizó de manera autoconsciente, se convirtieron en un instrumento (medio) fundamental tanto en el proyecto artístico, como en el expositivo (aunque, como hemos dicho, es difícil distinguirlos).

En las imágenes conservadas de la exposición en Buades y de la posterior *Leer la imagen 3* [Figura 13], en la Galería Iolas-Velasco, las proyecciones tienen un papel preeminente. Por un lado, el ambiente creado por la oscuridad o por la luz cambiante y densa hacía explícito el medio mediante el que se estaba *visualizando* (dando a ver) esa «apropiación de la realidad». Por otra, en ellas se ponía en práctica el montaje de imágenes o de imágenes y texto, un recurso vanguardista que Corazón y su círculo conocían a través de artistas como John Heartfield o el cine soviético. En ese mismo momento, muchos teóricos del cine también estaban reflexionando sobre cómo el aparato cinematográfico ocultaba sus bases técnicas para proponer una ilusión de continuidad en beneficio de su función ideológica y de subjetivación. En muchas de las imágenes, además, aparecían los cuerpos moviéndose e interactuando en la Plaza Mayor, pero también imágenes que analizaban gestos corporales, lo que

incidía en las relaciones entre cuerpo, comportamiento, performatividad y subjetividad, tratando de desvelar la construcción normativa de todas ellas.



**Figura 13. Vista de la exposición de Alberto Corazón *Leer la imagen 3*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1978. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.**

Una de las últimas exposiciones de la etapa conceptualista de Corazón, titulada *Leer la imagen 3*, tuvo lugar en la Galería Iolas-Velasco (Madrid, 1978). En ella se presentaron parte de sus obras más recientes, algunas de las cuales habían estado en la Bienal de Venecia de 1976. A través de las fotografías conservadas, podemos ver que se componía de un resumen de todas las experiencias de diseño y montaje que el autor había explorado en sus muestras anteriores: mesas para mirar, dispositivos de lectura para ver, material que obligaba a agacharse, proyecciones simultáneas o collages de imágenes. El conjunto obligaba al espectador a disponer sus ojos, sus manos y su cuerpo de varias maneras, *adiestrándole* en la percepción como actividad creadora. La agencia que Corazón presupone a su público lo transforma de espectadores pasivos en sujetos activos, algo nada frecuente en las exposiciones de la época. Poco después, el continuo energético de Corazón se escindió entre su labor de diseñador que intervenía en la realidad mediante imágenes que conformaron, en buena medida, el imaginario gráfico de un país, y algo más tarde, la vuelta a la pintura desde su práctica artística. En la página final del catálogo de Iolas-Velasco, bajo el epígrafe «Fragmentos de una conversación», podemos leer: «La narración de la especie se está convirtiendo en un relato cibernético, porque lo que transmitimos no es básicamente energía, sino información». En un mundo donde las imágenes se han convertido, efectivamente, en información, las experiencias pasadas nos ayudan a pensar qué nuevos tipos de adiestra-

mientos perceptivos pueden activar la capacidad crítica de los nuevos sujetos digitales.

## Referencias bibliográficas

- Barreiro López, Paula. 2014. «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo». En *Desacuerdos 8. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel, 16-36. Madrid, Barcelona, Granada, Sevilla: Museo Reina Sofía, MACBA, Centro José Guerrero, UNIA.
- Benjamin, Walter. 2022. «Pequeña historia de la fotografía». En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*, 111-136. Madrid: Alianza.
- Bismarck, Beatrice von. 2024. *Lo curatorial*. Madrid: Exit, 2024.
- Bonet, Juan Manuel, Alberto Corazón, Miguel Gómez, Simón Marchán y Esther Torrego. 2005. «Plaza Mayor. Análisis de un espacio». En *Desacuerdos 3. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García Merás, 103-113. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- Bonsiepe, Gui. 1975. *Diseño industrial. Artefacto y proyecto*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie D/D.
- Bozal, Valeriano. 1992. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Madrid: Summa Artis XXXVII, Espasa Calpe.
- Castro Flórez, Fernando. 2007. «(Re)lectura de la imagen (catastrófica)». En *Aire, fuego, tierra, agua*. Madrid: La Fábrica.
- Corazón, Alberto. 1971. *Leer la imagen*. Madrid: Galería Redor.
- Corazón, Alberto. 2007. *Aire, fuego, tierra, agua*. Madrid: La Fábrica.
- Gómez Aguilera, Fernando. 2008. «Alberto Corazón. Los tentáculos del pulpo, la concha del caracol», 29-91. En *Alberto Corazón. Obra conceptual, pintura y escultura (1968-2008)*. Valencia: IVAM.
- Marchán Fiz, Simón. 1972. «Las propuestas conceptuales de Alberto Corazón». *Informaciones*, 16 de noviembre.
- Marchán Fiz, Simón. 2009. «Plaza Mayor, una instalación conceptual». En *Alberto Corazón: Plaza Mayor y otras obras conceptuales de los años 70*, 12-34. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Rubira, Sergio. 2018. «Instalando la vanguardia». En *Caso de estudio. España Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, 55-63. Valencia: IVAM.

- Salinas, Juan. 1971. «Las no galerías». *Informaciones*, 21 de noviembre.
- VV.AA. 2007. «Conversaciones en torno a: “El vídeo como medio de expresión, comunicación e información”». En *Desacuerdos 4. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español. Vídeo*, editado por Jesús Carrillo, Iñaki Estella y Lidia García Merás, 130-155. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.



# La vanguardia a debate, el debate de la vanguardia

Paula Barreiro López

La vanguardia fue uno de los campos de combate más evidentes de Equipo Comunicación. Siguiendo un camino ya abierto por la crítica militante, este participó en la rehabilitación del propio término *vanguardia* con el fin de desarticular el modelo y retórica oficial del «relato trágico» inherente en el arte *moderno* [español] (Díaz Sánchez 2000 y 2013). Frente al existencialismo individualista y místico, auspiciado por el propio régimen, reactivar el concepto de vanguardia permitía apoyar la producción colectiva, a la vez que la participación social y el compromiso político (Barreiro López 2014). Desde Comunicación, el interés por la vanguardia tuvo unos tintes específicos que respondían al propio proyecto editorial definido, por Simón Marchán Fiz, como una tentativa de trasladar «al ámbito de las ciencias artísticas el aperturismo de Ciencia Nueva en las ciencias sociales» (Marchán en Corbeira y Expósito 2004, 141). Al mismo tiempo que el colectivo daba sus primeros pasos, Moreno Galván acuñaba el término «segunda vanguardia» para definir las prácticas artísticas desarrolladas en España desde los tiempos del informalismo y reconocía su actualidad y reclamo para el debate estético del tardofranquismo (Moreno Galván 1969).

Comunicación contaba con miembros cercanos a Moreno Galván, como el propio Valeriano Bozal, que coincidían en la necesidad de recuperar dicho el concepto. No obstante, para el colectivo de editores e intelectuales antifranquistas, el *modus operandi* era diferente. Si Moreno reactivaba el término vanguardia, como término específico para hacer referencia a las nuevas prácticas artísticas, Comunicación lo realizaba desde una práctica forense: exhu-

**Cómo citar:** Barreiro López, Paula. 2026. «La vanguardia a debate, el debate de la vanguardia». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 105-121. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.06>

mando manifiestos, documentos y fuentes de la vanguardia histórica para dar a conocer y debatir, pero también conciliar, en un proyecto más amplio, vanguardia artística y vanguardia política. Y es por esto que, si bien la vanguardia fue central para Comunicación, su interés fue parcial y específico, centrándose en movimientos que, por su ejemplaridad, podían ser de utilidad para el contexto español del momento.

## 1. Mirar a Rusia

Comunicación realizó una relectura interesada de los movimientos de los años veinte como base de apoyo a las prácticas y debates en los que estaba inmiscuido el propio equipo de intelectuales. Fue la Rusia revolucionaria la que centralizó la atención [Figura 14]. Numerosas traducciones retomaban los acalorados debates posteriores a 1917 en las artes plásticas, la arquitectura, el teatro y la literatura. El catálogo editorial, de hecho, publicó, por primera vez en España, antologías de movimientos hasta el momento desconocidos. A partir de una puesta al día conceptual, estética y política Comunicación lanzaba una mirada hacia atrás, dirigida a los movimientos artísticos de los años veinte, buscando vincular la primera y la segunda vanguardia.

Este interés por reactivar una vanguardia específica conectaba con un proyecto utópico y de izquierdas anterior, como era el movimiento de Arte Normativo. Si bien, como explicaba años después el artista Juan Cuenca, Equipo 57 recordaba «de alguna manera la tradición de izquierdas del constructivismo ruso» (Cereceda 2015), las bases teóricas de dicho movimiento, muy parcialmente conocidas a inicios de los sesenta, no llegaron a explorarse con detalle hasta la década siguiente en el enclave de Equipo Comunicación. Y aunque el constructivismo había sido frecuentemente citado como referente directo, tanto por parte de los críticos asociados al normativismo, como por los artistas, el conocimiento concreto sobre el movimiento era parcial y coyuntural (Barreiro López 2006). Parcial, puesto que los ejemplos englobados en el concepto «constructivismo» se referían casi exclusivamente a las figuras de Antoine Pevsner y Naum Gabo, quienes acabaron por personificar la vanguardia soviética en Occidente a partir de su exilio en Europa y los Estados Unidos. Coyuntural, puesto que estas lecturas se encontraban mediatizadas por la desactivación política del movimiento, dentro del marco de la geopolítica de la Guerra Fría (Buchloh 2004).

Comunicación –ya desde otro momento histórico, más de una década más tarde– planteaba romper estas convenciones, yendo por primera vez a las



Figura 14. Cartel *Comunicación*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

fuentes de los artistas constructivistas, con libros que mostraban la ruptura con el modelo artístico burgués (y el abandono de la pintura de caballete) y con una visión plural que tocaba transversalmente todas las artes visuales, el diseño, la arquitectura, el urbanismo, el teatro y la filosofía. Pasar revista a las publicaciones asociadas a la Rusia postrevolucionaria realizadas por Comunicación pone de manifiesto el interés por recuperar la aportación general del Constructivismo (*Constructivismo*, 1972); las radicales propuestas del productivismo, con textos como *Arte y producción. El programa del productivismo* de Boris Arvatov (1973), y los textos de Bogdanov salidos del Prolekult (*El arte y la cultura proletaria*, 1979). Pero también el interés por dar a conocer el pensamiento de Kasimir Malevich con *El nuevo realismo plástico* (1975) y el papel de la arquitectura soviética (*Socialismo, ciudad y arquitectura. URSS 1917-1937: la aportación de los arquitectos europeos*, 1973); a la vez que establecer puntos de encuentro entre el formalismo ruso y la vanguardia (*Formalismo y vanguardia*, 1970) e, incluso, el programa teórico de Vsévolod Meyerhold sobre la práctica del teatro (*Meyerhold. Textos teóricos*, 1970).

De especial importancia fue el libro *Constructivismo* [Figura 15], de 1972, que incluía una amplia gama de manifiestos constructivistas y productivistas, tomados de libros que acababan de ser publicados en Italia y Francia<sup>1</sup>. Bajo la égida del *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin, que Alberto Corazón utilizó para una cuidadísima portada, y junto a textos de figuras admiradas desde largo en España, como Malevich, Gabo y Pevsner<sup>2</sup>, el libro reunía textos de autores muy poco conocidos –y muy poco citados– como eran El Lisstiky, Stepanova o el grupo Productivista. La selección de textos quería mostrar una complejidad en el movimiento soviético que había estado vetada para la generación anterior. Esta selección, que sacaba a la luz toda una teoría desconocida hasta el momento en España, respondía, de hecho, al proceso de rehabilitación del pensamiento constructivista producido desde los años sesenta en el mundo internacional. Tras su proscripción y olvido durante más treinta años, el constructivismo se reactualizaba, gracias a nuevas publicaciones y exposiciones en Rusia, Europa y Estados Unidos (Pozner 2024, 45).

<sup>1</sup> En la introducción se explicaba que la antología se nutría de obras como *L'Architecture del costruttivismo* de V Quilici (Bari, 1969), *Architettura, 1917-1936*, de V. De Feo (Roma, 1963), el número de la revista *VH 101* dedicado a *L'Architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 à 1934* (París 1972).

<sup>2</sup> Jorge Oteiza y la primera generación de artistas geométricos habían asociado su trabajo a estos artistas desde los cincuenta (Barreiro López 2009, 91).

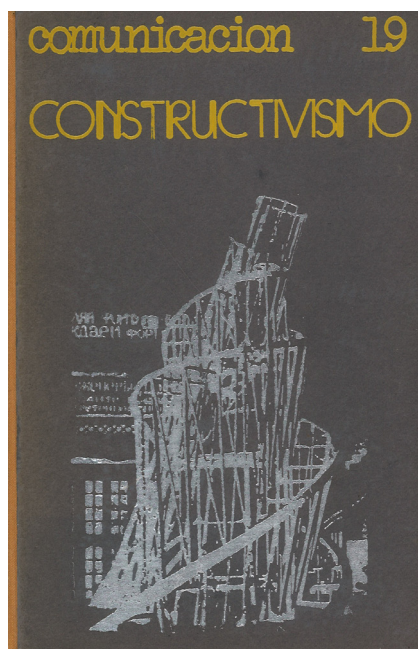


Figura 15. Portada del libro *Constructivismo*, 1972, diseño de Alberto Corazón.

Al conectar las inquietudes sociales y artísticas de los sesenta con los acontecimientos de los años veinte, los colaboradores de *Comunicación* encontraron en los ideólogos de la Revolución de Octubre y en las ideas estéticas contemporáneas, modelos potenciales para la vanguardia española. El proyecto humanista de construir una nueva sociedad y el espíritu colectivo que habían constituido el núcleo impulsor de las tendencias constructivistas de los años veinte se interpretaron como una anticipación de los principales valores que animaron a los críticos y artistas de vanguardia, no solo alrededor de *Comunicación*, sino ya años antes. Este había sido el caso del movimiento de Arte Normativo, activo entre finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, sobre el que el propio Bozal había reflexionado y al que había apoyado (Bozal 1960 y 1961).

Tomando como base ese legado y, a partir de ese momento, *Comunicación* defendería un concepto constructivo y activo de la vanguardia que acabaría dejando atrás la concepción comunista (y ortodoxa) de las artes, como simple espejo de la realidad. Esta intención se convirtió en una de las razones por las que volver a Marx y Engels. Así, buscando distanciarse de las propuestas de voces autorizadas como Plejanov y Zhdanov, *Comunicación* contribuyó a la

configuración de un marxismo alternativo con vínculos claros con el marxismo occidental.

## **2. Conceptualizar una vanguardia marxista**

La rehabilitación de estos movimientos tenía lugar al tiempo que se exhumaba un marxismo rebelde, en disonancia con la ortodoxia estalinista que había desahuciado y perseguido a la vanguardia. Los textos tempranos de Marx y Engels sobre el arte y la literatura o la discusión de Brecht sobre un realismo experimental fueron decisivos para orientar la brújula estética de Comunicación. Ambas líneas tenían una intención clara: establecer unas bases teóricas e históricas para la asociación entre la práctica artística experimental y un marxismo previo a la imposición del realismo socialista. Esta búsqueda respondía, por tanto, a una sensibilidad estética y a una comprensión teórica que estaba íntimamente ligada a una conciencia política de izquierdas dirigida a recuperar la validez de la asociación entre la práctica artística experimental y un marxismo crítico.

La vuelta a los años veinte se maridaba con un proceso constituyente de puesta al día con el marxismo occidental anti-estalinista que, desde finales de los cincuenta, se había introducido en los discursos de la cultura (Anderson 1976). El joven Karl Marx, Antonio Gramsci, Galvano Della Volpe o Adolfo Sánchez Vázquez permitían la articulación de una concepción del arte como una actividad humana en sociedad; subrayando tanto la necesidad de su compromiso social, como el de su valor experimental, crítico y transformador (Barreiro López 2021). La noción de vanguardia que se promovió por parte de la crítica militante durante los años sesenta se oponía firmemente a la cooptación burguesa del arte de avanzada, situándose, por el contrario, al lado del pueblo. Como escribía Llorens en 1967: «La vanguardia es una actitud de rebelión contra la trivialidad burguesa de arte [...] que restringe la actividad artística a la condición de placer (susceptible de devenir mercancía) para las élites de poder» (Llorens 1967).

En gran medida a través del pensamiento de Marx, mediado por Sánchez Vázquez (pero también por pensadores como Roger Garaudy o Fernando Claudín), los miembros de Equipo Comunicación buscaban superar la pasividad que el marxismo ortodoxo acordaba a las artes visuales. Para la edición de Comunicación de 1972 de los textos sobre arte y literatura de Marx y Engels (editado previamente por Ciencia Nueva) Bozal adoptó una postura enérgica «frente a

la ortodoxia» que, en su opinión, se había apoderado de los textos originales de los padres del marxismo. Bozal se proponía (re)integrar los textos en el debate ideológico y cultural, con la intención de huir de la tan influyente –desde un punto de vista político–, pero tan limitada –desde el punto de vista artístico– interpretación oficial de los mismos a cargo del Partido Comunista de la Unión Soviética (Bozal 1972, 9-40). Tal y como él mismo admitía, su intención no era muy diferente a la que estaba detrás de los dos volúmenes que Sánchez Vázquez había publicado sobre la misma cuestión en 1970, de difundida lectura entre los intelectuales españoles izquierdistas de la época (Sánchez Vázquez 1970).

La concepción del arte a la luz de este marxismo occidental no solo les permitió entender el arte arraigado en la estructura social y política, sino que, por la dimensión práctica que caracterizaba al pensamiento marxiano, posibilitaba el establecimiento de unas coordenadas para la acción en la *praxis*, sin tener que renunciar al experimentalismo formal que caracterizaba a los movimientos de vanguardia. De ahí el interés de Comunicación por las vanguardias soviéticas, que habían conseguido, aunque precariamente, poner en práctica esta asociación. Como explicaba Bozal en relación al trabajo de Comunicación:

En ese momento nosotros teníamos dos puntos de vista, por un lado la lingüística y por otro lado el marxismo. Esos eran los dos puntos de referencia, pero en el ámbito del arte, la idea que nosotros teníamos era que toda la historia del realismo se había terminado. Eso ya se había acabado y teníamos que buscar una alternativa, y la alternativa, de ahí el volumen del constructivismo, la encontrábamos en el desarrollo de las vanguardias constructivistas (Barreiro 2011).

De ahí que Equipo Comunicación, además de realizar traducciones de base de los formalistas rusos, publicara por primera vez, en la antología sobre constructivismo ruso, los textos de Malevich y el pensamiento productivista de Arvatov. En la introducción de *Constructivismo*, firmada colectivamente por «Comunicación, Madrid», se proporcionaba un primer análisis de los movimientos recogidos en la antología al tiempo que se justificaba el interés y actualidad del constructivismo y su radical diferencia con la vanguardia europea. Esta se había definido en su posición *contra* la sociedad burguesa, frente al movimiento soviético determinado por su participación *en* la sociedad (a pesar de su fallida) «construcción de un hombre nuevo, del que se pusieron las bases, [pero] sí se proyectó al menos esa construcción» (Equipo Comunicación 1972, 16). Las referencias al constructivismo ruso en la mayoría de los casos no

partían de una recuperación formal, sino programática, que realizaban con objetivos instrumentales en el contexto cultural y socio-político del Estado español. Como Bozal explicaba años después:

la vanguardia en España, tal y como tradicionalmente se había planteado, no tenía nada que hacer, es decir, que no iba a cambiar las cosas. Yo pensaba en aquella época que una vanguardia como la constructivista podía ser popular y a la vez pensaba que eso tenía que cambiar, que era como un modelo. Naturalmente todo eso estaba ligado al intento de separar claramente la actividad artística de las propuestas más ortodoxas del comunismo ortodoxo, valga la redundancia (Barreiro 2011).

Frente a las posibilidades abiertas por la vanguardia rusa, la Bauhaus (su gran heredera europea) era mirada con suspicacia. Un año antes de publicar *Constructivismo*, Comunicación le dedicaba un volumen. La introducción, firmada de nuevo colectivamente, afirmaba que el objetivo era el de «conjurar el fantasma de una Bauhaus izquierdista», crisol de «todas las virtudes del movimiento Moderno», «testigo milagrero de un racionalismo sospechoso» (Equipo Comunicación 1971, 9). El libro *Bauhaus* buscaba ir a las fuentes y a sus contradicciones no resueltas, principalmente, a la imposibilidad de transformar el mundo sin controlar los medios de producción, lo que llevaba al artista a trabajar al servicio de los intereses de clase. La intención de la publicación era, sobre todo, «pulverizar una falsificación completa» a la que se había sometido a la Bauhaus (Equipo Comunicación 1971, 12).

La posición de Comunicación, extremadamente crítica con la escuela alemana, rompía con los referentes de la crítica militante alrededor de Arte Normativo: Vicente Aguilera Cerni, Moreno Galván y Antonio Giménez Pericás. Para estos autores el proyecto de la Bauhaus de Gropius era fundamental para entender la comprensión utópica y de tintes socialistas del normativismo. De hecho, el libro *Walter Gropius y la Bauhaus* (1957) del historiador y crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, traducido al español en Buenos Aires, se convirtió en un libro de cabecera y en uno de los marcos teóricos y estéticos de base para todos ellos (Barreiro López 2006). Al mismo tiempo que Clement Greenberg configuraba su concepción autocrítica y autónoma del modernismo en Estados Unidos, la interpretación de Argan había proporcionado a muchos actores culturales en Italia, España y Argentina un ejemplo de otra concepción completamente distinta del arte: humanista, social y regeneradora. Marco Biagi argumenta, de hecho, que «el libro sobre Gropius y la Bauhaus» era más

que un estudio, puesto que aspiraba «a un nuevo valor palingenético, tras la catástrofe del nazi-fascismo y la Segunda Guerra Mundial» (Biraghi 2010, 100). La lectura de *Comunicación*, diez años más tarde, debe ser comprendida desde una posición de toma de distancia, que propone una nueva lectura de la Bauhaus, mucho más crítica y desencantada, aunque conocedora del rol central que el Gropius de Argan había tenido en el pensamiento estético español alrededor de la abstracción geométrica, la arquitectura y el diseño.

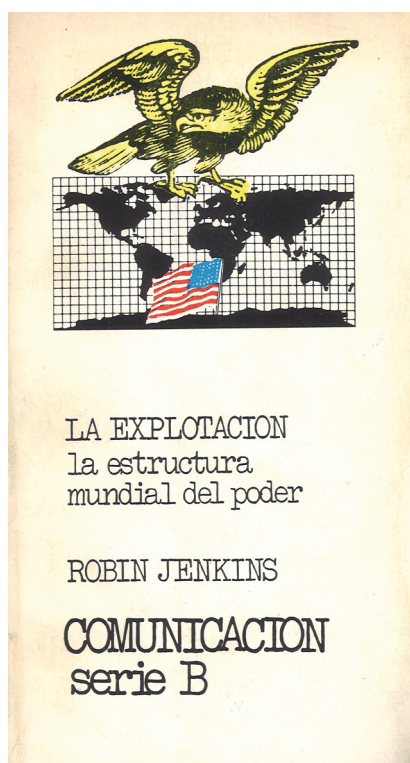
### 3. Armar la vanguardia

Para *Comunicación* volver la mirada a la vanguardia revolucionaria respondía a un objetivo táctico: armar teóricamente el debate cultural del tardofranquismo tanto para reforzar los movimientos artísticos aupados por los propios fundadores de la editorial, como para oxigenar la cerrazón estética de las fuerzas de la cultura antifranquista (donde el PCE tenía un peso clave), más allá de los imperativos del realismo.

Por un lado, las propuestas de *Comunicación* tuvieron efectos directos en los debates y prácticas culturales del momento. Y, de hecho, Alberto Corazón pudo poner en marcha un diseño de vanguardia que dialogaba con los contenidos de los libros, al tiempo que transformaba su aventura editorial en una propuesta plástica dentro de su propia obra artística. Como recordaba Bozal, el diseño innovador con el que Corazón presentaba las publicaciones de *Comunicación*, respondía a la búsqueda de «una gráfica acorde a nuestros planteamientos intelectuales», haciendo que el diseño y la presentación se convirtieran en signo de una convergencia entre ideología y lenguaje, en consonancia con el tipo de obras y tendencias que los críticos implicados en el proyecto apoyaban (Bozal en Bozal, Calabuig y Corazón 2018, 707). El fotomontaje, que estaba entre las estrategias visuales más utilizadas, era un modelo de vanguardia bien conocido y admirado. El libro *Constructivismo* (1972) ya reproducía uno de los fotomontajes de John Heartfield. Solo un año más tarde, la Galería Redor (un proyecto de Tino Calabuig y Corazón) se sumaba a la recuperación de los cruces entre arte, comunismo y experimentación, con una exposición pionera sobre el artista alemán, que presentaba el fotomontaje como un instrumento específico de comunicación y como un arma de persuasión.

En muchos de sus diseños para portadas de *Comunicación*, Corazón retoma estas estrategias a través del ejercicio de la dialéctica y el uso de yuxtaposiciones contradictorias y efectos de escala para establecer una semántica visual que

entraba en sintonía con el tema de los libros. Por ejemplo, en *La explotación. La estructura mundial del poder* de Robin Jenkins [Figura 16], Corazón reafirma visualmente la política imperialista y extractivista de la superpotencia estadounidense, yuxtaponiendo el águila, el mapa del mundo proyectado por Mercator y la bandera de Estados Unidos. Reiteradamente, Corazón usaba la sangre en tándem con el dinero y la explotación (visible en *Colonos, campesinos y multinacionales* de Giovanni Arrighi o en *Contribución a la crítica de la economía política* de Marx), retomando modelos estéticos postsesentayochistas, como en la obra de Gérard Fromanger.



**Figura 16. Portada del libro de Robin Jenkins, *La explotación. La estructura mundial del poder*, 1974, diseño de Alberto Corazón.**

La dialéctica no solo se establece con las imágenes, sino también con el propio diseño de la portada y con su fabricación, que concilia un momento mecánico (en su producción impresa) con otro previo que implica trabajo intelectual (conceptualización) y manual (por ejemplo, en el recorte y ampliación de imá-

genes o en la encuadernación de la serie A, en cartón con el lomo entelado). Además, es habitual que, desde los setenta, Corazón realice alusiones a la cultura impresa (con el uso de letras de imprenta, cuyos repertorios disponibles determinaron la tipografía empleada en las portadas) y a la escritura manual, con la cual rotula el nombre del colectivo «Comunicación» o los títulos de los volúmenes en la misma portada (los libros de la serie B, a partir de 1975). Junto a ello, son habituales las prácticas de repetición, transposición de imágenes de la publicidad, las referencias a la cultura popular y las estéticas despersonalizadas del lenguaje de los medios. En *Capitalismo y modo de vida* de Granou [Figura 17], la multiplicación de botellas de coca cola demuestra el conocimiento de las estrategias seriales del pop y la cercanía de Corazón al realismo intencional de Equipo Crónica y a las técnicas del reportaje social que Bozal apoyaba sin reparos. Las transformaciones, deformaciones y la distancia brechtiana típica de los Crónica, se hace visible en las portadas de Corazón donde el puño, como símbolo de lucha, se transforma en el puño de la escritura, para subrayar una de las convicciones más extendidas de la época: la escritura entendida como arma (Mayakovski. *Yo mismo como hacer versos*, Comunicación, 1971).

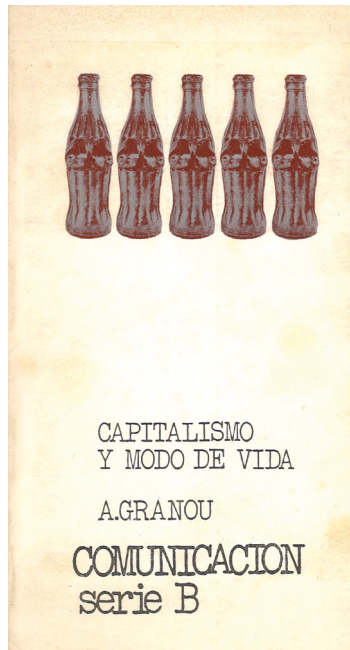


Figura 17. Portada del libro de André Granou, *Capitalismo y modo de vida*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

Este trabajo de la imagen desarrollaba una nueva relación entre forma y contenido que le permitía un uso consciente de metáforas visuales para demostrar los ecos entre el diseño y el mensaje de los libros. Para aludir al imperialismo en el volumen colectivo editado sobre el particular –*Sobre el imperialismo*, 1975–, Corazón reproducía un tigre amarillo, reelaborando visualmente las relaciones semánticas, bien establecidas en la mentalidad de la izquierda, entre los significantes tigre e imperialismo, a los que el camarada Mao había otorgado un significado inequívoco al comparar el imperialismo norteamericano como un tigre de papel (Tsetung 1956).

A través de estos usos de la imagen, Corazón ponía en obra el argumento fundamental de Galvano Della Volpe, uno de los autores de cabecera del Equipo Comunicación, según el cual las condiciones de la producción artística influían en el lenguaje y en el contenido de la obra de arte; de aquí que una obra debía contemplarse como un sistema estructural completo en el que todos sus elementos se conectaban y dependían los unos de los otros. Esta opción deliberada promovió la actualización del debate insistiendo en una forma de crítica cuya mayor preocupación fuera la especificidad de lo artístico y la composición interna y formal de la obra. Para Corazón, la perspectiva lingüística estaba plenamente vigente y consideraba que la imagen era un sistema complejo de codificaciones que debía: «enseñarse como se enseña una lengua» (Corazón citado en Parcerisas 2007, 287). Sobre la base de esta tesis, el artista desarrolló, a partir de 1971, el proyecto *Leer la imagen* [Figura 11], con el que buscaba explorar con mayor profundidad las relaciones entre los signos, los medios y la sociedad. El trabajo de diseño realizado para Comunicación responde igualmente a estas convicciones.

Por otro lado, el debate sobre la vanguardia se articulaba con prácticas concretas de los denominados nuevos comportamientos artísticos, que Simón Marchán estaba teorizando al mismo tiempo desde la propia editorial, con uno de los grandes éxitos de la misma *Del arte objetual al arte del concepto* (1972). Su colaboración con Corazón, como uno de sus participantes más activos en los denominados nuevos comportamientos, estaba en pleno desarrollo en esos mismos años. Y es significativo de este trasvase que fueran los artistas asociados a esta nueva categoría (nuevos comportamientos y conceptualismos) quienes se vieron más directamente afectados por los modelos estéticos y debates promovidos por Comunicación; mucho más, de hecho, que las propias prácticas abstracto-geométricas, más interesadas en conectar con las lógicas tecnológicas de la era espacial y con unos principios estéticos cercanos al minimalismo, que con los proyectos del productivismo y el constructivismo.

A partir de la difusión de los manifiestos y escritos de la vanguardia soviética, realizada por Comunicación, el constructivismo y el productivismo se reactivaron en el imaginario colectivo de los nuevos comportamientos. Por ejemplo, el colectivo artístico La Familia Lavapiés (1974-1977), pretendiendo conciliar la izquierda política del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP, al que pertenecía sus miembros) y las prácticas conceptuales, se declaraba heredero de la utopía constructivista. Darío Corbeira, uno de sus miembros, explicaba que: «evidentemente nos considerábamos herederos y fans de los constructivistas y productivistas (Como anécdota contaré que en 1975 hubo una mesa redonda de Simón Marchán y La Familia Lavapiés en el Colegio Mayor Complutense en la cual La Familia de Lavapiés se presentó como “grupo productivista” ante la mirada atónita de Simón [Marchán]» (Corbeira 2003, 146). Efectivamente, esta agrupación integró principios cercanos, como los de colectivización, politización y un proyecto de transformación social. El Grup de Treball (1973-1975), creado en Cataluña poco después de la publicación de la antología de textos constructivistas de Comunicación, compartía también una apuesta por la autoría colectiva y política, la erradicación de la pintura de caballete y la destrucción de la obra que entroncaba con intereses ya puestos de manifiesto por el movimiento productivista.

Si bien la vanguardia soviética excitaba los espíritus durante el tardofranquismo, la integración de muchos de los movimientos en boga, como el Pop y el Op, en el sistema de mercado de la sociedad de masas de la segunda mitad de los sesenta, puso en entredicho el papel de la vanguardia como palanca de cambio. Entre los miembros de Comunicación, era inevitable el cuestionamiento de la propia validez de la vanguardia y su capacidad de provocar un verdadero proceso crítico y de participar efectivamente en la transformación social. En 1969, el texto clásico de «Vanguardia y kitsch» de Clement Greenberg, publicado por primera vez en español en el marco de Comunicación, daba a Bozal los argumentos para mostrar cómo vanguardia y clase dirigente iban de la mano y cómo sus efectos directos se encontraban en la sociedad del momento, puesto que «los problemas abordados en este libro empiezan a ser problemas reales» (Bozal 1969, 14). La antología *La industria de la cultura* (1969), que partía de la tesis de Eco en *Apocalípticos e integrados* (Barcelona, Lumen, 1964), proponía un análisis sobre la relación entre arte, sociedad de masas y comunicación, para ofrecer bases teóricas nuevas al debate que los críticos españoles venían manteniendo en España desde 1964 con la introducción de estrategias pop en la cultura artística. De hecho, la propia recuperación del constructivismo estaba mediada por una visión negativa y prácticamente falli-

da de las posibilidades de éxito de la vanguardia, asumiendo que dicha transformación podría llevarse a cabo solo a partir de un cambio estructural de los medios de producción, poderes económicos y relaciones sociales. De hecho, justo cuando salía a la luz *Constructivismo*, Comunicación hacía una reedición ampliada de volumen publicado por Ciencia Nueva, en 1968, de los escritos sobre arte y literatura de Marx y Engels, renombrado como *Textos sobre la Producción Artística* (1972). Valeriano Bozal, a cargo de la introducción, manifestaba claramente esta necesidad de salir de lo cosmético, para centrarse en una transformación desde la base. Explicaba que «el camino hacia el futuro» se abre «en el seno de la producción industrial y de la misma división del trabajo, proceso en el que la actividad artística aparece atrasada respecto a otras actividades productivas. Para continuar con el argumento del discurso de los dos epígrafes anteriores, el camino del futuro se abre en el medio, y en la transformación, de la infraestructura» (Bozal 1972, 40).

#### 4. Dos vanguardias

El contrarrelato que Bozal y Corazón, junto a colaboradores cercanos como Tomàs Llorens y Simón Marchán, proporcionarían en Venecia, pocos años más tarde, se apoyaba claramente en las perspectivas abiertas por Comunicación. A invitación directa del ente Bienal de Venecia, en 1976 la primera y la segunda vanguardia se presentaban y reactivaban en la realidad social de la España de la guerra civil y del franquismo. Apoyados en el concepto de vanguardia –a pesar de su fragilidad y del proceso de crítica abierto por parte de los propios organizadores–, la comisión curatorial proponía aproximarse a la cuestión de *España. Vanguardia artística y realidad social*<sup>3</sup>. La célebre exposición internacionalizaba la reconstrucción conceptual que la crítica militante y antifranquista había realizado de la vanguardia, dando un papel primordial a las perspectivas del Equipo Comunicación. Buscando «analizar y corregir» (Bozal y Llorens 1976, XII) la imagen de la vanguardia presentada por el régimen, los organizadores la definían en su relación con la lucha de clases y con los procesos sociopolíticos.

En este caso, no obstante, la mirada al pasado, aunque conceptualmente empapada de la recuperación de la primera vanguardia y en una visión progra-

<sup>3</sup> La comisión estaba integrada por Tomàs Llorens, Valeriano Bozal, Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, Alberto Corazón, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Oriol Bohigas, Víctor Pérez Escolano, Josep Renau y Manuel García (como secretario).

mática de la misma, se retrotraía a la propia tradición histórica española. Allí existían referentes de una asociación entre vanguardia artística y vanguardia política que, al igual que la mirada a los veinte soviéticos, podía ser convenientemente reutilizada. Para ello, las referencias a la primera vanguardia española, radicada en el posicionamiento antifascista de los artistas españoles durante la Guerra Civil, fue extremadamente importante.

Como punto inicial se escogió el Pabellón de la República de 1937, junto a material visual armado (los posters) del frente republicano. Esta base les permitía, a la vez, «fijar las raíces [...] asumir sus contradicciones a lo largo del periodo franquista y elaborar los modelos de una práctica artística coherente»<sup>4</sup>. El papel del Pabellón de 1937 fue definitivo, reforzando el valor del pasado, indispensable para comprender el presente pues, como explicaban Llorens y Bozal: «la imagen del esfuerzo cultural realizado durante el período republicano, siguió vigente, míticamente, como punto de referencia sin el cual toda comprensión de la recuperación del vanguardismo bajo la dictadura sería imposible» (Bozal y Llorens 1976, xiv). Y de este modo, la exposición se convirtió en un útil dispositivo de recuperación y conexión con el pasado vanguardista, incidiendo, en gran medida, en la España del exilio republicano, uno de los aspectos más significativos de la propuesta. En 1999 Bozal recordaba que la propuesta de Comunicación buscaba

...por una parte huir de lo que había sido el estalinismo, del realismo socialista más convencional en el ámbito cultural, y por otra parte encontrar un modelo de nueva sociedad a la que la ruptura podría conducir. Y ese modelo lo buscábamos y lo encontrábamos en los orígenes, es decir, [...] en los movimientos postrevolucionarios (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 134).

La mirada puesta en la vanguardia histórica se nutría, a la vez, de una mirada al pasado republicano. En los orígenes, al menos de la historia española. En un ejercicio claramente conectado, la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social* permitía volver a la España antifascista, fuertemente inspirada en la literatura y prácticas soviéticas, por la que los participantes de Comunicación habían apostado.

<sup>4</sup> Carta de la comisión a Carlo Ripa de Meana, 20 de enero de 1975 (Archivio Storico della Biennale di Venezia. Arti Visivi, b234).

## Referencias bibliográficas

- Anderson, Perry. 1976. *Considerations on Western Marxism*. Londres: NLB.
- Ansón, Antonio, Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado. 1999. «Entrevista con Valeriano Bozal». *Con-Ciencia Social* 3: 119-149.
- Barreiro López, Paula. 2006. *Arte Normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC.
- Barreiro López, Paula. 2009. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: CSIC.
- Barreiro López, Paula. 2011. «Entrevista inédita con Valeriano Bozal». Madrid, 22 de septiembre.
- Barreiro López, Paula. 2014. «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica española del segundo franquismo», 253-273. En *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, editado por Paula Barreiro López y Julián Díaz Sánchez. Murcia: CENDEAC.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Biraghi, Marco. 2010. «Regarding Walter Gropius and the Bauhaus». En *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, 65-109. Roma: Bruno Zevi Foundation.
- Bozal, Valeriano. 1960. «Lo individual y lo universal en el arte contemporáneo». *Acento Cultural*, número extraordinario, julio-octubre: 71-73.
- Bozal, Valeriano. 1961. «Situación del arte objetivo». *Acento Cultural*, suplementos, n.º 31-34: 10-13.
- Bozal, Valeriano. 1969. «Introducción». En *La industria de la cultura*, 8-14. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bozal, Valeriano. 1972. «Introducción». En *Textos sobre la producción artística*, 9-40. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación», 693-722. En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán. Madrid: Brumaria.
- Bozal, Valeriano, y Tomàs Llorens. 1976. «Introducción». En *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, 12-35. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buchloh, Benjamin. 2004. «El constructivismo de la Guerra Fría». En *Formalismo e historicidad*, 201-222. Madrid: Akal.
- Cereceda, Miguel. 2015. «Conversando con Juan Cuenca en su primera individual». *Arteinformado*. Disponible en: <http://www.arteinformado.com/magazine/n/>

- conversando-con-juan-cuenca-en-su-primera-individual-4380 (Consultado: 25 de febrero de 2025).
- Equipo Comunicación. 1971. *La Bauhaus*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1972. *Constructivismo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Corbeira, Darío. 2003. «La Familia Lavapiés». En *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, editado por Jesús Carrillo e Iñaki Estella, 144-147. Barcelona, San Sebastián y Sevilla: MACBA, Arteleku y UNIA.
- Corbeira, Darío, y Marcelo Expósito. 2004. «Entrevista a Simón Marchán Fiz». En *Desacuerdos I*, editado por Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lidia Merás, 140-143. San Sebastián, Sevilla, Barcelona, Granada: Arteleku, UNIA, MACBA, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero.
- Díaz Sánchez, Julián. 2000. *El triunfo del informalismo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Díaz Sánchez, Julián. 2013. *La idea del arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra.
- Llorens, Tomàs. 1967. «El desarrollo actual de las artes visuales en Valencia». *Hogar y arquitectura*, n.º 72 (suplemento).
- Marchan Fiz, Simón. 1972. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Moreno Galván, José María. 1969. *La última vanguardia de la pintura española*. Madrid: Magius.
- Parcerisas, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Pozner, Valérie. 2024. *L'art dans la vie. Le constructivisme soviétique dans les textes*. Paris: Presses du Réel/Centre Pompidou.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1965. *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Era.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1970. *Estética y marxismo*. Ciudad de México: Era.
- Tsetung, Mao. 1956. «El imperialismo norteamericano es un tigre de papel». En *Obras Escogidas de Mao Tsetung*, disponible online <https://www.marxists.org/espanol/mao/escritos/IPT56s.html> (Consultado el 8 de abril de 2025).



# Pensamiento y vanguardia checoslovaca en el campo de Comunicación

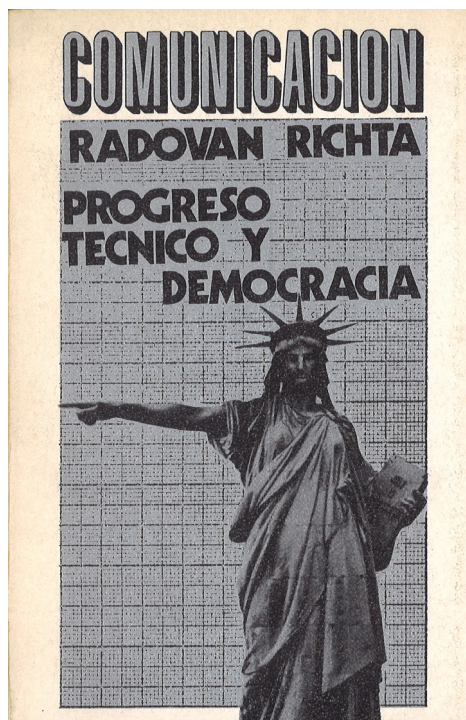
Juliane Debeusscher

En 1970, la editorial Alberto Corazón (conocida como Comunicación) publicaba en su emblemática Serie B un artículo del sociólogo y filósofo checoslovaco Radovan Richta. El libro, titulado *Progreso técnico y democracia*, proporcionaba un acercamiento a la idea de «revolución científico-técnica», planteada por Richta como una alternativa socialista a la revolución industrial clásica y una necesaria mejora del sistema de producción vigente en sociedades socialistas (Richta 1970). En la portada diseñada por Corazón se veía, sobre un fondo plateado cuadriculado, una estatua de la libertad cuya mano derecha, en lugar de sostener su habitual antorcha, apuntaba con determinación hacia un lado, como si indicara un camino a seguir o, tal vez, una vía de escape [Figura 18].

Formulada por pensadores marxistas occidentales como John Bernal y Victor Perlo a principios de la década de 1950, la idea de revolución científico-técnica (RCT) se había abierto camino en el bloque socialista durante la siguiente década, no sin resistencia por parte de los ideólogos que veían en ella una desviación revisionista del marxismo-leninismo (Mitcham 1994, 84-86). En *Progreso técnico y democracia*, Richta argumentaba a favor de esta nueva revolución, citando estudios producidos a ambos lados del Telón de Acero. Sus referencias, marxistas y no marxistas, no solo demostraban su excelente conocimiento de la producción científica internacional, sino también el nivel de apertura de las ciencias sociales en la República Socialista de Checoslovaquia, entonces perteneciente a la esfera de influencia de la Unión Soviética. Esta apertura, por un lado, reflejaba la progresiva liberalización experimentada en

**Cómo citar:** Debeusscher, Juliane. 2026. «Pensamiento y vanguardia checoslovaca en el campo de Comunicación». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 123-142. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.07>

Europa oriental a favor de la desestalinización y del deshielo entre las potencias de la Guerra Fría. Por otro lado, era el resultado de un proceso revolucionario único experimentado por la sociedad checoslovaca durante la segunda mitad de los años 1960: el levantamiento de un nuevo modelo de socialismo democrático. La revolución científico-técnica debía desempeñar un papel central en este proceso.



**Figura 18.** Portada del libro de Radovan Richta, *Progreso técnico y democracia*, 1970, diseño de Alberto Corazón.

Este capítulo reexamina las circunstancias que rodearon a la traducción y publicación del texto de Richta por Comunicación (como proyecto editorial y colectivo, o *equipo*) y la recepción y discusión de estas ideas en España, más allá de este primer círculo. Su reconstrucción no deja de ser fragmentaria, pero busca contribuir a una mejor comprensión de las interacciones entre este proyecto editorial colectivo, las ideas sobre la RCT articuladas por Richta, el programa por un socialismo democrático y humanista defendido durante la Primavera de Praga y, en España, la esfera cultural antifranquista

de los últimos años de la dictadura<sup>1</sup>. El estudio de algunas de esas interacciones, directas e indirectas, permite identificar no solo una serie de referencias y aspiraciones comunes, sino también desfases, o desencajes, de tipo temporal, conceptual y cultural. Con ello, este capítulo pretende reflexionar sobre el carácter fuertemente localizado y no siempre transferible del compromiso cultural y político y sus manifestaciones bajo regímenes autoritarios, pero también sobre cómo ideas procedentes de otros contextos han sido cruciales para su consolidación y enriquecimiento. Desde el campo de la edición, Comunicación desempeñó un papel esencial en este proceso de enriquecimiento y pluralización durante el tardofranquismo y el inicio de la transición. Lo hizo, además, poniendo en práctica una modalidad única de respuesta y discusión activa, asimilable a una verdadera intervención en el campo social.

## 1. Una nueva revolución

Existe un desfase inicial, de carácter temporal, entre la publicación del artículo original de Richta en la revista del Colegio Científico de Filosofía y Sociología de la Academia Checoslovaca de Ciencias (Richta 1968), y la de *Progreso técnico y democracia* en España, en 1970. En aquel momento, la Primavera de Praga había sido brutalmente interrumpida por la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia, la noche del 20 al 21 de agosto 1968<sup>2</sup>. Al choque de la invasión le sucedió el restablecimiento del orden previo con el nombramiento de un nuevo secretario del Partido Comunista Checoslovaco, Gustáv Husák, y la entrada en vigor de la llamada *normalización* a mediados de 1969, que duraría hasta finales de los años ochenta. Ante la situación, Richta acabaría revisando sus tesis y adaptándolas a la doctrina del Partido posterior a 1968, con el fin de conservar su posición académica y evitar las purgas destinadas a eliminar cualquier perspectiva consi-

<sup>1</sup> Quisiera agradecer a Simón Marchán Fiz y Juan Antonio Méndez, por aceptar generosamente contestar a mis preguntas y facilitar información sobre la labor de Comunicación y su relación con autores y referencias de países socialistas.

<sup>2</sup> Intervinieron tropas de la Unión Soviética, Polonia, Hungría y Bulgaria, justificando la intervención como una reacción a la solicitud de ayuda de la propia Checoslovaquia. Rumanía y Albania se negaron a participar y criticaron la invasión, que aceleró la retirada de la última del Pacto de Varsovia. Alemania Oriental tampoco participó, para evitar cualquier analogía con la ocupación de Checoslovaquia por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

derada antirrevolucionaria por el nuevo régimen<sup>3</sup>. A pesar del cambio de rumbo de uno de sus mayores teóricos, la RCT como acontecimiento científico, político y filosófico ligado a la Primavera de Praga tuvo muchas «vidas posteriores» (Ross 2008).

Varias razones pueden ser invocadas para explicar la decisión de Comunicación de publicar el artículo de Richta en castellano. La primera y, sin duda, la más pragmática tiene que ver con su acceso a la traducción italiana publicada por la editorial Riuniti (Richta 1969). El sello comunista, con cuyo director Alberto Méndez y Juan Antonio Méndez mantenían una estrecha relación, funcionaba como un importante canal de mediación entre Comunicación y los escritos provenientes de la Unión Soviética y del bloque socialista, tal y como analiza Giulia Quaggio en este mismo volumen. Otro motivo coincide con el objetivo de Comunicación de difundir obras aún inaccesibles al público español, para darlas a conocer y propiciar la formación de un espacio de debate lo más abierto y plural posible. Según recordaba Simón Marchán Fiz, próximo al equipo, «Comunicación era un proyecto cultural de apertura desde una izquierda con orientaciones ideológicas y teóricas plurales a la manera “italiana” y no exento de “disensos”»<sup>4</sup>. El derecho al disenso o, por retomar un término recurrente en sus textos, a la «polémica», ejercitado a una escala menor, siempre dentro del colectivo y sus círculos cercanos, prefiguraba y de alguna manera preparaba la instauración de un sistema democrático. Como han apuntado Paula Barreiro y Juan Albarrán, Comunicación proporcionaba «un espacio donde el trabajo desarrollado por los intelectuales pudiera adquirir un nuevo significado social durante el tardofranquismo y los primeros años de la transición democrática» (2025, 292-293)<sup>5</sup>. Siguiendo esta lógica, los textos o libros eran seleccionados por su pertinencia dentro del contexto social y político español y el equipo aprovechaba la oportunidad para entrar en discusión con sus contenidos, de forma posiblemente polémica (Equipo Comunicación 1970, 13). Comunicación era, como recordaría Valeriano Bozal, «una editorial con voz, no sólo por lo que publica, sino por lo que dice respecto de lo que publica»

<sup>3</sup> Si bien las publicaciones de Richta después de 1970 mostraban una continuidad con sus trabajos anteriores, volvieron a una línea ortodoxa conforme con las políticas del régimen post-Primavera de Praga. Un ejemplo de ello es el libro *Man-Science-Technology: A Marxist Analysis of the Scientific-Technological Revolution*, realizado en colaboración con académicos soviéticos y de países socialistas, publicado en checo, ruso e inglés en 1973 (Kedrov et al. 1973). Por esta razón, estudios posteriores han insistido en la ambigüedad de la figura de Richta y de su contribución a la disciplina (Voríšek 2018).

<sup>4</sup> Simón Marchán Fiz, entrevista inédita, 4 de octubre de 2024.

<sup>5</sup> La traducción –del inglés– es nuestra.

(Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 132). *Progreso técnico y democracia* no era una excepción: empezaba con una «Nota introductoria» firmada por Comunicación, que repasaba críticamente los puntos más destacados del texto de Richta. La intervención del equipo como sujeto colectivo conectaba contextos geopolíticos, épocas y formas distintas de pensar la vanguardia, y dejaba ver sus posibles divergencias.

A diferencia de la primera revolución industrial –basada en una fuerza de trabajo manual-mecánica y la organización en fábricas– ciencia y tecnología operaban de forma interconectada en la RCT. Era inseparable de avances científicos como la automatización y la gestión cibernética, que requerían una mayor especialización de la fuerza de trabajo y, para conseguirlo, requería de una revolución en las cualificaciones y en la educación (Richta 1970, 29). De este modo, sostenía Richta, era posible liberar «la potencialidad de trabajo del individuo [...] en provecho de una actividad creadora» (1970, 44; citado en Equipo Comunicación 1970, 12). La RCT tenía, por lo tanto, consecuencias sociales distintas de la revolución industrial, en la que el uso de la fuerza-trabajo al servicio del progreso tecnológico impedía la autorrealización del ser humano. Al contrario, al requerir trabajadores altamente cualificados y especializados, la RCT hacía que el desarrollo humano y la creatividad se convirtieran en las vías más efectivas para aumentar la producción. Favorecía la emergencia de un nuevo sujeto desvinculado de la relación de inversión entre sujeto y objeto característica de la civilización industrial, en términos marxistas, liberado de la alienación (Richta 1970, 53), e introducía «una nueva dialéctica del hombre y del trabajo manual, de la transformación del mundo y del desarrollo del hombre por obra de sí mismo», basada «en el movimiento conjunto de las condiciones objetivas de la vida del hombre y de sus capacidades» (1970, 41-42).

Las reflexiones sintetizadas en *Progreso técnico y democracia* provenían de una investigación colectiva emprendida en 1965 a petición del Comité Central (CC) del Partido Comunista Checoslovaco (PCCh). Esta reunía, bajo la dirección de Richta, a un equipo de más de sesenta especialistas en sociología, economía, psicología, historia, ingeniería, ciencias políticas y filosofía. Tras su presentación en el marco del 13º Congreso del CC, en 1966, se publicaron los resultados en checo y eslovaco con el título *La civilización en la encrucijada. Implicaciones sociales y humanas de la revolución científico-técnica* (Richta et al. 1966a y Richta et al. 1966b). Se trataba de una obra clave para entender la relación entre ciencia y técnica desde una perspectiva marxista no dogmática, cuyo impacto quedó reflejado en el muy alto número de tra-

ducciones que suscitó desde 1968 en adelante<sup>6</sup>. La elección de Alexander Dubček como primer secretario del PCCh el 5 de enero de 1968 y la presentación, en abril, del *Programa de Acción del Partido Comunista de Checoslovaquia*, iban a marcar un punto de inflexión hacia la puesta en práctica de estos principios. La RCT era un pilar fundamental del experimento conocido como «socialismo con rostro humano»<sup>7</sup>.

La RCT criticaba la organización social capitalista y, al mismo tiempo, rechazaba la relación entre el hombre y la técnica establecida durante el estalinismo. Por ello, ocupaba una posición clave en la articulación de un camino intermedio que pretendía mejorar el sistema socialista desde dentro (Mitcham 1994, 84). A favor de una crítica constructiva del sistema socialista vigente, Richta no temía señalar abiertamente sus límites, no sin tomar la precaución de remitirse a los escritos de Karl Marx para respaldar su razonamiento, en particular, los *Grundrisse*, editados por Comunicación en 1972 (Richta 1970, 53-61). Esta perspectiva crítica del socialismo sobre sí mismo, considerada por sus defensores como un motor de la mejora del sistema, sería posteriormente atacada por antirrevolucionaria y revisionista.

## 2. Una esperanza al este

La Primavera de Praga de 1968 (en realidad, vivida en todo el territorio nacional checoslovaco) fue objeto de atención internacional, retransmitida por los medios de comunicación y seguida con especial febrilidad por las izquierdas occidentales y sus militantes. Desde España, o en el exilio, los miembros del Partido Comunista Español y sus simpatizantes seguían con sumo interés los acontecimientos checoslovacos como una promesa de apertura y la posibilidad de conciliar socialismo y libertad (Treglia 2010, 85). Sorteando las ambigüedades de la nueva Ley de Prensa e Imprenta del 18 de marzo de 1966, y a pesar de la censura de cualquier información relacionada con los movimientos sociales y de protesta que tuvieron lugar en todo el mundo durante el año 1968

<sup>6</sup> Entre 1968 y 1976, se publicaron traducciones de *La civilización en la encrucijada* al alemán, italiano, húngaro, inglés, francés, rumano, castellano, ruso, polaco, serbo-croata y griego. La versión en castellano fue publicada por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económico en 1971, confirmando el carácter excepcional (y precursor) del libro de Richta publicado por Comunicación en 1970.

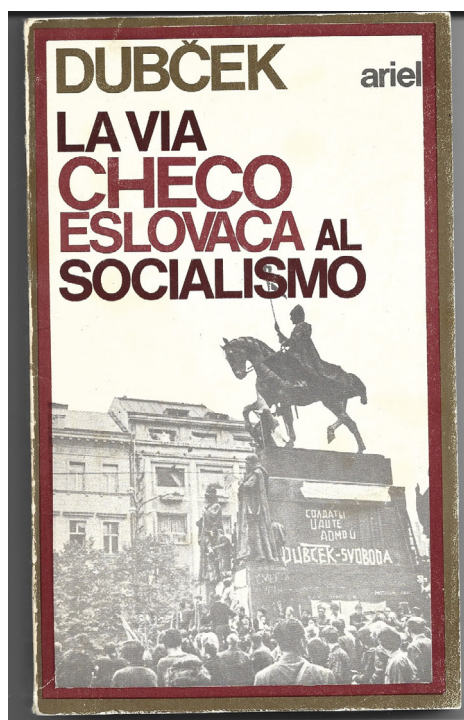
<sup>7</sup> Esta expresión fue, de hecho, acuñada por Richta mismo (Sirůček y Džbánkóvá 2018, 54; López Arnal 2010, 65).

(Rojas Claros 2006, 76), algunas noticias sobre los acontecimientos checoslovacos se filtraron en la prensa autorizada (Martos Contreras 2010), lo cual posibilitó una tenue, pero significativa, difusión de estas ideas. Destacable por su extensión y la originalidad de su tono, la serie «Viaje a Checoslovaquia» publicada entre mayo y junio 1968 en la revista semanal *Triunfo* proporcionó datos históricos y sociales sobre el cambio en marcha y sus antecedentes [Figura 19]. Los seis episodios, firmados por el escritor y periodista Miguel Delibes e ilustrados con fotografías de Xavier Miserachs, tomaban la forma de una conversación imaginaria entre el escritor visitante y un interlocutor checoslovaco (Delibes 1968a-f). La redacción de la revista justificaba así el encargo al escritor: «Miguel Delibes cree y práctica un radical humanismo y, por estas razones, *Triunfo* ha considerado de gran interés para sus lectores la publicación de esta personal visión de la cuestión checoslovaca» (1968a, 44)<sup>8</sup>. Al otro lado del espectro, la «cuestión checoslovaca» era tratada con precaución en la prensa oficial, ya que dificultaba la estrategia franquista de demonización del comunismo, centrada en la Unión Soviética como enemigo ideológico a combatir. La intervención de las tropas del Pacto de Varsovia brindaría al régimen una nueva oportunidad de denunciar el carácter totalitario y represivo del comunismo frente a un mundo libre, al que intentaba oportunamente asociarse (Martos Contreras 2010, 413-414).



Figura 19. Página del artículo de Miguel Delibes, «Viaje a Checoslovaquia I: La primavera de Praga», *Triunfo*, n.º 312, mayo 1968, cortesía de Triunfo Digital.

<sup>8</sup> Los artículos en *Triunfo* fueron publicados, como libro, en 1977 por la editorial Planeta. Sobre el tratamiento literario y periodístico de la Primavera de Praga, Hermida de Blas (2017).



**Figura 20. Portada del libro *La vía checoslovaca al socialismo*, 1968, diseño de Alberto Corazón.**

La editorial Alberto Corazón fue creada después de estos acontecimientos y, si bien los escritos de Comunicación no abordaron directamente el tema, no cabe duda de que sus integrantes, miembros del PCE o cercanos al partido, eran conscientes de la importancia de la nueva vía checoslovaca. A finales del año 1968, Alberto Méndez, quien traduciría a Richita del italiano al castellano para *Progreso técnico y democracia*, colaboró con el filósofo y entonces dirigente del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC), Manuel Sacristán, en la elaboración de una antología de textos programáticos de Dubček y el Partido Comunista Checoslovaco (Dubček 1968; Arnal 2010, 66) [Figura 20]. En la introducción, Sacristán refutaba la propaganda de justificación de la invasión y subrayaba la importancia de la experiencia como «primera autocrítica del socialismo leninista» (Sacristán 1968, xv). Citaba también el *Programa de Acción del CC del PCCh* (incluido en el libro), según el cual era «necesario preparar la integración del país en el proceso mundial de la revolución científica y técnica», lo que exigía «una colaboración particularmente intensa entre

los obreros, los campesinos y los intelectuales, técnicos y especializados, cosa que supone grandes exigencias de conocimiento y calificación en los trabajadores, de valorización de la ciencia» (citado en Sacristán 1968, xxvii)<sup>9</sup>. Al año siguiente, en una entrevista publicada en *Cuadernos para el Diálogo*, Sacristán señalaba que Richta y Klein (co-investigador de *La civilización en la encrucijada*, fallecido antes de su publicación) habían realizado el esfuerzo «más sistemático y consciente», sin equivalente en otros países o en el marxismo contemporáneo, para pensar el esfuerzo científico necesario para el socialismo (López Arnal 2010, 451-452).

### 3. Reapropiarse la democracia

Resulta llamativo el título del libro en castellano, *Progreso técnico y democracia*, comparado con el del artículo original checo y su versión italiana<sup>10</sup>. La palabra «revolución», presente en éstos últimos, era sustituida por «progreso» en castellano. Además, aparecía «democracia», ausente tanto del título checo como del italiano (este último hacía una referencia explícita al socialismo). Aunque podemos atribuir esta sustitución a la necesidad de eludir la censura franquista —y así evitar los problemas a los que tuvo que enfrentarse Ciencia Nueva—, estas adaptaciones son reveladoras del modo en que Comunicación utilizaba los libros que editaba para posicionarse en relación con su propio contexto<sup>11</sup>.

La nota introductoria, de hecho, revelaba desde el inicio que la elección del título en castellano había estado sujeta a debate dentro del equipo: se temía, explicaban, que la palabra democracia, «“desprestigiada” y “manoseada”, pudiera “empañar”, en cierto modo, la publicación de Richta» (Equipo Comunicación 1970, 7). El problema residía en su uso ambiguo en circunstancias diversas, y en su abandono por grupos tradicionalmente implicados en su estudio teórico, como los estudiantes y la izquierda radical (1970, 8). Comunicación denunciaba una desmovilización de las fuerzas intelectuales de

<sup>9</sup> Sobre las repercusiones de la Primavera de Praga y la trayectoria intelectual y militante de Sacristán: López Arnal (2010).

<sup>10</sup> En checo, «La revolución científica y técnica y las alternativas de la civilización moderna» (*Vedeckotechnická revoluce a alternativy moderní civilizace*); en italiano, «Revolución científica y socialismo» (*Rivoluzione scientifica e socialismo*).

<sup>11</sup> La censura como primer motivo del cambio ha sido mencionada por Juan Antonio Méndez (conversación telefónica con la autora, 24 de septiembre de 2024) y Simón Marchán Fiz (entrevista inédita, 4 de octubre de 2024).

izquierda, que dejaban la palabra democracia en manos de agentes al servicio del sistema capitalista. Su presencia en el título era, por tanto, un gesto ostentoso de resistencia y reapropiación del vínculo entre la idea de democracia y el socialismo y, más generalmente aquí, un posicionamiento de izquierda. El compromiso cultural y político de Comunicación se manifestaba a través de esta intervención. Por otra parte, no está de más recordar que durante la transición, la redignificación del término *democracia* iba a ser central en el proyecto eurocomunista impulsado por los tres mayores partidos comunistas de Europa occidental (italiano, francés y español) (Treglia 2011, 6). El Congreso de Berlín (1976), en el que dirigentes del PCE, el PCF y el PCI afirmaron su voluntad de emprender un camino democrático frente a un comunismo «monolítico», puso de manifiesto «la irreductibilidad de las diferentes posiciones y la cristalización en un amplio sector del espíritu del “socialismo humano” de Dubček, de la libertad y de la democracia» (Pérez 1976, 19).

La nota introductoria de Comunicación ponía de relieve los aspectos de la tesis de Richta que el equipo consideraba más valiosos y, otros, más criticables. Entre los primeros, celebraba su potencial para distanciarse de la ortodoxia marxista, «excesivamente clásica y conservadora» (Equipo Comunicación 1970, 10-11), y recordaba que escapar a estos esquemas implicaba un trabajo de «desideologización de las sociologías» (1970, 13). De especial interés para el equipo era, también, el nuevo papel de la intelectualidad que suponía la RCT, en particular, en su relación con la producción. Veían en ella similitudes con la figura gramsciana del «intelectual orgánico» (1970, 8-10)<sup>12</sup>. Subrayaban el rol de los intelectuales como «fuerzas de la cultura», implicadas en la organización y el encuadramiento político de la vanguardia. Eran cuestiones ampliamente debatidas en el seno del antifranquismo cultural. El llamamiento a «incluir todas las fuerzas en el proceso» se hacía eco del propio planteamiento editorial de Comunicación como proyecto antidogmático: «En nuestra opinión, el dogmatismo no se define tanto por la insistencia en la relevancia y validez de un esquema sobre otro, como por el empeño en dejar cosas fuera del esquema» (1970, 15). Más que una imposición, el dogmatismo era para Comunicación un proceso de exclusión al que había que combatir con una actitud abierta e integradora. Tal actitud, sin embargo, no equivalía a una permisividad absoluta: hostiles a los «procesos anarquizantes y vitalistas», el equipo les contraponía «una respuesta coherente de fuerzas

<sup>12</sup> Sobre la recepción de Gramsci en España, vinculada a estos autores, ver Barreiro López 2021, 209-274; Barreiro López y Albarrán 2025, 301-302 (nota 11).

sociales nuevas» (1970, 14). Este complejo equilibrio entre una necesidad de apertura y pluralismo de matriz democrática y la exigencia de mantener una línea de acción coherente y organizada, configuraba el campo en el que Comunicación operaba como «respuesta cultural» (Bozal en Bozal, Calabuig y Corazón 2018).

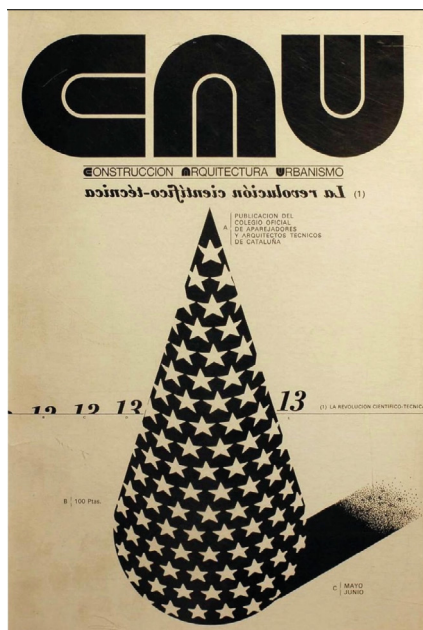
#### 4. Recepciones de la revolución científico-técnica en España

En los años que siguieron a la publicación de *Progreso técnico y democracia*, varios autores pusieron de manifiesto los límites de la visión optimista de la ciencia inherente a la RCT. Estas limitaciones tenían que ver con dos aspectos. Por un lado, su falta de consideración con respecto a la posición de los países no industrializados o en vía de industrialización y, por otro, su desconexión de las crecientes preocupaciones ecológicas, de las cuales se había hecho eco el famoso *Informe sobre los límites del crecimiento* del Club de Roma (Meadows 1972).

En 1972, la revista *CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo)*, publicada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cataluña, dedicaba un dossier a la revolución científico-técnica (*CAU* 1972, 57-88)<sup>13</sup>. La reseña del libro de Richta, firmada por Francisco Fernández-Buey en un número anterior, quizás, había abierto el camino al número temático (1971, 65). Los títulos de la portada y de la sección temática, idea del diseñador gráfico Enric Satué [Figura 21], aparecían invertidos «a la manera de Leonardo da Vinci, primer científico y técnico revolucionario» (1972, 57). La introducción subrayaba la necesidad de poner el tema a debate para valorar sus posibilidades y consecuencias y, sobre todo, «su papel de elemento objetivamente revolucionario en la transformación de la sociedad» (1972, 57). «Es un hecho», recalcan los autores,

que la revolución científico-técnica nos afecta bien sea en su faceta de dependencia de los países altamente industrializados bien en nuestra propia transformación interna; los cambios aparecidos en la estructura de las profesiones –especialmente las profesiones técnicas– son consecuencia de este proceso de transformación social (1972, 57).

<sup>13</sup> El dossier incluía artículos de Julián Marcelo, Salvador Giner, Frederic Pagés, Abdon Terrades, Umberto Cerroni, Luis Casas y Jesús A Marcos Alonso.



**Figura 21. Portada del número monográfico «La revolución científico-técnica» de la revista CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo), n.º 13, mayo-junio 1972, diseño de Enric Satué, cortesía del Colegio de la Arquitectura Técnica de Barcelona.**

Uno de los artículos, titulado «La revolución científico-técnica y los países dependientes», criticaba duramente la RCT por no tomar en cuenta la perspectiva tercermundista y no alineada. Su autor, Abdon Terrades (probablemente un seudónimo), empleaba sin titubeos el término de «colonialismo cultural». Denunciaba cómo esta revolución ponía «en mano de las naciones del área hegemónica los más fabulosos instrumentos de control y de unificación ideológica jamás conocidos», manteniendo a otras naciones y pueblos en situación de dependencia (Terrades 1972, 70). En un pasaje dedicado a Richta y la encrucijada checoslovaca, Terrades ironizaba sobre la confianza ciega del sociólogo checo en la ciencia como motor de la historia y solución frente al hambre, las epidemias o las catástrofes. Richta no decía «[n]i una palabra de los mecanismos de explotación», subrayaba Terrades, y tampoco abordaba las condiciones de su desaparición, como la independencia política y económica, entre otras<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> En su artículo, Terrades hacía referencia a la edición francesa de *La civilización en la encrucijada* publicada por Anthropos en 1969. No hacía mención a la reciente publicación de Comunicación.

Otro foco de críticas a la RCT procedía de Sacristán. En una conferencia sobre filosofía y política de la ciencia pronunciada en 1976, el filósofo volvía sobre lo que denominaba «ciencia técnica» y constataba su ceguera frente a las problemáticas ecológicas (Sacristán en Sarrión y Quintanilla 2022, 170-171). Parte del problema, según él, provenía del hecho de que la ideología progresista que sustentaba este sistema mantenía una concepción escatológica hegeliana de la historia (Sarrión y Quintanilla 2022, 142). Con su énfasis en la capacidad de la RCT para independizar el hombre y hacerlo responsable de su propio crecimiento y autoconocimiento, explicaba Sacristán, las ideas de Richta eran representativas de un «nuevo optimismo progresista científicista» propio a los años sesenta (Sacristán en Sarrión y Quintanilla 2022, 171). Sin embargo, la confianza ciega en la alianza entre ciencia y técnica no tenía en cuenta los otros factores de la ecuación. En busca de un pensamiento socialista sobre la ciencia que incorporara perspectivas ecológicas y fuera sensible a la cuestión de los riesgos y daños medioambientales, Sacristán proponía recuperar la figura heterodoxa del filósofo de Alemania oriental Wolfgang Harich (Sacristán en Sarrión y Quintanilla 2022, 171-172).

Richta, efectivamente, estaba convencido de que la RCT podía superar el sistema industrial tradicional y transformar la sociedad hasta llegar a una «nueva civilización» (Richta 1970, 24). De perpetuarse el modelo del capitalismo industrial, la civilización actual llegaría simplemente a su extinción. La «civilización en la encrucijada» podía optar, por lo tanto, por el camino de la auto-aniquilación o por una nueva etapa en la que, mediante la RCT, alcanzaría otro nivel de civilización. La visión optimista de la ciencia criticada por Terrades y Sacristán procedía y se sustentaba en una perspectiva antropocéntrica, limitada a las sociedades industrializadas. Hacía imposible su proyección a otros contextos sociales y económicos en vías de desarrollo.

Ya en 1970, Comunicación formulaba a su manera las mismas dudas acerca de la centralidad del ser humano y de la dimensión humanista de la RCT. El último párrafo de la introducción de *Progreso técnico y democracia* señalaba que las tesis de Richta presentaban «los aspectos más caducos de un latente y decimonónico “humanismo” (de corte idealista-Feuerbach, Schaff, Kosík, etcétera- presente a veces, oculto o sólo apuntado otras)» (Equipo Comunicación 1970, 15)<sup>15</sup>. Los

<sup>15</sup> Entre los nombres citados, Kosík remitía al filósofo Karel Kosík, autor de *Dialectica de lo Concreto* (original checo en 1963, versión en castellano de 1967, Grijalbo, Barcelona). La extensión del presente texto no permite profundizar en la recepción de Kosík en España, pero cabe señalar que su obra fue importante para miembros de Comunicación como Valeriano Bozal (*El lenguaje artístico*, 1970) y Simón Marchán Fiz (*Revista de Ideas Estéticas* n.º 110, 1970).

autores se detenían en esta observación, planteándola para un debate en futuras publicaciones. Esta crítica puede sorprender, justo después de la condena del dogmatismo y del reconocimiento de los aportes de la RCT al proceso de organización de nuevas fuerzas sociales y de democratización. Sin embargo, además de mostrar la independencia del equipo al desvincularse de una tendencia del marxismo contemporáneo y su voluntad de abrir espacios para futuros debates, esta divergencia sobre el humanismo puede ser leída como otro desencaje, entre el contexto de origen del texto de Richta y el de su recepción por parte de Comunicación.

## 5. Desencaje sobre el humanismo

Según el filósofo y estudioso del marxismo Jan Mervart,

tanto la estalinización como la represión conservadora postestalinista de la Primavera de Praga tuvieron un papel muy negativo en la historia del marxismo checo y eslovaco. La primera significó el fin definitivo del movimiento de vanguardia, la segunda del humanismo marxista, respectivamente, de cualquier tipo de marxismo como teoría crítica (Mervart en Robertson 2016).

Esta analogía entre dos periodos represivos y sus consecuencias, ilumina la manera en que los totalitarismos buscaban eliminar cualquier planteamiento crítico y especulativo. De manera significativa, estos dos momentos y su producción cultural cristalizaban el interés de Comunicación: por un lado, las vanguardias postrevolucionarias (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 133-134), por otro lado, una producción teórica reciente que combinaba marxismo heterodoxo, estructuralismo y semiótica.

La dimensión humanista permeaba la producción intelectual marxista checoslovaca después de la segunda guerra mundial y el pensamiento de Richta y de otros filósofos y pensadores como Karel Kosik, Robert Kalivoda o Vítězslav Gardavský durante los años sesenta difícilmente puede entenderse sin tomar en cuenta la idiosincrasia de esta tradición intelectual (después calificada de revisionismo), nutrida por muchas influencias, incluso religiosas (Mervart 2017; Trencsényi *et al.* 2018). La necesidad de pensar el humanismo desde la soberanía nacional, consecuencia directa de la violencia ejercida sobre las naciones y minorías nacionales en un contexto de «socialismo real», era otro punto importante difícilmente comprensible desde izquierdas occidentales con aspiraciones internacionalistas. El propio PCCh durante la Primavera de Praga,

se declaraba así opuesto a ideologías «antihumanistas», entendidas como ideologías que negaban la existencia de minorías nacionales (húngara, polaca, ucraniana, alemana) víctimas de discriminaciones en determinados países.

No todos los miembros de Equipo Comunicación tuvieron la experiencia de cruzar el Telón de Acero en aquellos años. El que más relación mantenía con el bloque socialista era Simón Marchán Fiz, quien, sin embargo, no formó parte del equipo fundador. Se incorporó a partir de 1971 como integrante del grupo de trabajo para el volumen colectivo, nunca publicado, *Arte y mercancía* (1972) y formó parte del comité de la Serie D/D documentación/debates. También en 1971, Marchán Fiz tradujo a otro autor checo presente en el catálogo de Comunicación, Jan Mukařovský (esta vez a partir de la versión francesa), sobre el que escribe Andrés Pérez Simón en estas mismas páginas. Desde el año 1964, cuando participó en un seminario en Berlín (a ambos lados del Muro entonces en construcción), Marchán Fiz viajó con frecuencia a Alemania y Europa del este. Se encontraba en Alemania occidental en agosto de 1968 cuando tuvo lugar la invasión de Checoslovaquia y se sumó a las manifestaciones de protesta. En sus viajes posteriores, recorrió países de la Europa oriental y se familiarizó con la obra de numerosos teóricos y artistas checoslovacos, entre ellos, Květoslav Chvatík, Robert Kalivoda o Karel Teige<sup>16</sup>.

Aunque con menos frecuencia, Valeriano Bozal también cruzó el Telón de Acero. En relación con las visiones y recepciones desencajadas de cada lado, si bien no atañe a Checoslovaquia, es particularmente interesante su recuerdo de un viaje a Polonia para participar en un Congreso Mundial de Sindicatos, en la época en que participaba activamente en el Colegio de Doctores y Licenciados. Bozal cuenta cómo resultaba desestabilizadora, por los huéspedes del país socialista, la presencia de representantes de una organización oficial de España: ¿eran comunistas o franquistas? La paradoja experimentada por los sindicalistas españoles, de representar un sistema al que no se adherían, se hacía eco de la situación de sus pares bajo el «socialismo real»: «Siempre ejercías un cierto equilibrimo, estabas en el filo de la navaja: hasta qué punto te manipulan y hasta qué punto lo que tú haces al margen de la manipulación puede tener incidencia» (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 142). La confrontación entre ideas y situaciones de España y de la Europa socialista requería una especie de inversión o lectura en el espejo (un poco a la manera de los títulos de la revista *CAU*). O, para retomar una expresión de

<sup>16</sup> Simón Marchán Fiz, entrevista inédita, 4 de octubre de 2024.

Simón Marchán Fiz que remite también a la idea de desencaje, daba lugar a «anamorfosis espaciales y geopolíticas»<sup>17</sup>.

## 6. Inversiones y espejismos

Este último apartado pretende proponer algunas pistas (y no conclusiones) para reflexionar sobre el traslado de este desencaje entre el contexto español y el checoslovaco y, más generalmente, del este de Europa, al ámbito de la producción artística. Al respecto, son reveladoras una serie de observaciones de Alberto Corazón a raíz de su participación en la 8ª Bienal de París (1973), transcritas en la revista *Comunicación XXI*<sup>18</sup>. En esta edición de la bienal, opinaba Corazón, primaba un «internacionalismo cultural», una «modernidad occidental». El artista y diseñador apuntaba a la escasa participación de países del tercer mundo (culpa del «colonialismo cultural», precisaba) y añadía, sin embargo, que tanto los españoles como los chilenos eran «más próximos a los “tercermundistas”» (Corazón en Bonet 1973, 20)<sup>19</sup>. Más adelante, Corazón volvía sobre la participación de artistas de países del Este (es decir, de países socialistas) en una sección de la bienal titulada «Mitologías individuales-colectivas». Identificaba dos grandes tendencias en las obras expuestas: por un lado, las que constituían un «puro reflejo de las vanguardias de los países capitalistas», de escaso interés para él; por otro, las que mostraban «el intento de bucear en lo que serían sus propias tradiciones culturales nacionales. Son montajes que intentan una reconstrucción mágica, onírica de la realidad». Esta segunda tendencia, sin embargo, tampoco era de su agrado: «Tienen un lado intimista muy desagradable, decadente», seguía Corazón.

Sucede con muchos trabajos de la Bienal que parecen estar a medio camino de todo. Como si en un momento dado descubrieran que su trabajo ya no es

<sup>17</sup> Simón Marchán Fiz, correo electrónico a la autora, 10 de octubre de 2024.

<sup>18</sup> La transcripción provenía de una mesa redonda sobre la 8ª Bienal de París, organizada por Juan Manuel Bonet. Si bien su lugar y fecha no están indicados en la revista, se trataba probablemente de un evento organizado en el marco del «Reportaje de la 8ª Bienal de París», que pudo verse entre el 8 y el 22 de noviembre de 1973 en la Galería Redor.

<sup>19</sup> Entre 1973 y 1977, la Bienal de París abandonó el formato habitual de participaciones nacionales controladas por las instituciones de cada país, para adoptar un sistema de corresponsales internacionales. Esto fue precisamente lo que permitió la participación de un artista como Alberto Corazón y, en el caso de los países socialistas de Europa del Este, una mayor presencia de artistas alejados de la línea oficial (Debeusscher 2023).

artístico (en el sentido de autonomía) y entonces, en lugar de seguir adelante se repliegan y lo subjetivizan. Un poco la vieja historia del aprendiz de brujo, de brujo tecnológico (Corazón en Bonet 1973, 20)<sup>20</sup>.

Corazón contraponía a este desbordamiento subjetivo su propio proyecto, *Una propuesta realista*, como muestra de su proceso de trabajo basado en una idea de realismo y de «arte como forma de conocimiento, a partir del binomio conocimiento/percepción». Insistía en su posición crítica que, al igual que la de Equipo Crónica, detonaba en el contexto de la Bienal. Bonet veía en ellas una «alternativa realista», y volvía a asociarlas a la posición de los chilenos de la Brigada Ramona Parra (1973, 20).

Aquí, podríamos sugerir que la aversión por lo subjetivo y la elaboración de una narrativa individual basada en la propia cultura y tradición expresada por Corazón (no muy lejos de lo que, en otras ocasiones, llamaría el estilo) tenía algo en común con el rechazo o la sospecha hacia el humanismo expresados en la nota introductoria del libro de Richta. Ambas reacciones surgían de unas circunstancias sociopolíticas radicalmente distintas a las de las sociedades socialistas de Europa del este. Por esta misma razón, las prácticas artísticas contemporáneas de la región (cuyas realidades y matices se resistían en sí mismas a cualquier definición reduccionista como «arte de Europa del este») resultaban lejanas y poco legibles para artistas, intelectuales y militantes españoles implicados en un proceso de transformación social que pasaba por recuperar los lenguajes de las vanguardias y la teoría crítica como herramientas políticas. Entre democracia y humanismo, elegían la primera. Mientras que la respuesta frente al franquismo pasaba por una organización colectiva y consistente de las fuerzas intelectuales, las ideas y la experiencia de la Primavera de Praga se sustentaban en un planteamiento distinto, que la represión posterior no hizo sino reforzar, en el que la posibilidad de desarrollo del individuo en sociedad debía pasar necesariamente por la consideración de sus necesidades y coordinadas precisas. A pesar de esta importante diferencia, ambos proyectos compartían la búsqueda del pluralismo y del antidogmatismo como vectores de democratización. Las transiciones en cada uno de estos contextos, a partir de 1975 y 1989 respectivamente, mostrarían la importancia de estos

<sup>20</sup> Coincidencia o no, la idea de «aprendiz de brujo» era invocada en un artículo de Jesús Antonio Marcos en el número especial de *CAU* sobre la revolución científico-técnica, en el que el autor examinaba la contraposición técnica-cultura y criticaba la idea de un humanismo anti-técnico (*CAU* 1972, 84).

esfuerzos, al tiempo que cerrarían definitivamente la página de las respuestas culturales frente al autoritarismo.

## Referencias bibliográficas

- Ansón, Antonio, Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado. 1999. «Entrevista con Valeriano Bozal». *Con-Ciencia Social*, 3: 119-149.
- Barreiro López, Paula y Juan Albarrán Diego. 2025. «Equipo Comunicación: Marxism, Avant-garde and a Collective Publishing Venture from Late Francoism to the Spanish Transition (1969-1979)». En *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, editado por Tijen Tunalı y Brian Winkenweden, 290-304. Londres, Nueva York: Routledge.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: Antonio Machado.
- Bonet, Juan Manuel. 1973. «8e Biennial de Paris», *Comunicación XXI*, n.º 12: 15-20.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán, 693-722. Madrid: Brumaria.
- Bozal, Valeriano. 2020. *Crónica de una década y cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado.
- CAU (Construcción, Arquitectura, Urbanismo). 1972. n.º 13, mayo-junio. Número monográfico «La revolución científico-técnica».
- Debeusscher, Juliane. 2023. «L'art est européen au prisme des biennales centralisées (1973-1977)». En *La Biennale internationale des jeunes artistes-Paris (1959-1985)*, editado por Elitza Dulguerova, 389-405. Dijon, París: Les presses du réel/INHA.
- Delibes, Miguel. 1968a. «Viaje a Checoslovaquia I: La primavera de Praga». *Triunfo*, n.º 312: 43-49,74.
- Delibes, Miguel. 1968b. «Viaje a Checoslovaquia II: El fracaso económico». *Triunfo*, n.º 313: 54-60,70.
- Delibes, Miguel. 1968c. «Viaje a Checoslovaquia III: El problema ideológico». *Triunfo*, n.º 314: 54-62.
- Delibes, Miguel. 1968d. «Viaje a Checoslovaquia IV: La evolución de la revolución». *Triunfo*, n.º 315: 58-66.
- Delibes, Miguel. 1968e. «Viaje a Checoslovaquia V: Paisaje y paisanaje». *Triunfo*, n.º 316: 54-61.
- Delibes, Miguel. 1968f. «Viaje a Checoslovaquia VI: El castellano, la cultura y la caza». *Triunfo*, n.º 317: 50-58.

- Dubček, Alexandre. 1968. *La vía checoslovaca al socialismo*, Barcelona: Ariel. Versión castellana de Manuel Sacristán y Alberto Méndez.
- Equipo Comunicación. 1970. «Nota introductoria». En Richta, Radovan. *Progreso técnico y democracia*, 7-15. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Fernández Buey, Francisco. 1971. «Radovan Richta. Progreso técnico y democracia». *CAU*, n.º 7 (mayo-junio).
- Hermida de Blas, Alejandro. 2017. «Algunos reflejos literarios y periodísticos de la Primavera de Praga en España (1968-1978)». *Revista de Filología Románica*, n.º 33: 125-132.
- Kedrov, B.M., S.P. Odujev y Radovan Richta, eds. 1973. *Man-Science-Technology: A Marxist Analysis of Scientific-Technological Revolution*, Prague: Academia, 1973.
- López Arnal, Salvador. 2010. *La destrucción de una esperanza. Manuel Sacristán y la Primavera de Praga: lecciones de una derrota*. Madrid: Akal.
- Martos Contreras, Emilia. 2010. «La “Primavera de Praga” en la prensa franquista». *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 65: 410-420.
- Meadows, Donella H. 1972. *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el Predicamento de la humanidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mervart, Jan. 2017. «Czechoslovak Marxist humanism and the revolution». *Studies in East European Thought*, n.º 69: 111-126.
- Mitcham, Carl. 1994. *Thinking Through Technology: The Path Between Engineering and Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press. (Sección «The Political Heritage of Marxism»).
- Pérez, Mauricio. 1976. «Ocho años después». *Triunfo*, n.º 708: 17-19.
- Robertson, James. 2016. «On Czech Marxism: An interview with Ivan Landa and Jan Mervart». *LeftEast*, 6 septiembre. URL: <https://lefteast.org/on-czech-marxism/>.
- Rojas Claros, Francisco. 2006. «Poder, disidencia editorial y cambio cultural durante los años sesenta». *Pasado y Memoria*, n.º 5: 59-80.
- Richta, Radovan, et al. 1966a. *Civilizace na rozcestí – společenské a lidské souvislosti vědeckotechnické revoluce*. Prague: Svoboda.
- Richta, Radovan, et al. 1966b. *Civilizácia na rázcestí: Spoločenské a ľudské súvislosti vedeckotechnickej revolúcie*. Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.
- Richta, Radovan. 1968. «Vědeckotechnická Revoluce a Alternativy Moderní Civilizace». *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review* 4, n.º 5: 523-539.
- Richta, Radovan. 1969. *Rivoluzione scientifica e socialismo*. Roma: Editori Riuniti.
- Richta, Radovan. 1970. *Progreso técnico y democracia*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación. Traducción de Alberto Méndez Borra.
- Ross, Kristin. 2008. *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado.

- Sacristán, Manuel. 1968. «Cuatro notas a los documentos de abril del Partido Comunista de Checoslovaquia». En Dubček, Alexandre. *La vía checoslovaca al socialismo*: vii-xxxiii. Barcelona: Ariel.
- Sarrión Andaluz, José, y Miguel Ángel Quintanilla. eds. 2022. «Conferencia inédita de Manuel Sacristán». *ArtefaCToS*, Vol. 11, n.º 1, 2.ª época: 133-182.
- Sirůček, Pavel, y Zuzana Džbáňková. 2018. «Radovan Richta – the Predecessor of the Club of Rome and the 4.0 Vision», *Acta Oeconomica Pragensia* 26, n.º 4: 51-61.
- Terrades, Abdon. 1972. «La revolución científico-técnica y los países dependientes». *CAU*, n.º 13 (mayo-junio): 68-71.
- Trencsényi, Balázs, et al. 2018. «Toward Socialism with a Human Face?». En *A History of Modern Political Thought in East Central Europe: Volume II: Negotiating Modernity in the 'Short Twentieth Century' and Beyond, Part I: 1918-1968*. Oxford, online edn.
- Treglia, Emmanuele. 2010. «La elección de la vía nacional. La Primavera de Praga y la evolución política del PCE». *Historia del Presente*, n.º 16: 83-96.
- Treglia, Emmanuele. 2011. «Las vías eurocomunistas. Introducción». *Historia del Presente*, n.º 18: 5-7.
- Voříšek, Michael. 2018. «Richta Radovan». En *Sociologická encyklopedie*, ed. Zdenek Nesporek, Sociologický ústav AV ČR. [https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Richta\\_Radovan](https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Richta_Radovan)

# **FRENTE EDITORIAL**



# «Dar uñas al niño lobo»: debatir, escribir, editar

Juan Albarrán Diego

El editor es el que tiene el poder totalmente extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer acceder un texto y un autor a la existencia pública (Öffentlichkeit), conocido y reconocido. Esta suerte de creación implica la mayoría de las veces una consagración, una transferencia de capital simbólico (análoga a al que opera un prefacio) que es tanto más importante cuanto quien la realiza está él mismo más consagrado, especialmente a través del catálogo –conjunto de los autores más o menos consagrados– que ha publicado en el pasado.

Pierre Bourdieu, «Una revolución conservadora en la edición», 1999

*Teoría práctica, práctica teórica* (1971) fue el primer libro editado dentro de la Serie C de Comunicación. Contenía cuatro capítulos firmados por miembros del equipo, Carlos Piera, Valeriano Bozal, Ludolfo Paramio y Leopoldo Lovelace. En la colección solo llegaría a publicarse un segundo volumen, *Alienación e ideología. Metodología y dialéctica en los Grundrisse* (1973), firmado por Colectivo 1, compuesto, a su vez, por Enrique Álvarez Vázquez, Herminia Bevia, Miguel Bilbatúa, Valeriano Bozal, Antonio Carmona, José Linaza, Jorge Martínez Reverte, Ludolfo Paramio y Laura Pozón. Ambos libros eran resultado de los debates y seminarios de trabajo organizados por Comunicación. En cierto modo, la Serie podría considerarse la mejor expresión del espíritu colectivo y del deseo de intervención en la realidad social del último franquismo que animó esta aventura editorial.

El diseño gráfico de *Teoría práctica, práctica teórica* fue, sin duda, el más audaz de todos cuantos ideó Alberto Corazón en aquellos años. Sobre las cu-

**Cómo citar:** Albarrán Diego, Juan. 2026. «“Dar uñas al niño lobo”: debatir, escribir, editar». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 145-159. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.08>

biertas plateadas (¿una alusión pop a la Factory de Warhol?), rectángulos horizontales contenían la información básica del volumen (proyecto, clase, título), guiño a la estética archivística que, desde 1972, el artista estaba explorando en la serie *Documentos*. En esa misma línea conceptual, el interior, con páginas de color negro en la introducción, estaba salpicado por definiciones de diccionario, anuncios breves tomados de periódicos y otros recursos gráficos que emparentan el libro con el trabajo que Corazón desarrolló en *Leer la imagen* (1971-1978). Esta formalización vanguardista invitaba al lector/a a relacionarse de una manera diferente con un volumen que en nada se parecía a cualquiera de los muchos que se podían comprar en las librerías y quioscos de la España del momento, cuando se estaba produciendo un importante crecimiento del número de editoriales en el espectro cultural progresista (Martínez Martín 2015, Menchero de los Ríos 2015).

El primero de los ensayos de *Teoría práctica/práctica teórica* señala con claridad algunos de los problemas contextuales que condicionaron la agenda de Comunicación. En «Contra los académicos», Carlos Piera criticaba a los «notables enseñantes» y «papagayos autorizados» que trabajaban en el ámbito de la educación y que perpetuaban una ciencia muerta. Con una prosa ágil y certera, arremetía también contra la fragmentación del saber en disciplinas estancas, pues «uno de los modos más fructíferos de hacer moverse a las ciencias es poner en cuestión sus compartimentos» (Piera 1971, 18). En último término, el capítulo contenía una reflexión de calado sobre el papel que debía desempeñar la universidad como espacio de producción de conocimiento en la sociedad española.

Quiero sugerir aquí que la actividad de Comunicación, como editorial y colectivo de intelectuales, debe interpretarse en el marco de una convulsa universidad (anti)franquista en la que se libraba una batalla por la democratización de sus estructuras y del país. Aunque, entre los cinco fundadores, solo Bozal estaba vinculado laboralmente a la universidad, el equipo trató de proponer análisis y mejoras para la institución (Equipo Comunicación 1973b); muchos de sus miembros y de los participantes en sus seminarios fueron profesores universitarios y, antes, estudiantes revoltosos; y cabe suponer que la mayoría de sus potenciales lectores/as, a los que se dirigía el catálogo y los innovadores diseños de Corazón, también eran alumnos/as o docentes. La posición crítica en y con respecto al mundo académico (docencia, producción y difusión de conocimiento) condicionó en buena medida el trabajo de un colectivo que ansiaba contribuir a la transformación social en marcha.

El catálogo (unos cien libros) de un proyecto coral como Comunicación es fruto de innumerables decisiones, tensiones, condicionantes materiales, casualidades, voluntades, acuerdos y desacuerdos entre los agentes que lo integraban [Figura 22]. El listado de títulos publicados habla de posicionamientos políticos, intereses personales, disputas intelectuales, circunstancias económicas y, también, como apunta Bourdieu, de capital simbólico. Quizás no tenga demasiado sentido tratar de desentrañar quién trajo a quién, cómo se decidió qué o, incluso, qué está y qué no. Sí considero pertinente, no obstante, reflexionar brevemente acerca de cómo —con qué elementos— se acumuló dicho capital, a quién se dirigía el catálogo, en qué términos se fijaron posicionamientos y se plantearon debates.

Una revisión del listado de títulos publicado por Comunicación muestra que los intereses del colectivo eran muy amplios, en absoluto homogéneos: agricultura, arquitectura, arte, cine, diseño, economía, educación, estética, estructuralismo, imperialismo, literatura, poesía, teatro, tecnología y urbanismo, entre otros. Y una lectura rápida de las introducciones permite vislumbrar hasta qué punto el colectivo era crítico con aquello que decidía editar. Publicar no implicaba fascinación, defensa o siquiera aprobación de lo publicado, sino la voluntad de poner en circulación materiales para la discusión, incluso cuando no se estuviese de acuerdo con ellos. El principal interés de Comunicación se centraba en autores y problemas marxistas, especialmente en aquellos críticos o más alejados de cierta ortodoxia estructuralista. Podría decirse que el enemigo número uno era el marxismo estructuralista de Althusser y su recepción en la academia española (Equipo Comunicación 1975, 79-80). El pensamiento de Marx constituía una generosa caja de herramientas metodológicas con la cual poder confrontarse con un sinfín de problemas y preguntas. Comunicación editó textos importantes del filósofo alemán (*Los fundamentos de la crítica de la economía política*, o *Grundrisse*, 1972; *Teorías de la plusvalía*, 1975; *Contribución a la crítica de la economía política*, 1970; y las compilaciones de Marx y Engels, *Textos sobre la producción artística* y *Textos sobre educación y enseñanza*, 1972 y 1978), así como varios títulos sobre historia y teoría marxista<sup>1</sup>, algunos de los cuales resultan, desde la distancia, áridos, como poco.

<sup>1</sup> Entre otros, *La génesis del materialismo histórico* (1971), de Mario Rossi; *Fundamentos de sociología marxista* (1975), de Zygmunt Bauman; *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la historia* (1973), de Franz Jakubowsky; *Marx y Engels* (1975), de David Borisovic Riazanov; *La teoría de las crisis sociales en Marx* (1975), de Umberto Cerroni; *Producción lingüística e ideología social. Para una teoría marxista del lenguaje y de la comunicación* (1974), de Augusto Ponzio; *La teoría del valor desde los clásicos a Marx* (1975), de Marina Bianchi; *Alienación y fetichismo en el pensamiento de Marx* (1975), de Giuseppe Bedeschi.

**TEMPORADA 71-72**  
**DE VENTA SOLO EN LOS MEJORES**  
**ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO**

# COMUNICACION

1 2 3 4 5 6 7 8 9



**Serie A: Mario Rossi: LA GENESIS DEL MATERIALISMO HISTORICO.—8. Volumen I. LA IZQUIERDA HEGELIANA.—15. Volumen II. EL JOVEN MARX.—12. Colectivo: LA BAUHAUS.—14. Carlos Marx: LOS FUNDAMENTOS DE LA CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA. Volumen I.—13. Colectivo: LOS SISTEMAS DE SIGNOS. TEORIA Y PRACTICA DEL ESTRUCTURALISMO SOVIETICO.—11. Meyerhold: TEXTOS TEORICOS. Volumen II.**

**Serie B: 14. Cecilio Alonso: LITERATURA Y PODER.—15. Ludolfo Paramio: MITO E IDEOLOGIA. 16. Galvano della Volpe: HISTORIA DEL GUSTO.—17. Simón Marchán: DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO.—18. Chomsky y Miller: EL ANALISIS FORMAL DE LOS LENGUAJES NATURALES.**

**Serie C: Colectivo: TEORIA PRACTICA, PRACTICA TEORICA.**

**Alberto Corazón, editor. Plaza Mayor, 30. Madrid**

Figura 22. Cartel *Comunicación. Temporada 71-72*, 1972, diseño de Alberto Corazón.

Un porcentaje importante de esos títulos y del catálogo, en general, se corresponde con traducciones de obras italianas publicadas por las editoriales Riuniti (Roma, nueve títulos), De Donato (Bari, tres), Laterza (Bari, dos), Feltrinelli (Milán, dos), Edizione Scientifiche (Milán, uno) Jaca (Milán, uno), Argalia (Urbino, uno), Mursia (Milán, uno), Einaudi (Turín, uno) y Officine (Roma, uno). Un dato (veintidós traducciones, casi un 25 % del catálogo<sup>2</sup>) que demuestra la conexión entre las culturas comunistas española e italiana –que Giulia Quaggio explora en este mismo volumen–, incluso una cierta admiración, en el caso de Comunicación, por el marxismo del país transalpino<sup>3</sup>, culturalmente más avanzado, centrado en el problema del sujeto revolucionario e impregnado del pensamiento de Gramsci, referencia indiscutible para el equipo.

Del mismo modo, la lingüística, convertida en un modelo para las ciencias sociales, delimitaba un campo de enfoques y debates, inaugurados en tiempos de la vanguardia histórica, que reverdecieron en los años sesenta y setenta<sup>4</sup>. Y, precisamente, la vanguardia, artística, literaria, teatral o cinematográfica, centraba el interés de varios miembros del colectivo y colaboradores más o menos próximos. No en vano, Comunicación podría considerarse, en sí mismo, un proyecto de vanguardia: innovador, provocador, estética y políticamente posicionado, consciente de su genealogía y referentes, en el que dialogaron personalidades con visiones avanzadas y rupturistas de sus respectivos campos profesionales, ya fuesen estos el mundo del arte, el cine, la literatura, la edición o la universidad. Los Méndez, Alberto y Juan Antonio, formados en la escuela de cinematografía, compartían el interés por ese medio con otros miembros del equipo, como Bilbao, que editó el volumen *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje* (1970).

<sup>2</sup> El dato (veintidós traducciones de libros italianos) contrasta con los países en que se editaron otros volúmenes traducidos: Francia, nueve libros; Estados Unidos, tres; Alemania, dos; Irlanda, Reino Unido y Países Bajos, un libro en cada caso. En las traducciones de Comunicación no siempre se indica la procedencia y edición original de los textos.

<sup>3</sup> El contacto con Riuniti, editorial vinculada al PCI, lo había establecido Juan Antonio Méndez en tiempos de Ciencia Nueva, cuando entabló relación con su editor, Roberto Bonchio, para negociar derechos de traducción: «Recuerdo que le llevé [a Bonchio] algunos libros de Ciencia Nueva y se quedó sorprendido del grafismo, del diseño de Alberto [Corazón]. Eso era un buen pasaporte para entrar en Riuniti. Creo que los derechos de publicación eran baratos». Entrevista con Juan Antonio Méndez, Madrid, 31 de enero de 2024.

<sup>4</sup> *Elementos de semiología* (1970), de Roland Barthes; *Arte y semiología* (1971), de Jan Mukařovský; *El análisis formal de los lenguajes naturales* (1972), de Noam Chomsky; *La significación y lo significativo* (1974), de Charles Morris; *La versatilidad del signo* (1975), de José María Bardavillo; *La crítica del lenguaje y su economía* (1975), de Jean-Pierre Faye; *Fundamentos de teoría lingüística* (1977), de Antonio García Berrio y A. Vera Luján; *Estudios semiológicos* (1978), de Louis Marin o *Lingüística del texto y crítica literaria* (1979), de Janos S Petoeŷi y Antonio García Berrio.

Sin llegar a ser miembro del colectivo, Juan Antonio Hormigón fue una figura clave en la incorporación de debates teatrales<sup>5</sup>. Desde comienzos de los sesenta, Bozal había trabajado sobre la vanguardia constructiva<sup>6</sup>, con la que también conectaban las propuestas de Alberto Corazón y las investigaciones de Marchán. Este último mantenía una muy buena relación con el diseñador y colaboró en la gestión de los derechos de varios volúmenes para Comunicación<sup>7</sup>. Ambos fueron destacados agentes en el desarrollo del conceptualismo español a lo largo de la década de los setenta. Además de traducir y prorrogar los libros de Mukařovský (*Arte y semiología*, 1971) y Bense (*Estética de la información*, 1973), y compilar *La arquitectura del siglo XX: textos*, primer volumen de la Serie D/D (1974), Marchán publicó las dos primeras ediciones (1972 y 1974) de su clásico *Del arte objetual al arte de concepto*. Con doce ediciones desde 1972, podría decirse que este es el libro publicado por Comunicación con un mayor impacto y recorrido en el campo del arte y la cultura españolas.

Esta es solo una pequeña muestra de las trayectorias e intereses cruzados que confluyen en la construcción de su catálogo. Una revisión más detenida del listado de obras publicadas desvelaría de una manera más precisa las aportaciones de estos y otros nombres –Ludolfo Paramio, Leopoldo Lovelace, el núcleo catalán en torno a Fernández Buey y Sacristán, traductores habituales que pudieron sugerir títulos–, tarea que desborda los objetivos de este ensayo y que contravendría la identidad colectiva que siempre primó en Comunicación. Alberto Corazón, Miguel García Sánchez y Juan Antonio Méndez, no obstante, han reconocido que la voz de Bozal tenía un peso mayor que la de otros miembros en la toma de decisiones. Cabe pensar que también fue así en la redacción de los textos colectivos, artículos e introducciones de libros, en los que, como recordaba Bourdieu, opera una «transferencia de capital simbólico», inherente al hecho de presentar, analizar y, con ello, condicionar la re-

<sup>5</sup> Hormigón es autor de *Ramón del Valle Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo* (1972) y compilador de *Investigaciones sobre el espacio escénico* (1970), los *Textos críticos* de Meyerhold (1970 y 1972), y *Brecht y el realismo dialéctico* (1975). Hormigón y Juan Antonio Méndez se habían conocido en la cárcel en 1969.

<sup>6</sup> Asunto sobre el que se publicaron los libros colectivos sobre *Bauhaus* (1971) y *Constructivismo* (1972).

<sup>7</sup> En el Archivo Marchán/Quevedo, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, se conservan varias cartas de Marchán, dirigidas a editoriales y agencias literarias, datadas entre 1970 y 1975, en las que pide información sobre derechos de traducción para Comunicación. Entre otros, los libros de Mukařovský (*Arte y semiología*, 1971) y Arvatov (*Arte y producción*, 1973), pero también derechos para volúmenes que no llegaron a publicarse, como *Teoría de la subcultura* de Rolf Schwendter o *Teoría estética* de Adorno.

cepción del texto traducido. Juan Antonio Méndez recuerda que los textos, artículos e introducciones, se discutían y reelaboraban de manera colectiva a partir de un borrador inicial redactado por alguno de los integrantes del equipo.

En términos políticos, aunque Comunicación no tuviese una vinculación orgánica con el PCE, no debe olvidarse que los Méndez, Bilbatúa y Corazón militaban en la organización, al igual que algunos participantes de los seminarios. Bozal militó entre 1977 y 1980, cuando formaba parte del consejo de redacción de *Nuestra Bandera*, revista teórica del PCE, donde coincidió con Bilbatúa. La inclinación comunista de Comunicación es evidente en su catálogo<sup>8</sup>, como también lo es la crítica a las posturas más ortodoxas y la admiración hacia experiencias vinculadas a un socialismo democrático aplastado por la propia URSS (caso de la Checoslovaquia de Dubček) o por el imperialismo estadounidense (el Chile de Allende). En esas coordenadas, deben situarse los libros de Radovan Richta (*Progreso técnico y democracia*, 1970) y André Gunder Frank (*Carta abierta en el aniversario del golpe en Chile*, 1974).

Aunque Comunicación se autodefinía como «alternativa» o «respuesta» cultural, antes un foco o frente de intervención política que una empresa al uso, cabe preguntarse a quién se dirigía este catálogo, quienes eran los potenciales compradores de sus libros y cuál era la realidad material de la editorial. Partiendo de la experiencia en Ciencia Nueva, el núcleo fundacional de Comunicación sabía bien que los libros se vendían, incluso, o especialmente, los títulos con un claro posicionamiento izquierdista. Miguel García Sánchez, al frente de la librería y distribidora Visor desde 1959, era perfectamente consciente de ello. Existía una masa de lectores objetivos compuesta por profesionales liberales, docentes y estudiantes, es decir, por trabajadores intelectuales, «fuerzas de la cultura» que creaban –y consumían– buena parte de la producción cultural comunista del momento<sup>9</sup>. Uno de los eslóganes de Ciencia Nueva

<sup>8</sup> Lo cual no pasó desapercibido ante las autoridades del Ministerio de Información y Turismo. En una nota con membrete del Ministerio de Información y Turismo y fecha del 24 de junio de 1974, se informaba de las «editoriales más conflictivas», en concreto, Ayuso, Castellote, Alberto Corazón, Fundamentos, Artiach, Gráficas Espejo, Editorial Akal, Guadiana, Fenicia, Brias Pinto, Seminario Ediciones y Zero. De Alberto Corazón, se explicita: «Desafecto; relación con elementos comunistas». AGA, IDD (03)133.000, caja 62/06438, exp.0068/03.

<sup>9</sup> Sobre los hábitos de lectura del momento, puede verse la encuesta realizada en 1970 por el Instituto de la Opinión Pública entre 1.400 profesores universitarios, profesores de enseñanza media, estudiantes universitarios, hombres de negocios, líderes de medios de comunicación y líderes políticos. En ella, *Cuadernos para el Diálogo* y *Triunfo* aparecen como dos de las revistas más leídas entre profesores y estudiantes universitarios, sólo por detrás de *Gaceta ilustrada* y *La actualidad española*. Bozal, primero, y Equipo Comunicación, después, publicaron en *Triunfo* y *Cuadernos* durante la primera mitad de esa década. La segunda parte del

(1965-1969), incorporado a un cartel diseñado por Corazón en 1968, rezaba «libros para una inmensa mayoría», de lo que se desprende que aquella editorial en absoluto pretendía ser una opción minoritaria y marginal, sino, al contrario, una alternativa con capacidad para llegar a un número importante de lectores. Las tiradas de Ciencia Nueva oscilaron entre tres mil y cinco mil ejemplares, ligeramente mayores que las de Comunicación.

En cualquier caso, la actividad de la editorial fundada por Corazón partía de la consciencia de que sus libros y las ideas en ellos contenidas solo podrían difundirse en un sistema capitalista, en el mercado de bienes culturales. El valor de cambio de esos objetos debía estar supeditado a su valor de uso, y no a la inversa: el libro era concebido como un motor de transformación social, no como un simple signo de distinción de clase. Con tal fin, en el terreno de la producción de libros, Comunicación defendía una «organización del trabajo» colectiva, en equipo:

Frente al intelectual enajenado que conserva la ilusión del trabajo individual en medio de la mayor alienación es preciso optar por un trabajo colectivo que refleje la realidad de la especialización sin aceptar el sometimiento a los mecanismos de banalización, de serialización, que el mecanismo capitalista impone a la industria cultural (Equipo Comunicación 1972, 27).

Lo cual no significaba renunciar a la condición del libro como mercancía, renuncia que abocaría a cualquier iniciativa transformadora a sobrevivir en un reducido gueto cultural. En una entrevista con Paula Barreiro (22 de septiembre de 2011), Bozal recordaba que «del primer texto de Marx [*Formaciones económicas precapitalistas*, 1967] que publicamos en [la colección] Los Clásicos de Ciencia Nueva se vendieron en tres o cuatro días ocho mil ejemplares, y se vendían en los kioscos». En el caso de Comunicación, no se ha localizado documentación que permita precisar tiradas y ventas. Entrevistados, Paramio y García Sánchez señalaron que solían imprimirse entre 1.000 y 3.000 ejemplares, aunque algunos libros, como los *Grundrisse* de Marx, *Del arte objetual al arte de concepto* de Marchán, o los *Elementos de semiología* de Barthes, vendieron en poco tiempo más de 5.000 ejemplares.

informe ofrece información sobre hábitos de lectura de libros: «Destaca el éxito de las lecturas más humanísticas: Teoría (Ensayo, Filosofía) e Historia, Ciencias Sociales en sentido amplio (Sociología, Psicología, Antropología, Economía, Política) y Arte en sentido amplio (Arte, Música, Arquitectura, Teatro, Literatura, Poesía)». (Instituto de la Opinión Pública 1971, 163).

A principios de los setenta los precios de los libros de la Serie A oscilaban entre ciento cuarenta y doscientas pesetas; los de la Serie B, entre cuarenta y cien pesetas. En junio de 1981, cuando el proyecto Comunicación ya estaba agotado, un catálogo de Alberto Corazón-editor impreso, quizás, por Visor fijaba precios de trescientas y seiscientas pesetas para los títulos disponibles de la Serie A (solo dieciséis de los veintinueve publicados); y ciento cincuenta y seiscientas para la Serie B (cuarenta y siete de los sesenta y nueve). En la Serie C se había agotado *Teoría práctica/práctica teórica*, y en la D/D, *La arquitectura del siglo XX*. Con estos números, resulta evidente que Comunicación no había sido un negocio tan ruinoso como pudiera parecer o como algunos de sus miembros querían creer<sup>10</sup>. Aunque se partiese de una «eliminación del beneficio en el modo productivo» (Equipo Comunicación 1972, 27), y pese a que Comunicación estuvo más cerca de la figura de un editor disidente o intelectual (colectivo) que de un editor comercial, la editorial no hubiese podido poner en circulación libros durante una década sin unas cifras aceptables de ventas. Su ocaso, además de con desavenencias internas, personales y políticas, estuvo relacionado con un cambio en los hábitos de consumo cultural y otros procesos que marcaron el tránsito de los años setenta a los ochenta, como la crisis del libro político, la pérdida de interés por parte de los lectores hacia las ciencias sociales o las transformaciones experimentadas por el género ensayístico (Gracia 1996, 52-66), procesos que afectaron a otras muchas editoriales.

\* \* \*

Pero Comunicación no era solo una editorial. También era un equipo de trabajo que debatía, escribía y publicaba bajo una identidad grupal. Ese impulso colectivo bien podría considerarse un síntoma de época en el campo del arte y la cultura españolas, en el que abundaban colectivos, artísticos o editoriales, que operaban como células capaces de resistir la represión de la dictadura y como estructuras de autoría distribuida, críticas con la individualidad autorial burguesa. En el caso de Comunicación, ese espíritu colectivo cristalizó durante algún tiempo en unos seminarios de los que no se ha podido rescatar más documentación que los testimonios de sus participantes. Esos encuentros arrancaron en 1971, tras la incorporación de Paramio al grupo, y debieron extenderse hasta la ruptura a propósito del control de *Zona Abierta* en 1976.

<sup>10</sup> Retrospectivamente, Bozal tomó consciencia de ello. En sus memorias afirmaba: «No pretendíamos crear una editorial comercial, pero terminamos siéndolo» (2020, 157).

Fue Bozal quien, en varios lugares, se encargó de ofrecer un relato de aquellos encuentros (Bozal 1976, 11-12; Bozal 1999, 75-76; Bozal, Calabuig y Corazón 2018, 706-707; Bozal 2020, 160-161). Los describió como «seminarios académicos de lectura e interpretación de textos de Marx», en los que «se pretendía una lectura rigurosa de los textos clásicos» y «una reflexión sobre los problemas que el estructuralismo marxista había puesto en primer plano: la condición de una ciencia de tinte marxiano y, en especial, la cuestión del sujeto» (Bozal 2020, 160-161). Aunque con toda probabilidad fueron Bozal y Paramio quienes fijaron la agenda de los seminarios, que se celebraban en el domicilio del primero, aquellos debates tenían un carácter no jerárquico y en ellos intervinieron personas procedentes de disciplinas alejadas con diferentes niveles de formación (Colectivo 1 1973, 12-13); miembros de Comunicación como Bilbatúa (crítico cinematográfico); físicos como Enrique Álvarez o Cayetano López; psicólogos como José Luis Linaza y antiguos alumnos (bachilleres) de Bozal en el Centro Cultural Gredos, como Herminia Bevia, Laura Pozón o Antonio Carmona. En sus memorias, Bozal recordaba que «la configuración del colectivo iba contra la especialización académica y presuponía la existencia de una relación entre las ciencias positivas, físicas y naturales, y las humanidades, habitualmente consideradas impermeables» (2020, 161). Un planteamiento que trataba de superar algunas de las limitaciones de la universidad franquista, entre ellas las clases magistrales de los «notables enseñantes» y los «compartimentos» de las ciencias a los que se refería Piera en el texto aludido al inicio de este ensayo. En cualquier caso, aquella visión interdisciplinar del trabajo intelectual no estuvo exenta de problemas y fricciones. Las enormes diferencias entre los vocabularios, objetos y métodos de físicos teóricos como Paramio y Álvarez, un psicólogo experimentalista como Linaza y un esteta como Bozal, dificultaba el establecimiento de debates y la producción de materiales. Y ello a pesar de que el grupo se apoyó en lecturas comunes de Marx o Ernst Mandel.

El sujeto intelectual de aquellos seminarios era colectivo, diverso y crecientemente numeroso. De hecho, el excesivo número de participantes (más de cuarenta) complicaba la organización de los encuentros y, en cierto modo, precipitó su final. Como resultado de los mismos, además del ya citado *Alienación e ideología. Metodología y dialéctica en los Grundrisse*, aparecieron varios artículos en revistas políticas. Es probable que algunos de los textos firmados por Comunicación en *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo* fuesen fruto de discusiones restringidas al núcleo del equipo (Equipo Comunicación 1970, 1972, 1973a, 1973b, 1974), deseoso de posicionarse en polémicas de

actualidad; otros, al menos algunos de los textos publicados en *Zona Abierta* (Equipo Comunicación 1974-1975, 1975), debieron nacer de los seminarios. Enrique Álvarez recuerda que el artículo sobre Chile fue elaborado y debatido en uno de aquellos encuentros y, de hecho, el extenso ensayo se abre con una nota que explica que su redacción «ha suscitado una considerable discusión en el seno del Equipo Comunicación. Se publica más como una incitación al diálogo que como resultado o conclusión plenamente elaborada» (Equipo Comunicación 1974-1975, 75).

\* \* \*

Pensar el problema del sujeto revolucionario –¿quién, qué grupo social, iba a impulsar y liderar el cambio político?, ¿qué papel iban a desempeñar la ciencia y la cultura, los intelectuales y creadores, en el mismo?– fue uno de los principales objetivos de los seminarios y, en general, de Comunicación como proyecto. Más allá de la militancia y estructura del partido, más allá de la adscripción de clase, era necesario reflexionar acerca de la composición del cambiante grupo social –al que Comunicación se refiere, no sin voluntarismo, como «bloque ascendente»– que podía impulsar el colapso del franquismo, la democratización del país e, incluso, la construcción del socialismo. Equipo Comunicación, como alternativa y frente cultural, debía contribuir a ese debate. Santiago Carrillo, secretario general del PCE, lo había planteado de manera directa a través de la «alianza de las fuerzas del trabajo y la cultura», que pretendía establecer sinergias entre «obreros y empleados, campesinos, intelectuales, creadores, científicos y profesionales, artistas, estudiantes, artesanos, pequeños industriales y comerciantes» (Carrillo 1967, 69-92, 168-179). Aquella alianza fue una propuesta pragmática con la que incorporar al partido a una creciente masa de estudiantes y profesionales que se acercaban a la principal organización antifranquista, pero que, a menudo, no se identificaban con el discurso marxista-leninista de la organización o con las reivindicaciones del proletariado como sujeto revolucionario.

El hecho de que Comunicación se ocupase del problema del sujeto implicaba una especie de metareflexión, una exploración de la identidad política y cultural del colectivo y sus miembros, integrantes –ellos mismos– de las fuerzas la cultura y, en cierto modo, al margen de sus diversas procedencias sociales. También de las fuerzas del trabajo, especialmente, si tenemos en cuenta la creciente precarización de las condiciones laborales en los campos de la cultura y la educación. En ese sentido, no debe perderse de vista que el

trabajo en el ámbito de la enseñanza (como analiza Asier Lafarga en este volumen) y, en concreto, de la universidad fue, durante la década de los setenta, un importante campo de batalla político y laboral, un espacio de subjetivación para muchos de los miembros del colectivo y de las personas que participaron en sus seminarios.

Cuando echó a andar esta aventura editorial, Bozal se había incorporado a la Universidad de Madrid. En los cursos 1969-1970 y 1970-1971, fue profesor adjunto interino en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, labor que compatibilizaba con la docencia en el Centro Cultural Gredos, donde había comenzado a trabajar en 1965. Paramio se unió al equipo en 1971. A finales del curso 1971-1972, fue expulsado del Departamento de Físicas de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Como otros profesores no numerarios (PNN, no funcionarios) de la UAM, su contrato no fue renovado al final de un curso muy conflictivo, marcado por el despido de varios docentes del Departamento de Filosofía, entre ellos, Javier Sádaba y Fernando Savater<sup>11</sup>. A ese mismo departamento, dirigido por Carlos París, se incorporó Bozal en el curso 1974-1975, a cuyo término fue despedido por su participación en la mesa de PNN de la Facultad de Filosofía y Letras. El contrato de Marchán fue interrumpido en el mismo momento y por el mismo motivo. En su caso, se había incorporado al Departamento de Historia del Arte dirigido por Alfonso Pérez Sánchez. Enrique Álvarez y José Luis Linaza, miembros del Colectivo 1 que firmó *Alienación e ideología*, participaron en el movimiento de PNN desde la UAM. Linaza fue expulsado por ello en 1972.

Resulta evidente que el trabajo editorial y los seminarios de Comunicación, así como las aportaciones, perspectivas y experiencias de no pocos de sus miembros, debieron estar condicionadas por la efervescencia del movimiento universitario y, en particular, por las expulsiones de PNN, que trataban de conseguir unas condiciones dignas de trabajo (contratos laborales, no administrativos; mejoras salariales; participación en órganos colegiados; transparencia en las contrataciones, etc.) y una universidad moderna y democrática. La masificación de las universidades españolas requirió la incorporación de profesores precarios (ayudantes, encargados de curso, colaboradores honorarios e

<sup>11</sup> A la crisis abierta en el Departamento de Filosofía de la UAM por el despido de varios de sus profesores se refieren dos artículos firmados con pseudónimo y publicados en el número 3 de *Zona Abierta* (monográfico «La filosofía actual en España», 1975) y en el *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias del Distrito Universitario de Madrid* (diciembre de 1974), en cuya edición Bozal participaba muy activamente.



«dominación económica», «innovación técnica» y «ciencia» y denunciaba las carencias del contexto español en lo que a producción científica y editorial se refiere: «aquí se traduce mucho, se lee poco cada libro y, en cualquier caso, apenas se fabrica nada original». Algo de lo cual sería en buena medida responsable la institución universitaria, desvinculada de la realidad, ignorante de los condicionantes materiales e intelectuales de los estudiantes a los que, se supone, debía formar. En un contexto académico esclerotizado, el trabajo editorial podría desempeñar un papel disruptivo: «la edición de tales textos [técnicos, científicos] cumple una cierta función de instrumento, en otra segunda potencia: la del enfrentamiento con los pedagogos, la del desvelamiento de su pretenciosa inanidad o, en todo caso, la de obligar a quienes quieren superar ésta, a hacerlo materialmente sin dejar de mostrar las contradicciones del caso. En suma, a dar uñas al niño lobo [alusión al filme de Truffaut, *El pequeño salvaje*, 1970]». Equipo Comunicación cumplió ese objetivo. A través de su catálogo, sus seminarios y los artículos publicados en varias cabeceras trató de visibilizar y paliar las carencias estructurales de los campos cultural y académico. Los materiales que puso en circulación se convirtieron en uñas con las que un nuevo sujeto colectivo consiguió producir pensamiento crítico, rasgar el rostro inhumano de la dictadura y contribuir a la construcción de una nueva cultura democrática.

## Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. 2000. «Una revolución conservadora en la edición». En *Intelectuales, política y poder*, 223-264. Buenos Aires: Eudeba.
- Bozal, Valeriano. 1976. *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie B.
- Bozal, Valeriano. 1999. «Compañeros de viaje». *La Balsa de la Medusa*, 50: 23-83.
- Bozal, Valeriano. 2020. *Crónica de una década y Cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán, 693-722. Madrid: Brumaria.
- Carrillo, Santiago. 1967. *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. París: Éditions Sociales.
- Colectivo 1. 1973. *Alienación e ideología. Metodología y dialéctica en los Grundrisse*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, Serie C.

- Equipo Comunicación. 1970. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, 434: 55-57.
- Equipo Comunicación. 1972. «Sobre el valor de los libros y de la cultura». *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXXIII, 24-28.
- Equipo Comunicación. 1973a. «Notas sobre el imperialismo». *Cuadernos para el Diálogo*, 120: 29-31.
- Equipo Comunicación. 1973b. «Universidad y cambio social en España». *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXXVIII, 88-91.
- Equipo Comunicación. 1974. «Polémica sobre Clases medias». *Cuadernos para el Diálogo*, 130: 35-38.
- Equipo Comunicación. 1974-1975. «Lecciones de Chile». *Zona Abierta* 2: 75-102.
- Equipo Comunicación. 1975. «La filosofía marxista en España». *Zona Abierta* 3: 71-84.
- Gracia, Jordi. 1996. «Prólogo». En *El ensayo español, vol 5. Los contemporáneos*, 9-67. Barcelona: Crítica.
- Instituto de la Opinión Pública. 1970. «Encuesta sobre hábitos de lectura, radioaudición y televisión». *Revista española de la opinión pública*, 21-22: 85-127.
- Instituto de la Opinión Pública. 1971. «Encuesta sobre hábitos de lectura, radioaudición y televisión: 2ª parte». *Revista española de la opinión pública*, 23: 149-223.
- Martínez Martín, Jesús A. 2015. «La transición editorial. Los años setenta». En *Historia de la edición en España, 1939-1975*, editado por Jesús A. Martínez, 329-386. Madrid: Marcial Pons, 2015.
- Menchero de los Ríos, Carmen. 2015. «Editoriales disidentes y el libro político». En *Historia de la edición en España, 1939-1975*, editado por Jesús A. Martínez, 809-833. Madrid: Marcial Pons, 2015.
- Piera, Carlos. 1971. «Contra los académicos». En *Teoría práctica, práctica teórica*, 17-31. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie C.



# Lo que dice un nombre. Sobre la comunicación como palabra-llave, 1969

Inés Molina Agudo

El siguiente texto se construye sobre dos preguntas. La primera, fundante, se interroga por los motivos por los que Equipo Comunicación adoptó su nombre. La segunda, consecuencia de la anterior, sobre qué significaba esta palabra, *comunicación*, alrededor de 1969, momento en que se funda la editorial. En los testimonios y documentos conservados no aparece reseñado el porqué de dicha decisión nominal. Y, sin embargo, considero que los debates coetáneos desplegados alrededor del concepto de *comunicación* permiten entender mejor el sentido de este proyecto editorial e intelectual, vinculándolo a una izquierda transnacional crítica con la sociedad industrial de consumo avivada por el ciclo del 68 (Scott Brown 2020; Bantigny, Gobille, y Palieraki 2017; Marwick 2005). Desde este frente editorial, se trataba de impugnar una industria cultural fraguada en el último tramo de la dictadura, desvelando sus sentidos alienantes y reproductivos del *statu quo*, al tiempo que se ensayaban otras formas de producir, distribuir, *comunicar* el conocimiento de un modo emancipador.

Propongo así un recorrido por algunos de los significados anudados en el nombre de Comunicación. En primer lugar, dibujaré un breve paisaje etimológico-político de este término hacia 1969, año en que se funda la editorial. En un segundo momento, abordaré el caso de un proyecto editorial coetáneo que también retoma la palabra en su cabecera, inscribiéndola en los debates vigentes en esta izquierda transnacional, para rastrear su influjo en Equipo Comunicación: la revista *Comunicación XXI* editada entre 1972 y 1978 y especializada en la teoría crítica de la comunicación, cuyo diseño corrió a cargo de Alberto

**Cómo citar:** Molina Agudo, Inés. 2026. «Lo que dice un nombre. Sobre la comunicación como palabra-llave, 1969». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 161-177. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.09>

Corazón desde 1973, y en la que colaboran figuras como Manuel Vázquez Montalbán, Román Gubern o José Luis López Aranguren. Por último, me detendré a analizar la forma en que Comunicación pudo entender la práctica editorial «comunista» en vínculo con estos debates e iniciativas, a través de su reflexión sobre el objeto del libro como herramienta política.

## 1. Etimologías de época

En su etapa desarrollista, el régimen franquista actualiza aquella retorcida noción de «democracia orgánica» (Marin 2018), un paradigma político de corte antiliberal, autoritario y tradicionalista, con el fin de legitimarse frente al resto de países occidentales. En esta renovación, adaptada a la emergente sociedad de consumo, la *comunicación* adopta un papel central, pues el régimen argumenta que es solo a través del diálogo entre la sociedad y el Estado como podía garantizarse una «auténtica democracia», no determinada por una forma de gobierno concreta (*Comunicación entre sociedad y Estado* 1962, 5). Por ello, el franquismo se presenta entonces comprometido con la implementación de mecanismos de participación política a través de «estrategias comunicativas» entre los distintos sectores de la sociedad, garantizando así la base democrática del país. De hecho, la *comunicación* llega a convertirse, para el Movimiento, en sinónimo de democracia:

La democracia constituye la última y superior conquista de las naciones en su proceso evolutivo de organización. [...] Permítasenos emplear, sin embargo, al referirnos a ella, el término «comunicación», de claro significado actual en la técnica empresarial y administrativa. Tal vocablo sirve felizmente para cualificar la dualidad deseable que debe existir entre sociedad y Estado, y le da un significado amplio, no ceñido con carácter exclusivo al área estrictamente política (*Comunicación entre sociedad y Estado* 1962, 6).

Es decir, a través de estos mecanismos de participación, el régimen garantizaba su funcionamiento democrático al tiempo que actualizaba su formato a las exigencias del presente. En este mismo documento, de corte doctrinario y propagandístico, podemos leer también un comentario sobre los avances tecnológicos extendidos en la última década, donde se señala cómo el fortalecimiento de esta *comunicación* entre sociedad y Estado pretendía precisamente salvaguardar la base humanista de la sociedad española mientras los incorpo-

raba. Es decir, allí el Movimiento declaraba su apertura a estas nuevas tendencias tecnológicas asociadas a las sociedades de consumo –refiriéndose a los medios de comunicación de masas–, al tiempo que manifestaba la salvaguarda de sus bases nacionalcatólicas.

Este giro aperturista del régimen se fundamenta, como es conocido, en las reformas impulsadas por la nueva cúpula tecnocrática del gobierno, vinculada al Opus Dei, que habilita un recambio progresivo de la autarquía por una agenda económica liberal a lo largo de los sesenta (Townson 2010). Esta reestructuración aumenta el poder adquisitivo del ciudadano medio, que consigue acceder al ahorro y al consumo, así como a comodidades inéditas como los electrodomésticos o los automóviles (Gómez-del-Moral 2018; Quaggio 2014, 69-86). Este proceso se fundamentó en una profunda transformación de la racionalidad económica nacional, promoviendo una comprensión de la *comunicación* en términos logísticos.

Esto se manifiesta, en primer lugar, en el apuntalamiento de las infraestructuras de telecomunicación y transporte. Un punto central de las sociedades industriales avanzadas es la supresión del aislamiento del campo –como señaló Henri Lefebvre, un proceso por el que se elimina la realidad de «lo rural», convertido en extensión de «lo urbano» (1971)– a partir del desarrollo de estos medios de comunicación a distancia. La coordinación entre los transportes era demandada en 1966 por el Sindicato Nacional de Transportes y Comunicaciones del régimen, que señalaba que «el moderno desarrollo del sistema de las comunicaciones en nuestro país, primordialmente durante los últimos lustros, ha revelado la necesidad de una coordinación racional de los medios de transporte» (I Asamblea Nacional de Transportes Terrestres 1966, 11), y apelaba a una refundación de estas infraestructuras para agilizar los ciclos productivos de la economía. Todo esto se reflejó en el creciente protagonismo de las vías automovilísticas frente a las ferroviarias, síntoma del nuevo momento industrial en España (Pablo Martí et al. 2023; Barreiro Gil 2009). También fue determinante el desarrollo del sistema de telecomunicaciones liderado por Estados Unidos, que despunta a escala mundial con la extensión de cables submarinos y satélites durante la segunda mitad del siglo xx, y a la que España se sumó cuando se crea INTELSAT –un proveedor internacional de satélites– en 1964, donde destacará por su papel estratégico en la comunicación con el área mediterránea y América (Calvo 2010, 317-318).

Las agencias de marketing y publicidad, dedicadas a la creación de canales de distribución y suministro entre empresas y clientes (Armstrong y Kotler 2016, 213, 277 y 317), vienen también a sumarse a esta renovación *comunica-*

*tiva* del país. El nuevo sector se presenta a sí mismo como la solución a la «comunicación deficiente» practicada en la industria, especialmente en lo referido al vínculo entre productores y consumidores, proclamando para sí un rol renovado y central en la economía (Christian 1960). Es así como, a lo largo de los sesenta, despuntan en España multitud de agencias de publicidad –entre ellas, Círculo de Comunicación (1971)–, impulsando un sector característico de las democracias de consumo (Eguizábal 2009, 70-75).

Es desde esta lente que debemos examinar la nueva Ley de Prensa e Imprenta (Jefatura del Estado 1966). Esta legislación da un impulso significativo a la industria editorial española, sustituyendo a la antigua legislación de 1938, promulgada durante la guerra y utilizada como instrumento de represión y propaganda (Menchero de los Ríos 2015). Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo, encabeza este movimiento de *apertura cultural* del régimen, en un intento por mejorar su imagen internacional y presentar a España como un país en vías de modernización (Quaggio 2014, 47-48). En su discurso de defensa del proyecto de ley ante las Cortes, el ministro recurre a singulares argumentos McLuhanianos que apelaban a los efectos beneficiosos de los medios de masas en la sociedad:

En nuestras grandes y complejas sociedades de masas no puede bastar para la comunicación social la voz humana del pregonero que servía en nuestros viejos pueblos castellanos, ni puede servir la trompa con la cual se convocaba a las pequeñas unidades militares, sino que, en definitiva, ha sido necesario crear toda una serie de organizaciones, de mecanismos de adaptación al tamaño de esas sociedades; y como surgió la sociedad anónima, y como surgieron los grandes inventos de la técnica moderna, han surgido también las grandes técnicas de la información (Fraga 1966, 21-22).

En ese sentido, reivindicaba allí la utilidad y centralidad de los nuevos medios para la sociedad por venir. España debía entonces avanzar hacia el futuro, cumpliendo la tarea de resituar el papel de la comunicación de masas en la emergente sociedad de consumo. Todo ello, decía Fraga, sin dejar de contemplar los principios de autoridad divina y tradición (1966, 37).

La nueva ley desencadena la consolidación de un «capitalismo de edición moderno», tal y como lo ha descrito Jesús Martínez, basado en la configuración de sellos editoriales y agentes literarios, donde destacan casas como Taurus, Alfaguara, Argos, Labor o Alianza Editorial (2015, 273-318). Además, dio el margen suficiente para que aparecieran iniciativas más o menos contestarias o

subversivas, como es el caso de la propia Comunicación, Ayuso, Castellote, Fundamentos, Brais Pinto o Zero Zyx (Rojas Claros 2005, 2006). Si bien se enfrentan a procesos de persecución o censura más o menos encubiertos, indicando el falso aperturismo del régimen (Martínez 2011), estos proyectos logran difundir pensamiento crítico a través de circuitos de distribución comerciales, diferenciándose así de la prensa clandestina antifranquista.

Todo ello hace que el problema de la comunicación adquiriera una dimensión históricamente nueva, definiendo formas distintas de poder y desigualdad entre clases sociales que desbordaban la matriz económica (Hamon 1976). La comunicación, en tanto que proceso social, dejó de ser algo que simplemente ocurría, para transformarse en otra forma de mercancía, revelando la importancia de contar con los medios de producción –infraestructuras, tecnologías– para llevarla a cabo. Este breve esbozo etimológico nos permite intuir qué significaba entonces la *comunicación*, un concepto ideológico clave desde los años sesenta que venía a marcar la introducción de las nuevas infraestructuras de transporte y telecomunicaciones, pero también unas industrias culturales ecualizadas (Ross 1996, 6), y a situar la coyuntura en que se inscribe Comunicación.

## 2. Otros nombres

Los problemas referidos a la comunicación articularon entonces encendidos debates a escala internacional. Raymond Williams, por ejemplo, insistía entonces en que el desarrollo y centralidad de los *mass media* había creado problemas nuevos, haciendo que la totalidad de la sociedad fuera percibida como *comunicación* (1971, 15-16). Junto a sus compañeros de la Escuela de Birmingham, Williams representa una vertiente heterodoxa dentro del marxismo europeo que cuestiona la *sobredeterminación* de la economía sobre la cultura. Apoyándose en el pensamiento de Antonio Gramsci, realiza un aporte definitivo a la teoría crítica de la comunicación, poniendo en valor las estrategias de agencia sobre los medios por parte de los sujetos dominados. El libro que recoge estas ideas, *Los medios de comunicación social*, es traducido y publicado en España en 1971 por la editorial Península, y luego reeditado en 1978, puntuando la continuidad de estos debates en España. Tres años después, Anagrama publicaba *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, del alemán Hans Magnus Enzensberger, punto de referencia para la izquierda occidental post-sesentayochista por su propuesta de un modelo comunicativo socialista (1974, 43); por no mencionar las tempranas traducciones de Marshall McLu-

han, gurú mediático ensalzado por la Nueva Izquierda y las contraculturas (1969; Carpenter y McLuhan 1968). Se trata, en todo caso, de procesos de transferencia intelectual adaptados al contexto español y sus circunstancias de dictadura (Barreiro López 2021, 19).

Al mismo tiempo, aparecen trabajos firmados por autores nacionales. Uno de los pioneros es José Luis López Aranguren, que en 1967 publica *La comunicación humana* (luego reeditado en 1975 y 1986), donde propone una gramática de la comunicación moderna, y celebra las nuevas ciencias de la automatización y la telecomunicación. Destaca también Manuel Vázquez Montalbán, que publica *El libro gris de la televisión española* (1973), en el que elabora una historia crítica de TVE, al tiempo que ofrece un análisis sobre los intereses ideológicos que subyacen a sus contenidos; o su ambicioso *Historia y comunicación social* (1980), larvado a lo largo de la década, que propone una historia de la comunicación desde los albores de la humanidad hasta la segunda mitad del siglo xx; además de los trabajos de Román Gubern, uno de los primeros estudiosos del cómic y los lenguajes audiovisuales (1965; 1974; 1977). Es así como a lo largo de los años setenta se cimienta una tradición investigadora crítica con los modelos teóricos importados de Estados Unidos, apoyada en perspectivas alternativas como la economía política de comunicación, la semiótica o el estructuralismo, que culmina en encuentros como el simposio internacional *Alternativas a los Medios de Comunicación* (Salou-Reus, 1978), el congreso *Televisió i Autonomia Política* (Barcelona, 1979) o el foro *Economía Política de la Comunicación y la Cultura* (Burgos, 1979) (Sáez Baeza y Barranquero 2021, 59).

Equipo Comunicación puntúa así este proceso de formación de masa crítica, articulado en ejercicios de edición, traducción y creación de espacios de debate. En ese sentido, sabemos que una de las inspiraciones para el proyecto fue la revista semestral *Communications* (Bozal 2020, 25). Fundada en París en 1961 por Georges Friedmann, Roland Barthes y Edgar Morin, pronto se convirtió en una referencia en el campo del estructuralismo, la semiología y la lingüística aplicados a la comunicación de masas a escala internacional. Ya en su primer número, la revista se posicionaba críticamente respecto a las tendencias de investigación hegemónicas, procedentes de Estados Unidos y subvencionadas por entidades públicas o privadas que buscaban respuestas inmediatas a problemas concretos (Janowitz y Schulze 1961). E invitaban a elaborar una teoría general de la comunicación que permitiera atisbar las consecuencias de los medios de masas a un nivel histórico y social. Es así como a partir de 1964 se detiene a examinar temas como la semiología (4, 1964); la diferencia entre

la alta cultura y la cultura de masas (165,5); la industria musical (1965,6); o la radio y la televisión (1966,7). En ella se publican artículos inéditos de intelectuales consolidados y noveles, entre los que encontramos a Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Luc Boltanski, Umberto Eco, Félix Guattari o Julia Kristeva. Autores que, de un modo u otro, retoman el esfuerzo iniciado por la Escuela de Frankfurt en los años veinte por actualizar y adaptar la teoría marxista a los nuevos retos impuestos por las sociedades industriales avanzadas, donde la tecnología y la ciencia modelan nuevas formas de dominación y reproducción social (Bedeschi 2024, 15-37).

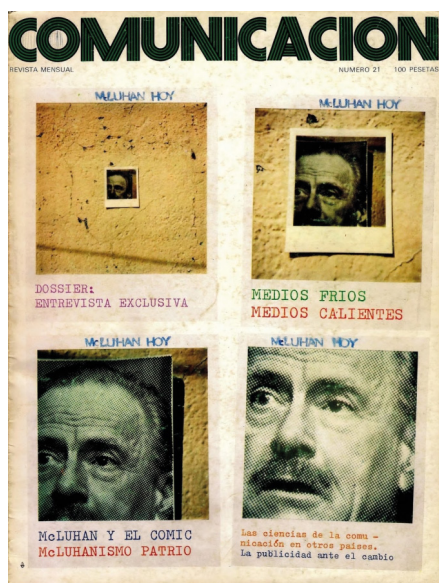


Figura 24. Portada de la revista *Comunicación* *xxi*, n.º 21, 1974, diseño de Alberto Corazón.



Figura 25. Portada de la revista *Comunicación* *xxi*, n.º 41, 1978, diseño de Alberto Corazón.

Si asumimos que *Communications*, a finales de los sesenta, es ya en una suerte de emblema o icono de una mirada teórica concreta, posicionada frente a las industrias culturales, no parece desacertado describir otros proyectos editoriales que repliquen este nombre en términos de afinidad. De este modo, otra revista aparecida en 1972, tres años después de la fundación de *Comunicación*, es *Comunicación* *xxi*, en la que participa el propio Alberto Corazón con sus diseños [Figuras 24 y 25]. Esta surge de la reconversión de *Estafeta de la publicidad*, creada en 1965 y dirigida a profesionales del sector, en una publi-

cación que profundiza en la teoría crítica de la comunicación. Dirigida por el periodista Pablo del Río, la revista se impone el objetivo de «estructurar teóricamente el mundo de la comunicación» (Aranzubia 2016, 22), abrazando el estructuralismo, la semiología y la lingüística, al tiempo que introducía reflexiones sobre las contraculturas que comenzaban a despuntar en España (Fontes 1972a). En este caso, sí descubrimos una intención explícita ligada a su nombre: «Desde que decidimos bautizar nuestra revista con el nombre de *Comunicación XXI* y dedicarla a esta temática, se nos planteó la necesidad de definir, exponer y relacionar entre sí todo lo que abarca este término» (Del Río y Good 1972, 5).

En ella quieren interrogar todo aquello susceptible de ser considerado *comunicación*, asumiendo su carácter abigarrado, intrincado, como «un cósmico galimatías en el que no se perciben las relaciones claramente» (1972, 5). Para ello, se proponen abordar las dimensiones sociales, políticas y económicas de la comunicación, dedicando números especiales a la prensa, la tecnología de la comunicación, la publicidad, la economía política de la comunicación, el lenguaje verbal, la legislación o la psicología (Redacción 1973). En ese sentido, describen la publicación como fruto de su tiempo, ya que es precisamente la comunicación la que modela una «nueva clave de las relaciones sociales, señalando la necesidad de articular todos los conocimientos que tienen que ver con ella [...] en una ciencia única» (Redacción 1972a). A pesar de ello, rechazan ser situados en un «gueto» de «profesionales de la comunicación» y, respondiendo a su nombre, buscan que la revista sea algo común, accesible a todo tipo de públicos, y distribuida en kioscos.

Con un diseño novedoso y una tirada modesta, de entre 2.000 y 3.000 ejemplares, su redacción consigue entrevistar a figuras internacionales como el especialista en biocibernética Heinz Von Foerster (*Comunicación XXI* 1973) o la filósofa Julia Kristeva (Redacción 1974b), vinculada a su vez a *Communications*; así como a teóricos españoles como Aranguren (Fontes 1972b) o Carlos Castilla de Pino (*Comunicación XXI* 1972b). Entre sus colaboradores podemos encontrar a Vázquez Montalbán —que desde el número 9 (1973) se encarga de la serie Lecciones de historia de la comunicación, base de su libro *Historia y comunicación social*—, Román Gubern, Miquel de Moragas o Santos Zunzunegui, todos ellos referentes dentro de este emergente campo de investigación en España.

*Comunicación XXI* resulta también significativa por lo que revela de la problemática relativa a los estudios de la comunicación en la academia, también permeada en Equipo Comunicación (Hund 1972). En 1971, y precisamente

como síntoma del reconocimiento del que gozaba dicho campo, se aprueba un decreto que regula los estudios de publicidad y otras áreas de la comunicación social en la universidad, englobándolas bajo la denominación de «Ciencias de la Información» (Ministerio de Educación y Ciencia, 1971). De forma coetánea, la revista publica distintos artículos donde se cuestiona la reestructuración de estos estudios, asumiéndola como parte de un cambio cosmético por parte del régimen, no traducido en una profundización del bagaje teórico y práctico de los estudiantes (*Comunicación XXI* 1972a; Redacción 1974a); e incluso publica un número especial dedicado a estas enseñanzas universitarias (n.º 25, 1976). Posteriormente, Pablo del Río impulsa un proyecto editorial al calor de estas discusiones, los «Cuadernos de la comunicación», junto a un grupo de profesores de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. La colección, que publica nueve títulos entre 1976 y 1979, se propuso sistematizar los conocimientos del campo para satisfacer las necesidades de estos estudiantes, pero también del público general.

La serie se abre con *Los profesionales en la sociedad capitalista* (1977), de Manuel Martín Serrano, profesor titular de Teoría de la Comunicación en la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid, que previamente había publicado obras como *Publicidad y sociedad de consumo* (Edicusa, 1970). En esta ocasión, su libro abordaba la mediación impuesta por la forma de producción capitalista en el trabajo de los profesionales liberales, y revisita la condición de clase de los nuevos asalariados apoyándose en la teoría marxista. Los siguientes libros, *Receptores y audiencias en el proceso de comunicación* (1977), de Felicísimo Valbuena, un periodista que había estudiado un Máster en Comunicación en la Michigan State University (1974); y *Los intermediarios de la cultura* (1977), de Vicente Romano, que había realizado un doctorado en Comunicación Social por la Universidad de Münster, se detienen a analizar los procesos de emisión y recepción de la cultura, planteando distintas fórmulas de acortamiento de la distancia entre productores y consumidores.

Me quiero detener en el quinto título de esta colección, *Comunicación crítica* (1977), firmado por Lourdes Ortiz y el propio Pablo del Río, por su originalidad y capacidad de ligazón con las escenas esbozadas en este texto. El libro consta de dos partes: la primera, redactada por Ortiz, examina el papel que desempeña la Escuela de Frankfurt en la teoría de la comunicación, y a partir de ella aborda la trayectoria de la Internacional Situacionista; en un segundo momento, Del Río reseña los orígenes y consecuencias de las distintas tendencias teóricas sobre los medios de masas, incidiendo especialmente en las aportaciones marxistas. Allí perfilan algunas definiciones de *alienación* en

términos comunicacionales: una sociedad alienada, para estos autores, sería aquella donde los sujetos han sido integrados en el proceso de producción, en un mundo de relaciones cosificadas donde el ser humano es un objeto-mercancía más, y donde su capacidad para crear valores de uso desaparece, y con ella su capacidad comunicativa en un sentido social y relacional, ahora mera transacción económica (Ortiz y Del Río 1977, 13). Y se preguntan cómo se podría desarrollar una comunicación no mercantilizada:

Para llegar a esa sociedad –¿utópica?– en la que sea posible una auténtica comunicación hay que comenzar por realizar la crítica del sistema social imperante y de los códigos que él maneja e impone. Crítica que ha de ser negativa porque solo a partir de la negación de los existentes podrá llegar a aflorar esa sociedad que como meta ¿soñada? se ofrece a la luz del pensamiento que, apenas puede escapar a su opresión reificada, imagina una realidad distinta (Ortiz y Del Río 1977, 15).

Allí defienden que los medios de masas pueden llegar a cumplir una función liberadora en una sociedad no alienada, convirtiéndose en «instrumentos posibles de una auténtica formación que favorezca y desarrolle al individuo autónomo» (Ortiz y Del Río 1977, 49). Además de poner en circulación la entonces apenas conocida Internacional Situacionista, el libro de Ortiz y Del Río hacía un llamamiento a la construcción de esta comunicación alternativa a partir de la reapropiación y autogestión de los medios de comunicación existentes, incidiendo en la capacidad de agencia de las clases trabajadoras sobre ellos. Y este era, precisamente, el esfuerzo con el que se comprometieron proyectos como *Comunicación XXI* o *Comunicación desde sus inicios*.

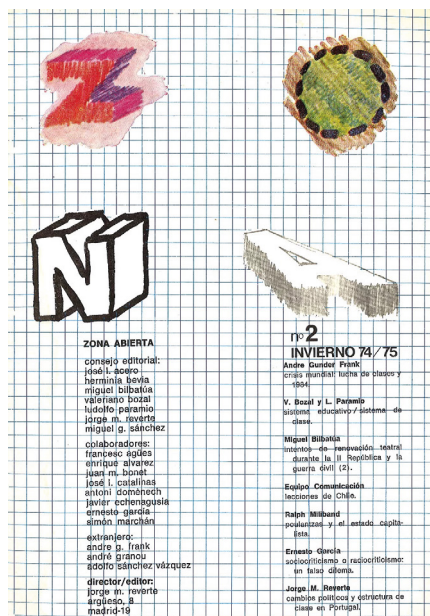
### 3. Otra comunicación

A modo de suplemento, *Comunicación XXI* publica también la serie *Apuntes para un diccionario de la comunicación* (1972-1974). Allí definen una serie de conceptos clave en el campo de la comunicación de masas, englobando desde técnicas de reproducción como la impresión *offset* (*Comunicación XXI* 1974); términos filosóficos como *alienación* (*Comunicación XXI* 1972) o integrados en debates de época como *mensaje* o *apocalípticos* (*Comunicación XXI* 1974; 1972). Incluían además un recuadro blanco que daba la oportunidad de intervenir a sus lectores, así como un apartado en el que podían enviar aquellas

definiciones que echaban en falta en el diccionario (Comunicación XXI 1972). Esta decisión formal no es fortuita, sino algo recurrente en muchas iniciativas editoriales del momento, en un intento por diluir la distancia entre emisores y receptores e intervenir así en la ecología mediática dominante, que reducía a los públicos al papel de consumidores pasivos.

Esto se fundamenta, por un lado, en una crítica a la industria cultural, que parcela las distintas fases de la producción y distribución de la cultura, transformándola en una mercancía; pero también en una actitud crítica hacia la idea ortodoxa de *periódico de partido* característica de las organizaciones marxistas tradicionales, que establecía un férreo control sobre los agentes involucrados en la edición y recepción de sus publicaciones, desterrando toda reflexión crítica sobre sus procesos de producción o resultados formales (Pimlott 2015). En este detalle formal germina una reflexión de época: los medios de comunicación albergaban la posibilidad de que las masas participaran en la creación cultural, y esto debía ser potenciado por las organizaciones revolucionarias (Enzensberger 1974, 11; Williams 1971, 136-46; Ramírez 1981, 275-285). Habilitaban la posibilidad de que la escisión entre transmisores y receptores, reflejo de la división social del trabajo, fuera abolida definitivamente.

Del mismo modo, Equipo Comunicación trató de suprimir el aislamiento de los participantes en el proceso de edición de sus libros, como revela la propia práctica de los seminarios de discusión y nos muestra Albarrán, en este mismo volumen. La editorial se planteaba a sí misma como un «frente cultural» comprometido con la articulación de procesos de producción alternativos, que priorizaran el trabajo en equipo y la discusión (Equipo Comunicación 1970, 56). Este esfuerzo buscaba modelar una teoría viva, fruto de una realidad concreta, que venía suturada por su propia práctica. Por un lado, esto permitía sortear lo que llamaban el «imperialismo del autor», que colocaba al lector en una situación de inferioridad y pasividad (1970, 57); por otro, prevenía de lo que llamaban el «pensamiento mecanicista», fruto de los procesos estandarizados de industrialización cultural, para promover un pensamiento dialéctico que articulase los distintos planos de la teoría y la práctica. Esto indica que Equipo Comunicación entendía la edición como un proceso social donde el sentido radicaba precisamente en la creación colectiva, colaborativa, de una publicación. Era la edición en sí, y no su contenido, la que creaba el acto comunicativo en el sentido al que aludía Lourdes Ortiz: una comunicación sustantiva, no capturada por los procesos productivos capitalistas que escinden al sujeto de sus creaciones. Y la editorial proponía, desde el socialismo marxista, la creación de modelos de comunicación horizontales, que cuestionaran la forma mercancía asociada al libro.



**Figura 26. Portada de la revista *Zona Abierta*, n.º 2, 1974-1975, diseño de Alberto Corazón.**

Estas declaraciones nos devuelven a la pregunta por los procesos de la «edición comunista», planteada por el sociólogo Nicholas Thoburn (2016, 61-108). ¿Cómo se hace un libro comunista?, ¿qué formas ha adoptado este en la historia? Si bien Thoburn se centra en el estudio de los panfletos y otras publicaciones efímeras vinculadas al movimiento obrero, podemos aquí extender su sensibilidad hacia otros formatos editoriales que rehúyen de la forma mercancía desde sus propios procesos editoriales. El libro político era, de hecho, objeto de discusión ya a principios de los años setenta, al calor del impulso editorial desencadenado por la Ley Fraga. Esto puede rastrearse en el número especial de *Cuadernos para el Diálogo*, editado con ocasión del Año Internacional del Libro proclamado por la UNESCO en 1972, donde interviene precisamente Comunicación. Allí, el colectivo publica un artículo en el que reivindica que los libros deben «comunicar» tanto en su forma como en su contenido, subrayando su valor de uso frente al valor de cambio que los convierte en fetiche y mercancía. Y definen la cultura como una elaboración dialéctica e histórica, y no como un mero reflejo mecánico de las estructuras económicas existentes. En ese sentido, se preguntan por la posibilidad de establecer una cultura realmente emancipadora, capaz de contribuir a la transformación de lo existente, sumán-

dose a las reflexiones globales del número, para lo que debía rechazar los procesos de edición industriales para promover otros distintos.

Estas reflexiones permean en algunos rasgos formales de los libros de Comunicación. Es el caso de la escritura manual, presente en sus páginas y portadas, que por un lado apela a una expresión directa, suprimiendo el intervalo temporal entre lo que se quiere decir y lo que finalmente se transmite, pero sobre todo desvela que no se ha recurrido a ningún tipo de proceso estandarizado de producción (Weinmayr 2019, 249). Muestra de ello es también el motivo de la *mano haciendo*, una mano que sujeta un lápiz o pluma en lo que parece un proceso de escritura, de nuevo puntuando explícitamente el rechazo a la automatización; o el tema de las hojas de cuaderno, característico de los diseños editoriales de Corazón –también lo podemos encontrar en algunas portadas de *Comunicación XXI* o en *Zona Abierta*, la revista editada por Comunicación–, que nos habla de nuevo de un material listo para ser intervenido, maleable y no definitivo [Figura 26]. Todo esto responde a la postura antimecanicista sostenida por el colectivo, que abarcaba desde su crítica al estructuralismo de Louis Althusser, al que tachan de antidialéctico; hasta los comentarios, ya visitados, contra una industria editorial que despoja al objeto del libro de su potencia emancipadora.

Considero que todo esto se manifiesta de forma paradigmática en el libro *Teoría práctica/práctica teórica* (1971), el primero de la Serie C de Comunicación. En primer lugar, esta nueva serie se presenta a sí misma como polémica y provisional, y en ella buscaban publicar volúmenes colectivos dedicados a debates intelectuales vigentes en la época. En este caso, presentan la polémica existente entre el estructuralismo y el humanismo marxistas, tratando de esbozar su propia posición al respecto a partir de autores como Antonio Gramsci, Ernest Mandel o Galvano Della Volpe (véase Molina 2024). Pero quiero subrayar especialmente algunos detalles de diseño: primero, las páginas iniciales, de color negro con letras blancas, que parecerían emular una pizarra escrita a tiza, puntuando este proceso de aprendizaje abierto y disponible [Figura 27]; la inclusión de anuncios de trabajo extraídos de periódicos, llevando a las páginas su crítica al trabajo asalariado; o la inclusión de ilustraciones enciclopédicas de muñecos autómatas, que replican su oposición frontal al mecanicismo. Incluso podemos detectar una analogía inesperada o arbitraria, que es la que se establece entre este volumen y el número 5 de la revista de la Internacional Situacionista francesa, aparecida once años antes, de tapas plasteadas, que era ya por entonces un objeto casi mítico para la izquierda sesentayochista (Blanchard 2007, 80). Una dimensión, la de la comunicación, que

articulaba precisamente el programa utópico de los situacionistas, que defendía una sociedad en la que las personas fueran capaces de comunicarse entre sí, despojadas de las funciones impuestas por el sistema de producción industrial, dejando de ser objeto para devenir sujetos.

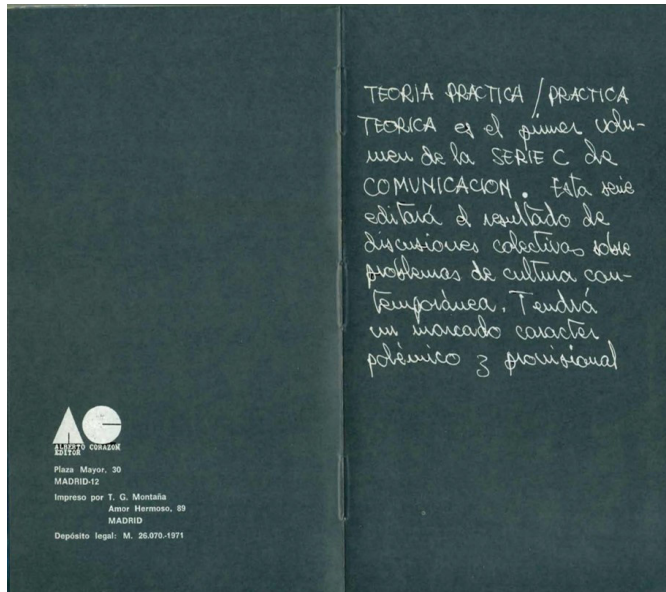


Figura 27. Página introductoria del libro *Teoría práctica, práctica teórica*, 1971, diseño de Alberto Corazón.

#### 4. Comunicación, incomunicación – una historia

A lo largo de este texto he tratado de señalar algunas de las formas en que la faceta relacional de los procesos comunicativos, destilada de la propia naturaleza social del ser humano, se habría visto estrechada y retenida en los circuitos de consumo a partir de los años sesenta, siendo colocada en el centro de las emergentes industrias culturales e infraestructuras logísticas. En este proceso es la propia comunicación, entendida como expresión recíproca garante del lazo social, la que parecería haberse expuesto peligrosamente a su desaparición. Es lo que Guy Debord terminaría sintetizando bajo el concepto de «espectáculo», como una manera de nombrar la nueva relación social articulada a través del simulacro comunicativo, que extinguiría el contacto por fuera de los circuitos de intercambio económico (2016, 43). Es por todo ello que resulta tan

sintomática la mistificación del concepto de *comunicación* en aquellos años. Pero, también, tan productivo y pertinente el rastreo de sus reapropiaciones, sus impugnaciones, en la historia reciente, al permitirnos descubrir una estela de iniciativas que contestaron a este proceso de desposesión para proponer otras formas de encontrarse y hacer cultura más allá de su instrumentalización mercantil, como fue el caso del proyecto editorial de Comunicación.

## Referencias bibliográficas

- Aranzúbia, Asier, ed. «Introducción». En *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días: antología del Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en «Comunicación XXI»*, 21-44. Santander: Shangrila, 2016.
- Armstrong, Gary, y Philip Kotler. 2016. *Marketing. Introducción*. Madrid: Pearson.
- Bantigny, Ludivine, Boris Gobille, y Eugenia Palieraki, eds. 2017. *Les “années 1968” : circulations révolutionnaires*. Monde(s) 11. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Barreiro Gil, Manuel. 2009. «El despegue industrial y la reorientación del sistema de transporte terrestre en España, 1940-1975». *Revista Galega de Economía* 18, n.º 1: 1-19.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bedeschi, Giuseppe. 2024. *La Escuela de Frankfurt. Una introducción*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blanchard, Daniel. 2007. *Crisis de palabras. Notas a partir de Cornelius Castoriadis y Guy Debord*. Madrid: Acuarela & Antonio Machado.
- Bozal, Valeriano. 2020. *Crónica de una década y Cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Carpenter, Edmund, y Marshall McLuhan. 1968. *El aula sin muros*. Barcelona: Editorial Laia.
- Christian, Richard C. 1960. «Communications in the Sixties». *Journal of Marketing*, octubre.
- Comunicación entre Sociedad y Estado*. 1962. Madrid: Ediciones del Movimiento.
- Comunicación XXI. 1972a. «Ciencias de la Información, Madrid. La facultad del silencio». *Comunicación XXI*, 1: 7-8.
- Comunicación XXI. 1972b. «Comunicación y alienación en España. Conversación con Carlos Castilla de Pino». *Comunicación XXI*, 5: 9-15.
- Comunicación XXI. 1973. «Comunicación, autonomía y libertad. Entrevista con Heinz Von Foerster». *Comunicación XXI*, 14: 33-37.
- Debord, Guy. 2016. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

- Enzensberger, Hans Magnus. 1974. *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.
- Equipo Comunicación. 1970. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, 434: 55-57.
- Equipo Comunicación. 1972. «Sobre el valor de los libros y de la cultura». *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXXIII.
- Fontes, Ignacio. 1972a. «Comunicación y nueva cultura». *Comunicación XXI*, 3: 25.
- Fontes, Ignacio. 1972b. «Sobre comunicación, más o menos. Entrevista con José Luis Aranguren». *Comunicación XXI*, 5: sn.
- Gómez-del-Moral, Alejandro. 2018. «Refashioning Spain. Fashion, consumer culture, gender, and international integration under the late Franco dictatorship». En *The Global 1960s, Convention, contest, and counterculture*, editado por Tamara Chaplin y Jadwiga E. Pieper Mooney, 159-75. Nueva York y Londres: Routledge.
- Gubern, Román. 1965. *La televisión*. Barcelona: Bruguera.
- Gubern, Román. 1974. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Gubern, Román. 1977. *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona: Península.
- Hamon, Leo, ed. 1976. *Nuevos comportamientos políticos de la clase obrera*. Madrid: Castillote Editor.
- Hund, Wulf D. 1972. *Comunicación y sociedad*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- I Asamblea Nacional de Transportes Terrestres. 1966. *Creación de un Ministerio de Transportes y Comunicaciones*. Madrid: Sindicato Nacional de Transportes y Comunicaciones.
- Janowitz, Morris, y Robert Schulze. 1961. «Tendances de la recherche dans le domaine des communications de masse». *Communications* 1, n.º 1: 16-37. <https://doi.org/10.3406/comm.1961.915>.
- Jefatura del Estado. 1966. *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta*. Vol. 67. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501>.
- Lefebvre, Henri. 1971. *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- Lefebvre, Henri. 1972. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marin, Martí. 2018. «La democracia orgánica como forma de representación política». *Revista Estudios do Século XX* 16: 89-112. [https://doi.org/10.14195/1647-8622\\_16\\_5](https://doi.org/10.14195/1647-8622_16_5).
- Martínez, Jesús. A. 2011. «Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975)». *Arbor* 187, n.º 747: 127-41. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.747n1014>.
- Martínez, Jesús. A. 2015. «El capitalismo de edición moderno. Las empresas editoriales: negocios, política y cultura. Los años sesenta». En *Historia de la edición en España, 1939-1975*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 273-328. Madrid: Marcial Pons.

- Marwick, Arthur. 2005. «Youth Culture and the Cultural Revolution of the Long Sixties». *The International History Review* 27, n.º 4: 780-806.
- McLuhan, Marshall. 1969. *La galaxia Gutenberg*. Madrid: Aguilar.
- Menchero de los Ríos, Carmen. 2015. «La modernización de la censura». En *Historia de la edición en España, 1939-1975*, editado por Jesús A. Martínez Martín, 67-96. Madrid: Marcial Pons.
- Molina Agudo, Inés. 2024. «Teoría práctica, práctica teórica». Equipo Comunicación Edición, crítica cultural y antifranquismo, 1969-1979. 2024. <https://proyctocomunicacion.usal.es/nota/teoria-practica-practica-teorica/>.
- Ortiz, Lourdes, y Pablo del Río. 1977. «Comunicación crítica». *Cuadernos de la Comunicación* 5. Madrid: Pablo del Río, Editor.
- Pablo Martí, Federico, et al. 2023. «Comunicación: la consolidación de los principales ejes de transporte en España (1970-1988)». <https://recercat.cat/handle/10459.1/464505>.
- Pimlott, Herbert. 2015. «Vanguard Media». En *The Routledge Companion to Alternative and Community Media Routledge*, editado por Chris Atton, 32-42. Londres: Routledge.
- Quaggio, Giulia. 2014. *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ramírez, Juan Antonio. 1981. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.
- Redacción. 1972a. «Editorial». *Comunicación XXI*, 1: sn.
- Redacción. 1972b. «La temática de comunicación». *Comunicación XXI*, 6: 5.
- Redacción. 1973. «Editorial». *Comunicación XXI*, 12: sn.
- Redacción. 1974a. «Los nuevos periodistas». *Comunicación XXI*, 13: 29-34.
- Redacción. 1974b. «De Hegel a Freud en comunicación. Entrevista con Julia Kristeva». *Comunicación XXI*, 13: 19-20.
- Rojas Claros, Francisco. 2005. «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva, 1965-1970». *Revista Historia del Presente* 5: 103-20.
- Rojas Claros, Francisco. 2006. «Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 5: 59-80.
- Thoburn, Nicholas. 2016. *Anti-Book. On the Art and Politics of Radical Publishing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Townson, Nigel. 2010. *Spain Transformed. The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Weinmayr, Eva. 2019. «One Publishes to Find Comrades (2014)». En *Publishing Manifestos*, editado por Michalis Pichler, 248-51. Massachusetts: MIT Press.
- Williams, Raymond. 1971. *Los medios de comunicación social*. Barcelona: Ediciones Península.



# Equipo Editorial y Lur: proyectos editoriales vascos en el tardofranquismo (1967-1975)

Nerea Mandiola Solozabal

Durante los últimos años del régimen franquista en el País Vasco, en un contexto socioeconómico convulso y con una situación política extrema, la comunidad cultural vasca trabajó intensamente desde una postura antifranquista, para una recuperación y divulgación de la cultura propia. Asimismo, volcó sus esfuerzos en un ejercicio de memoria y modernización para conseguir rescatar una lengua olvidada y generar un intercambio cultural que la preparara para el mundo contemporáneo. Este cambio se generó gracias a la circulación de preguntas y respuestas, a la transmisión de ideas que se difundieron con objetivos específicos de cara a cambiar las condiciones socioculturales (Gandara 2020; Aldekoa 2008; Larrinaga 2007). Dicha circulación fue posible gracias al trabajo colaborativo de varios grupos, ya fueran de escritores, académicos, diseñadores o traductores, colaboraciones que a finales de la década de los sesenta se materializaron, principalmente, en revistas y editoriales (Sarasola 2024, 2015).

Por muy anecdótica que esta labor pudiera parecer, el trabajo de estos grupos consiguió sembrar las primeras semillas para la formación del actual campo editorial vasco (Ibarluzea 2017; Zuloaga 2025), y fue parte del cambio cultural que logró provocar el progresivo deterioro del sistema franquista (Martínez 2011, 2015; Rojas Claros 2006). Las siguientes páginas dan cuenta de dos de las editoriales vascas más relevantes de la década de los sesenta, pioneras en esa labor, Equipo Editorial y la editorial Lur. Ambas trabajaron en una línea próxima a la de la editorial protagonista de esta publicación, Equipo

**Cómo citar:** Mandiola Solozabal, Nerea. 2026. «Equipo Editorial y Lur: proyectos editoriales vascos en el tardofranquismo (1967-1975)». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 179-196. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.10>

Comunicación. Desde una militancia cultural vinculada a movimientos de izquierda, crearon una plataforma de difusión de textos, ideas y debates, que se consideraron peligrosas por las autoridades, pero que bajo amenaza de censura (Torrealdai 2000; 1998), lograron editar títulos importantes.

La oposición al régimen, la necesidad de una renovación del pensamiento académico y «el anhelo de la recuperación de la lengua y la cultura autóctonas» (Rojas Claros 2006, 64) fueron los alicientes que marcaron el cariz tan heterogéneo de esta red, que más allá de las diferencias, compartían objetivos que les permitieron trabajar en común. Para la segunda mitad de la década de los sesenta, estas inquietudes políticas y culturales se volvieron preocupaciones de primer orden para la generación de jóvenes estudiantes universitarios con intereses en los campos de las humanidades y ciencias sociales (Gandara 2020, Kortazar 2018, Sarasola 2015, Larrinaga 2007). La respuesta a esa urgencia fue la creación de proyectos que atendieran a disciplinas como la sociología, la economía y las ciencias políticas con la mayor transversalidad y envergadura posible. Fue precisamente activar esa respuesta el objetivo de Enrique Villar, Victor Suinaga, Pilar Iriondo, Arantxa Urretabizkaia, Gabriel Aresti, Ramon Saizarbitoria, Xabier Kintana, Ibon Sarasola y el resto de participantes y colaboradores de Equipo Editorial y la editorial Lur.

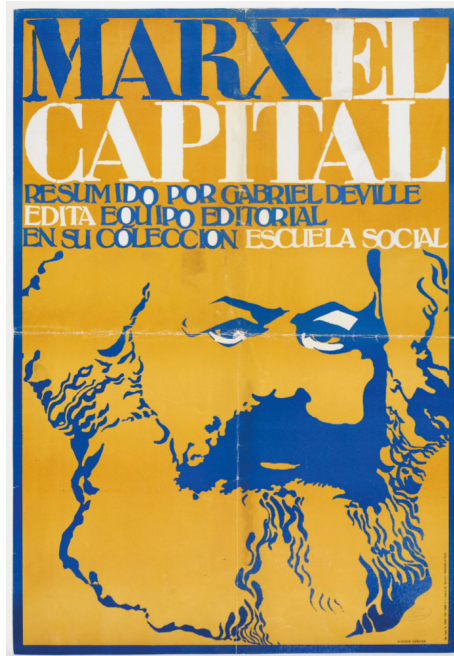
## 1. Equipo Editorial

Formada en 1968 por Enrique Villar, Pilar Iriondo, Victor Suinaga, Joxean Agirre y Luis Núñez, un grupo de jóvenes vinculado al Partido Comunista (Sarasola 2015), Equipo Editorial fue un proyecto familiar muy cercano a las editoriales Ciencia Nueva o Ediciones Halcón, y su trabajo estuvo enfocado en líneas de pensamiento marxistas y decoloniales (Rojas Claros 2006, 74), consiguiendo publicar algunos de los títulos que, en otras ocasiones, habían sido rechazados por la censura. Equipo Editorial pudo trabajar con relativa libertad durante un tiempo gracias a la ambigüedad que mostró en su plan editorial, en el que declaraba lo siguiente:

[...] el objeto social de EQUIPO EDITORIAL S.A. es la edición de libros, así como cualquier otra actividad relacionada con la edición, promoción, difusión, distribución, importación, exportación y venta de libros y publicaciones. Particularizando la finalidad, la sociedad se propone editar obras en castellano, en vascuence o bilingües de ambos idiomas. Los temas serán

de interés general, científico, histórico, sociológico, etc., así como cuentos y publicaciones infantiles (Iriando 1968b).

Mediante esta estrategia (Rojas Claros 2006, 72), hicieron circular obras como *Del socialismo utópico al socialismo científico* o *Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, de Engels; y los textos *Trabajo asalariado y capital*, *Salario, precio y ganancia*<sup>1</sup> y *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, de Marx (Rojas Claros 2006, 75), títulos todos que, pocos años después, la Editorial Lur intentó publicar en euskera. Tampoco debe olvidarse que la edición de *El Capital* [Figura 28], resumida por Gabriel Deville, tuvo serios problemas con la censura y acabó asentando las sospechas para el cierre definitivo de la editorial en 1969.



**Figura 28. Portada del libro de Marx, *El Capital*, 1968, diseño de Alberto Corazón.**

<sup>1</sup> Estos títulos recibieron la valoración de «Silencio administrativo» por parte de la censura, sin embargo, la propia editorial decidió retirar la solicitud de valoración antes de ser publicados. Como veremos más adelante, en varias ocasiones, tanto Equipo Editorial como Lur retiraron solicitudes de consulta voluntaria bajo amenaza de detención y cierre de las editoriales.

Equipo Editorial S.A. realizó la solicitud de inscripción en el Registro de Empresas Editoriales el 28 de abril de 1968 (Iriondo 1968a). Según las escrituras y resto de documentación conservados en el Archivo General de la Administración en Madrid, el consejo administrativo estuvo formado por Pilar Iriondo Gaztañaga, como presidenta; María Aranceta Lizarralde, como vocal; en calidad de vicepresidente, José Fostigo Silva y Ramón Iriondo Gaztañaga, como secretario, quienes, siguiendo las escrituras mencionadas, «no están incurso en ninguna incompatibilidad legal» (Expediente Equipo Editorial 1968) y, sin embargo, guardaban estrecha relación con los participantes originales del proyecto<sup>2</sup>. El 4 de junio de 1968 se aceptó la solicitud de dicha inscripción con el número 645, con un capital inicial de 56.000 pesetas y dirección en la Calle Sancho el Sabio n.º 18-5 de San Sebastian, domicilio de Pilar Iriondo y Victor Suinaga.

Contando a partir de la fecha de notificación de la aceptación, el 22 de junio de 1968, la editorial tuvo una vida de apenas 9 meses: el 24 de marzo de 1969 se procedió a su cancelación, perdiendo la autorización de ejercer como editorial, bajo el argumento de que sus publicaciones se alejaban de lo que inicialmente habían estipulado en el plan editorial e incumplían el art. 29 de la Ley de Prensa e Imprenta<sup>3</sup>. Con ello, se acusaba a la editorial de hacer «publicación de doctrinas revolucionarias para, desorientando la opinión pública, favorecer, si no promover, la subversión social» (García 1970). Ni el recurso de alzada presentado por Iriondo el 11 de abril (1969), ni las alegaciones sobre los reajustes de las colecciones de la editorial sirvieron para anular la cancelación.

Durante el breve tiempo en que la editorial se mantuvo activa, levantó un considerable interés del Director General de Cultura Popular y Espectáculos. Fueron al menos dos las ocasiones en las que el delegado provincial tuvo que realizar informes policiales sobre los antecedentes político e ideológicos de los miembros del equipo directivo. El más determinante fue el informe emitido, en noviembre de 1968, con una extensa descripción de las inclinaciones y vinculaciones políticas de los colaboradores. Al final del informe, augurando el destino de la editorial, el comisario jefe provincial concluye que

<sup>2</sup> María Aranceta Lizarralde era la madre de Enrique Villar Aranceta. Pilar Iriondo Gaztañaga era esposa de Victor Suinaga y, por tanto, Ramón Iriondo Gaztañaga su cuñado.

<sup>3</sup> Los requisitos legales que menciona en el recurso referentes al artículo 29 de la Ley de Prensa e Imprenta son: ser persona natural o jurídica, de nacionalidad española, con residencia en España; estar en pleno ejercicio de sus derechos civiles y políticos; trabajar por cuenta propia; editar publicaciones unitarias y con capital íntegramente español.

[...] no es de extrañar pues, que existiendo entre el Equipo Editorial S.A. (el domicilio social de esta entidad es el mismo que el de matrimonio SUI-NAGA-IRIONDO, es decir Sancho el Sabio 18, 5C), algunos de clara filiación comunista, los libros editados por esa editorial abundan en este matiz político (Comisario jefe provincial 1968).

Poco antes de cancelar oficialmente el número de registro, el jefe de la sección de ordenación editorial realizó un análisis y recopilación de los títulos publicados por Equipo Editorial desde su inscripción (Jefe ordenación editorial 1969). En el año 1968 se presentaron en total diecisiete obras a consulta voluntaria: siete denegadas, cinco silencio administrativo y dos denunciadas al fiscal, *El Capital* de Karl Marx (1968) y *Paradiso* de José Lezama Lima (1968). Durante los dos meses que pasaron desde el inicio del año 1969, la editorial presentó tres libros, todos denegados: *Lucha armada en África*, de Gérard Chaliand (1969); *Modelos de la revolución colonial. Descripción y documentos*, de Peter Gäng y Reimut Reiche (1967) y *Modelos de la contrarrevolución colonial. Descripción y documentos*, de Jürgen Horlemann (1968). Una producción tan elevada de títulos fue posible gracias a una extensa red de colaboradores del proyecto, distintos a las personas firmantes de los estatutos. Tras un breve repaso de la documentación<sup>4</sup>, se hace palpable que los miembros más activos resultan ser Enrique Villar, Pilar Iriondo y Victor Suinaga en San Sebastián; así como Luis Camarero-Núñez, Jesús García Sánchez, José Luis Postigo y José María Imaz Ibarreta en Madrid.

Todos los títulos formaron parte de la colección Escuela Social, y el diseño y maquetación estuvo enteramente en manos de Alberto Corazón [Figura 29]. La relación San Sebastián-Madrid fue estrecha incluso a la hora de producir los libros: *Literatura y liberación en Vietnam del Sur* (1968b) fue impresa por SMAR Artes Gráficas de Madrid; mientras que *Temas militares*, de Engels (1968) y *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario* (1968a) y *Libertad para el Congo*, de P. Lumumba (1968), por Maribel Artes Gráficas. Por otro lado, en la impresión de *Diario de Bolivia* de Ernesto Guevara (1968) participaron los Talleres Tipográficos de la Editorial Ixaropena (Gurrutxaga 2019).

Fueron parte de esta colección dos de los títulos más especiales que trataron de publicar. Al primero de ellos, *El capital* de Karl Marx, no sólo se le denegó

<sup>4</sup> Expedientes de censura de las solicitudes de Equipo Editorial (Archivo General de la Administración IDD (03)050, Madrid) y el expediente de Registro de Empresas Editoriales de la misma editorial (1968).

la autorización necesaria para esta versión abreviada del texto original realizada por Gabriel Deville, sino que provocó varias trifulcas con las autoridades. A diferencia de otras ediciones de textos de Marx que sí consiguieron autorización para publicarse (Rojas Claros 2006, 61), esta edición se consideró más accesible para el gran público, por lo que se procedió a la denuncia y secuestro administrativo de la misma. En el caso de este título, las autoridades también pusieron trabas a la imprenta SMAR Artes Gráficas, acusándoles de poseer doscientas cuarenta y tres páginas de linotipia para la impresión del libro. La relación que esta imprenta mantenía con las editoriales Ciencia Nueva y ZYX, así como el vínculo de Equipo Editorial con la editorial distribuidora LUR, levantó mayores sospechas en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, puesto que las consideraban editoriales «ya bien caracterizadas por su ideología marxista» (Director general cultura popular y espectáculos 1968).



Figura 29. Portada del libro *Cuentos cubanos*, 1968, diseño de Alberto Corazón.

*El capital* de Marx no fue el único título de Equipo Editorial que provocó la visita de las autoridades a los talleres de SMAR. Aproximadamente un mes antes, en noviembre de 1968, la editorial registró por primera vez en España (Bustamante 2021) la novela *Paradiso* de José Lezama Lima para consulta

voluntaria, obra que generó un revuelo significativo en la Ordenación Editorial. La novela, importada a España el 6 de agosto de 1968 por la distribuidora Visor (Director general cultura popular y espectáculos 1969)<sup>5</sup>, al frente de la cual estaba Miguel García Sánchez –uno de los cinco fundadores de Comunicación–, recibió el secuestro previo administrativo el 23 de noviembre de 1968 y, posteriormente, se procedió al secuestro de quinientos treinta y dos modelos de linotipia y los diez ejemplares que se habían impreso como muestras. En este caso, según la carta enviada por Manuel Fraga Iribarne al ministro de justicia Antonio María Oriol, el 23 de noviembre de 1968 (Fraga 1968), la razón principal para rechazar su publicación no fue tanto política como moral, puesto que consideraba que *Paradiso* se encontraba en «uno de los dos frentes de presión editorial: [...] el literario pornográfico»<sup>6</sup>.

Por otro lado, en su plan inicial, Equipo Editorial mencionaba la intención de publicar textos en castellano, euskera o bilingües. No obstante, solo se planteó un único título bilingüe: *Diario de Bolivia* de Ernesto Guevara (1968). La publicación de este texto se anunció el 30 de julio de 1968 en *La voz de España* (1968), publicitando una edición en castellano<sup>7</sup> y otra en euskera. Por razones que desconocemos, la edición en euskera nunca se llegó a imprimir. No fue esta, sin embargo, la única ocasión en la que Equipo Editorial intentó producir textos en esta lengua. El 14 de marzo de 1969, siguiendo lo estipulado en su plan editorial, presentaron a consulta voluntaria el libro infantil *Guillermoren bihurrikeriak*, traducción del popular libro *Guillermo el incomprendido*, de Richman Crompton (1939), aunque no llegó a publicarse puesto que la editorial anuló la solicitud (Camarero-Núñez 1969). El libro había conseguido la aceptación para su publicación por parte del Lector n.º 22, quien, a su vez, dejó constancia en el informe del peligro que suponía dejar publicar libros para menores a esta editorial.

Durante su breve e intenso recorrido, Equipo Editorial consiguió lanzar y poner en circulación textos y publicaciones excepcionales para el momento.

<sup>5</sup> Según la carta enviada por el director general de Cultura Popular y Espectáculos al Magistrado-Juez de Orden Público el 9 de enero de 1969, Visor importó veinticinco ejemplares de *Paradiso*, el 22 de octubre de 1966, y otros cien el 6 de agosto de 1968. Posteriormente, se denegó el permiso de importación de nuevos ejemplares.

<sup>6</sup> Sin embargo, en el informe del 14 de noviembre de 1968 de Antonio Barbadiño (1968) menciona el peligro de rechazar el libro por razones puramente políticas, debido al desprestigio que supondría tal hecho entre la opinión pública y las esferas intelectuales latinoamericanas.

<sup>7</sup> El título se presentó en dos ocasiones a consulta voluntaria: en la primera se exigió eliminar la frase «revolucionarios, el escalón más alto de la especie humana», y la segunda consiguió publicar el libro sin mayores contratiempos, una vez la frase citada fue eliminada (Villar 1968).

Lograron tejer una red de colaboración, lo suficientemente extensa como para poder contar con la ayuda de compañeros de Madrid y otras partes del País Vasco. Además de jugar con el límite de lo publicable, intentaron abrir nuevas vías para iniciar publicaciones en euskera relacionadas con asuntos políticos de textos más heterodoxos, introduciendo así discursos decoloniales y marxistas en el campo cultural vasco. A Equipo Editorial le cerraron sus puertas el 24 de marzo de 1969, su labor editorial, sin embargo, no cesó. Para entonces, Enrique Villar ya estaba trabajando en un nuevo proyecto, Lur Editoriala.

## 2. Lur Editoriala

El proceso de constitución de Lur Editoriala fue relativamente largo y considerablemente más extenso que el de su predecesora Equipo Editorial. Ambas estuvieron ubicadas en San Sebastián y, pese a constituirse como proyectos independientes, el desarrollo y éxito de Lur fue, entre otras cosas, gracias al respaldo que tuvo por parte de los integrantes de Equipo Editorial. Antes de formar el nuevo proyecto, Enrique Villar creó en su domicilio, en la Villa Zutik del Paseo de la Arbola de la capital guipuzcoana, LUR – Centro de Estudios de Lectura Rápida que, en principio, ofrecía cursos para ejercitar la rapidez de lectura y comprensión de textos. El 1 de julio de 1967, se realizó el registro para establecer el centro de estudios como empresa editorial, con el objetivo de editar textos para uso propio (Villar 1967). Tras cierto tiempo de espera, Lur consiguió el registro como empresa editorial el 23 de abril de 1968, con el número 552. Para entonces, el centro de estudios ya había publicado un manual de lectura rápida, en 1967, que posteriormente tuvo varias ediciones y gozó de un éxito considerable (Sarasola 2015).

Tras conseguir el número de registro y con el capital generado por el centro, decidieron ampliar su trabajo editorial a publicaciones en euskera de textos literarios, ensayos y traducciones sobre ciencias sociales. Esta ampliación fue posible gracias a que el centro de estudios se asoció a otros dos grupos editoriales: Equipo Editorial y Kriselu, editorial bilbaína dirigida por el poeta Gabriel Aresti (Sarasola 2019b). Simultáneamente, durante el año 1967, Villar consiguió reunir a un pequeño grupo de estudiantes universitarios en San Sebastián que, uniendo fuerzas con Kriselu, formaron Lur Taldea<sup>8</sup> [Grupo Lur]

<sup>8</sup> En una entrevista, Villar menciona explícitamente que «nunca ha habido un «equipo» LUR, con coherencia de empresa ni ideológica, sino un grupo de personas que tratamos de no

(Sarasola 2019a). En 1969, Lur compró el catálogo de Kriselu, que llevaba apenas cuatro títulos publicados, a cambio de un Seat 850 de Victor Suinaga, integrante de Equipo Editorial (Sarasola 2015).

El grupo Lur estuvo formado por los siguientes participantes: Enrique Villar, Gabriel Aresti, Arantxa Urretabizkaia, Xabier Kintana, Ibon Sarasola, Ramon Saizarbitoria, Rikardo Arregi y Luis Haranburu-Altuna, además de otros participantes que colaboraron en publicaciones concretas<sup>9</sup>, y juntos iniciaron uno de los proyectos editoriales más relevantes de la Generación del 64 (Sarasola 2015). El cambio en el plan editorial notificado el 27 de agosto de 1969, muestra el inicio de una nueva dirección en el proyecto. En él, Villar notifica la apertura de dos nuevas colecciones,

[...] una de ellas de contenido literario denominada «Kriselu» [Candil], la otra de divulgación general denominada «Hastapenak» [Fundamentos]. [...] De la primera de ellas se responsabiliza el Sr. D. GABRIEL ARESTI (Premio Nacional de Literatura) [...], la segunda colección será dirigida por IBON SARASOLA (Villar 1969).

A partir de este momento, comenzaron a publicar textos de distinta índole. La colección Kriselu, enfocada a la literatura, publicó algunas traducciones de obras de literatura universal como *Kandido* de Voltaire (1972), *Itxura aldaketa* [Metamorfosis] de Kafka (1975), *Bai mundu berria* [Un mundo feliz] de Huxley (1971) o *Gartzelako gutunak* [Cartas de la cárcel] de Nazim Hikmet (1971). Además, publicaron textos de escritores contemporáneos vascos, y llegaron a editar las obras más relevantes de su generación. Continuando con el catálogo de 1967 de Kriselu, Lur publicó las novelas *Elsa Scheelen* de José Luis Álvarez Empananza *Txillardegí*; *Haur besoetako* [La ahijada], de Jon Mirande (1970); así como *Egunero hasten delako* [Porque empieza cada día] de Ramon Saizarbitoria (1969). La colección Hastapenak [Fundamentos] abarcó publicaciones sobre ciencias sociales, desde ensayos hasta textos más académicos, principalmente sobre sociología, economía y lingüística. Al igual que en literatura, reeditaron algunos textos clásicos en euskera, como *Euskal protestantismoa zer*

dejar exclusivamente en manos de los curas la producción cultural impresa del país» (Zelaieta 2000, 163-164).

<sup>9</sup> Mario Onandía, Xabier Amuriza, Joxe Azurmendi, Xabier Gereño, Joseba Zulaika, Anjel Lertxundi, Anjel Zelaieta, Bernardo Atxaga, Juan San Martín, Xalbador Garmendia, Mikel Intxausti Azurmendi, José Miguel Zumalabe, Anton Santamaria, José Anjel Eizmendi, Patri Urkizu o José Luis Álvarez Empananza *Txillardegí*, entre otros.

zen [Qué fue el protestantismo vasco] de Joanes de Leizarraga (1970), quien tradujo el Nuevo Testamento al euskera, en 1571, y cuyo texto se utilizó en los años sesenta como modelo para unificar el verbo auxiliar<sup>10</sup>.

Asimismo, como parte de esta colección, se editaron una serie de libros marxistas sobre sociología y economía, principalmente, traducciones de Marx y Engels que ya había tratado de publicar Equipo Editorial y que, en el caso de Ciencia Nueva y ZYX, le habían sido denegadas. Entre ellos, podemos encontrar: *Sozialismoaren frogantzak* [Argumentos sobre socialismo], de Maurice Dobb (1971); *Lan alokatua eta kapitala – Alokairua, prezioa eta irabazia* [Trabajo asalariado y capital – Salario, precio y ganancia] (1971) [Figura 30] y *Louis Bonaparteren «Brumaire» aren hamazortzia* [El 18 brumario de Luis Bonaparte] (1973) de Marx, este último con un prólogo de Mario Onandia. También trataron de editar las traducciones *Sozialismoaren aurrerabidea utopiatik zientziara – Ludwig Feuerbach eta aleman filosofia klasikoaren amaiera* [Del socialismo utópico al socialismo científico, Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana], de Engels (1972).



**Figura 30. Portada del libro de Marx, *Lan alokatua eta kapitala* [Trabajo asalariado y capital], 1971, diseño de Alberto Corazón.**

<sup>10</sup> Aresti publicó dos artículos (Aresti 1973; 1972) sobre el euskera de Leizarraga mientras simultáneamente trabajaba en Lur y en la estandarización del euskera, proyecto en el que esta editorial participó muy activamente (Sarasola 2015, 2019a).

No todos los títulos mencionados consiguieron el permiso para su publicación. En el caso de *Lan alokatua* fue denunciado al Tribunal de Orden Público y se ordenó el secuestro de los mil quinientos ejemplares impresos en la imprenta Itxaropena (Director general cultura popular y espectáculos 1971). Parecida suerte corrió *Sozialismoaren aurrerabidea*, en cuyo caso, además, Villar recibió la visita del delegado provincial del Ministerio de información y Turismo de Guipúzcoa, Alberto Clavería, para exigir la retirada de la solicitud y destrucción de los mil quinientos ejemplares impresos. A pesar de que el libro había pasado la censura y obtenido la aceptación para su posterior publicación, el 6 de noviembre de 1972 Enrique Villar anuló la solicitud bajo amenaza de detención, campaña de desprestigio y cancelación del número de registro de la editorial. Por mucho que Villar intentara mediante cartas al Director General de Cultura Popular y Espectáculos en Madrid tratar de recuperar la autorización para su publicación, no hubo rectificación alguna (Villar 1972). Villar, no obstante, consiguió salvar uno de los ejemplares de esta tirada, y lo entregó en la Biblioteca de los Benedictinos de Lazkao (Torreal dai 2000), donde actualmente se conserva. Acompañó dicho ejemplar con la siguiente nota, dando cuenta de lo ocurrido con la publicación:

[...] llamó por teléfono a LUR el Sr. Clavería [...], requiriendo a su despacho a Enrique Villar, responsable legal de LUR, urgentemente.

Personado en el despacho, [...] se invitaba a E. Villar a mandar a Ordenación Editorial de Madrid un telegrama en el que se pedía se considerara no presentado el libro a Depósito, y ellos gentilmente pasarían a recoger la edición para quemarla o si se prefería la otra opción, a la tarde E. Villar y los colaboradores de LUR serían detenidos, a la próxima mañana en todos los diarios aparecería la desarticulación y detención de una parte del Frente Cultural, ingresando en prisión y ante esta información policial el Ministerio se vería en la obligación de Cancelar el permiso editorial. [...] quien busque este libro, [...] sepan que LUR editó 2.000 ejemplares, que no se puede hablar de libro secuestrado porque nunca ningún juez lo secuestró [...]. Si no lo encuentran es por la «deferencia VOLUNTARIA» de los editores en un gesto LIBRE para con la llamada Administración. Administración que llegó a negar la edición en euskera de los famosos Cuentos Infantiles de Guillermo.

NOTA: Cuando Clavería se refería a Frente Cultural, era lógicamente la organización ETA<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Nota del ejemplar de *Sozialimoaren aurrerabidea* (1972) de la Biblioteca de los Benedictinos de Lazkao.

Parece ser que el peligro que apuntó el Lector n.º 22 de brindar a Equipo Editorial la oportunidad de publicar libros para menores, especialmente en euskera, tuvo algo que ver con el hecho de que la editorial retirara la solicitud de consulta voluntaria de *Guillermoren bihurrikeriak*. Tanto Equipo Editorial como Lur trabajaron durante sus años de ejercicio bajo la amenaza de la Administración, tratando de esquivar las trabas que esta les pudiera ocasionar y, como vemos en los casos de estas publicaciones, llegando incluso a abandonar algunos proyectos, a expensas de pérdidas económicas importantes para ambas empresas, con el fin de evitar consecuencias aún más vitales.

Sin embargo y, a pesar de las dificultades, Enrique Villar no cesó en la labor de abrir una línea editorial de literatura infantil. Aunque Equipo Editorial no tuvo la oportunidad de trabajar en esta sección, Lur consiguió abrir una tercera colección: Haur [Infantil]. El 8 de noviembre de 1971 volvió a solicitar una ampliación del plan editorial para publicar cuentos infantiles (Villar 1971), cuya colección ya había sacado a la venta el primer libro, *Balearen arrantza* [La caza de ballenas] [Figura 31]. La idea inicial consistía en publicar cuatro títulos anuales. No obstante, la colección Haur [Infantil] no tuvo más que dos títulos, ambos diseñados y maquetados por Alberto Corazón: *Balearen arrantza* (1971) y *Amazonetako indioak* [Los indios del Amazonas] (1971), el cual se realizó en colaboración con la Ikastola de Andoain.

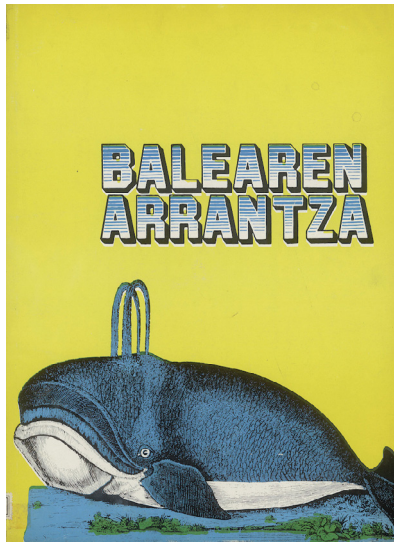


Figura 31. Portada del libro *Balearen arrantza* [La caza de ballenas], 1971, diseño de Alberto Corazón.

Todas las publicaciones de Lur estuvieron a cargo del diseñador madrileño<sup>12</sup>: tanto Equipo Editorial como Lur trataron de proyectar un aspecto moderno y rompedor con sus libros, dirigidos a un público joven e interesado en la literatura, el pensamiento contemporáneo y con ansias de un campo cultural y político nuevos. Los colores vibrantes y los diseños vanguardistas de las cubiertas de Corazón transmitían la contemporaneidad de la cultura que las editoriales buscaban proyectar. En lo que al libro en euskera se refiere, Xabier Kintana remarcó la relevancia de mostrar otra imagen de las publicaciones en esta lengua, alejada de los libros religiosos que tradicionalmente se venían editado, para demostrar la capacidad de la cultura vasca de estar a la altura de los nuevos tiempos e inspirar a las nuevas generaciones a trabajar en la modernización cultural, que tan urgente le parecía a Lur (entrevista a Kintana 2022).

Lur entendió como una labor propia responder a las necesidades culturales y literarias de la sociedad vasca progresista, aportando un contenido impreso de calidad y en sintonía con la contemporaneidad. Fue una tarea que les trajo innumerables preocupaciones, críticas y rechazos, tanto por parte de las autoridades fascistas, como por parte de los sectores más tradicionalistas del nacionalismo vasco (Sarasola 2015). La precariedad del trabajo, y sin apenas capacidad económica de sostener el proyecto, en 1975, tras la muerte de Aresti, el grupo se disolvió. Enrique Villar, sin embargo, no abandonó su labor como editor y, en 1978, se unió a un nuevo proyecto, la Editorial Hordago (Elizalde 2019). En los últimos años de la década de los setenta, el campo literario en euskera se reforzó gracias al trabajo de nuevas revistas y editoriales que surgieron tras la muerte de Franco, muchas de las cuales todavía perduran. Este nuevo contexto no hubiese sido posible sin el trabajo previamente realizado por editoriales como Equipo Editorial y Lur, que consiguieron moverse en el límite de lo publicable y abrir nuevas posibilidades a las letras y a la cultura en la sociedad vasca.

### 3. Conclusiones

El cambio político que llegó con el fin de la dictadura, necesitó que previamente ciertos sectores de la sociedad empezaran a tomar nuevas direcciones en el

<sup>12</sup> Las únicas publicaciones en las que Alberto Corazón consta como autor y maquetador son las correspondientes a la colección Haur [Infantil]. Sin embargo, tras el cierre de Equipo Editorial, el diseñador siguió trabajando con Lur, diseñando las portadas del resto de las colecciones (entrevista a Kintana 2022).

campo cultural para abrir distintas vías de pensamiento que funcionaran como propedéutica de un cambio hacia la democracia. Las editoriales aquí presentadas fueron parte de ese proceso y, en lo referente al contexto vasco, los integrantes fueron actores fundamentales para el proceso de dignificación de la cultura local. Igual que Comunicación, tanto Equipo Editorial como Lur Editoriala fueron proyectos creados desde la preocupación y el deseo por una apertura a la libertad, que generaron importantes contribuciones al trabajo colaborativo desde la militancia y conciencia políticas y que buscaba crear un escenario de reflexión en un nuevo marco literario e intelectual en formación. Ya fuera desde la publicación de textos marxistas con tintes anticoloniales, o contribuyendo a la estandarización de una lengua a punto de desaparecer, lograron mantener una actividad literaria y cultural viva, y asentaron las condiciones básicas para la efervescencia cultural que explotaría en la siguiente década. A través de sus colecciones y publicaciones cooperaron en la formación de un nuevo público, en la renovación de la literatura en euskera, así como en la construcción de un nuevo contexto cultural, que pudiera pervivir y ser habitable para las siguientes generaciones.

## Referencias bibliográficas

### 1. Fuentes primarias

#### 1.1. Documentos de archivo

Albizu, Antonio. Agosto, 1968. «Informe de censura». *Expediente de censura de Diarios de Bolivia*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 21/19182, Expediente 7185/68 y Caja 21/19175, Expediente 7081/68.

Barbadillo, Antonio. 14 de noviembre, 1968. «Informe de censura». *Expediente de censura Paradiso*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 21/19379, Expediente 9652/68.

Camarero-Núñez, Luis. 14 de marzo, 1969. *Expediente de censura Guillermoren bihurrikeriak*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 66/2909, Expediente 3625/69.

Comisario jefe provincial. 13 de noviembre, 1968. «Informe policial del comisario jefe provincial del Cuerpo General de Policía». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.

Director general de cultura popular y espectáculos. 10 de diciembre, 1968. «Carta al Magistrado-Juez de orden público de Madrid». Expediente de cesura *El capital*.

- Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 21/19459, Expediente 10650/68.
- Director general de cultura popular y espectáculos. 9 de enero, 1969. «Carta al Magistrado-Juez de orden público». Expediente de cesura *Paradiso*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 21/19379, Expediente 9652/68.
- Director general de cultura popular y espectáculos. 2 de octubre, 1971. «Carta a Fiscal de Orden Público de Madrid». *Expediente de censura Lan alokatua eta kapitala*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 66/6557, Expediente 9289/71.
- Expediente de Registro Equipo Editorial*. 1968. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Fraga Iribarne, Manuel. 23 de noviembre, 1968. «Carta a Antonio María Oriol». *Expediente de censura Paradiso*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 21/19379, Expediente 9652/68.
- García, José Luis. 7 de diciembre, 1970. «Sentencia Sala 3 del Tribunal Supremo». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Iriondo, Pilar. 28 de abril, 1968a. «Solicitud de registro». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Iriondo, Pilar. Abril, 1968b. «Plan Editorial Equipo Editorial». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Iriondo, Pilar. 11 de abril, 1969. «Recurso de alzada al consejo de ministros». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Jefe Ordenación Editorial. 3 de marzo, 1969. «Resumen de la actividad editorial 1968-1969». *Expediente de Registro Equipo Editorial*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 5/519, Expediente 65/7.
- Villar, Enrique. 1 de julio, 1967. «Plan editorial de Lur». *Expediente de registro de empresa editorial Lur*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 62/6426, Expediente 56/9.
- Villar, Enrique. 23 de agosto, 1968. *Expediente de censura Diario de Bolivia*. Madrid: Archivo General de la Administración Caja 21/19182, Expediente 7185/68 y Caja 21/19175, Expediente 7081/68.
- Villar, Enrique. 27 de agosto, 1969. «Comunicación de cambios del plan editorial de Lur». *Expediente de registro de empresa editorial Lur*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 62/6426, Expediente 56/9.

Villar, Enrique. 8 de noviembre, 1971. «Comunicación de cambios del plan editorial de Lur». *Expediente de registro de empresa editorial Lur*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 62/6426, Expediente 56/9.

Villar, Enrique. 7 de noviembre, 1972. «Carta al director general de cultura popular y espectáculos». *Expediente de censura Ideologia sozialista osatzen duten lan garrantzitsuenetakorik bi: sozialismoaren aurrerabidea utopiatik zientziara; Ludwig Feuerbach eta aleman filosofia klasikoen amaiera*. Madrid: Archivo General de la Administración, Caja 73/2488, Expediente 12860/72.

## 1.2. Entrevistas

Entrevista inédita realizada por la autora a Arantxa Urretabizkaia, escritora y miembro honorario de Euskaltzaindia. Hondarribia, 2 de diciembre de 2022.

Entrevista inédita realizada por la autora a Xabier Kintana, académico y miembro mérito de Euskaltzaindia. Erandio, 21 de noviembre de 2022.

## 2. Fuentes secundarias

Aldekoa, Iñaki. 2008. *Euskal Literaturaren Historia*. Donostia: Erein.

Aresti, Gabriel. 1972. «Flexiones verbales empleadas por Leizarraga de Briscous, En Sus Traducciones Vascas de 1571». *Fontes Linguae Vasconum: Studia et Documenta* 4, n.º 11: 157-194.

Aresti, Gabriel. 1973. «Léxico Empleado Por Leizarraga de Briscous». *Fontes Linguae Vasconum: Studia et Documenta* 5, n.º 13: 61-128.

Bustamante, Fernanda. 2021. «From the Habana Insular Isolation to the Editorial Circuit of Late Francoism Spain: The Case of José Lezama Lima's Paradiso (1966)». *Anclajes* 25, n.º 2: 27-44. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2523>

Chaliand, Gérard. 1969. *Lutte Armée En Afrique*. Paris: Éditions Maspéro.

Corazón, Alberto. 1971. *Balearen Arrantza*. Donostia: Lur.

Corazón, Alberto, Xabier Agirre, J. M. Amenabarro y Juan Mari Arzallus. 1971. *Amazonetako Indioak*. Donostia: Lur.

Crompton, Richard. 1939. *Guillermo El Incomprendido*. Barcelona: Editorial Molino.

Elizalde, Amaia. 2019. «Semblanza de La Editorial Hordago». *Memoria histórica en las literaturas ibéricas*. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://Mhli.Net/Es/Artxiboa/Hordago-Argaialetxea/>

- Engels, Frederich. 1968. *Temas Militares*. Donostia: Equipo Editorial.
- Engels, Frederich. 1972. *Sozialismoaren Aurrerabidea Utopiatik Zientziara; Ludwig Feuerbach Eta Aleman Filosofia Klasikoen Amaiera*. Donostia: Lur.
- Gandara, Ane. 2020. *Euskal Kultura Berreraiki Zen Garaia: 60ak Eta 70ak*. Donostia: UPV/EHU.
- Gäng, Peter y Reimut Reiche. 1967. *Modelle Der Kolonialen Revolution Beschreibung Und Dokumente*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Guevara, Ernesto. 1968. *Diario de Bolivia*. Donostia: Equipo Editorial.
- Gurrutxaga, Alexander. 2019. «Semblanza Itxaropena (1932-)». *Memoria Histórica En Las Literaturas Ibéricas*. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://mhli.net/es/artxiboa/itxaropena-argitaletxea/>
- Hikmet, Nazim. 1971. *Lau Gartzelak*. Donostia: Lur.
- Horlemann, Jürgen. 1968. *Modelle Der Kolinialen Konterrevolution. Beschreibung Und Dokumente*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Huxley, Aldous. 1971. *Bai Mundu Berria*. Donostia: Lur.
- Ibarluzea, Miren. 2017. «La Edición En Euskera». *Portal Editores y Editoriales Iberoamericanas (Siglos XIX-XXI) – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – EDI-RED*. Consultado el 26 de febrero de 2025. [https://www.cervantesvirtual.com/portales/editores\\_editoriales\\_iberamericanos/edicion\\_en\\_euskera/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_euskera/)
- Kafka, Franz. 1975. *Itxuraldaketa*. Donostia: Lur.
- Kortazar, Jon, ed. 2018. *Autonomía e Ideología. Tensiones En El Campo Cultural Vasco*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- La Voz de España*. Julio 30, 1968: 2.
- Larrinaga, Ane. 2007. *Kulturgileak Eta Kulturaren Esparrua II – Euskal Kulturgileak Euskalgintza Mugimenduarien Eraikuntzan*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- Leizarraga, Joanes. 1970. *Euskal Protestantismoa Zer Zen*. Donostia: Lur.
- Lezama Lima, José. 1968. *Paradiso*. Donostia: Equipo Editorial.
- Lumumba, Patricio. 1968. *Libertad Para El Congo*. Donostia: Equipo Editorial.
- Martínez, Jesús A. 2011. «Editoriales Conflictivas y Disidentes En Tiempos de Dictadura (1966-1975)». *Arbor* 187, n.º 747: 127-141. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.747n1014>
- Martínez, Jesús, ed. 2015. *Historia de La Edición En España (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20fw6qd>
- Marx, Karl. 1968. *El Capital. Desarrollo de La Producción Capitalista: Resumido Por Gabriel Deville*. Donostia: Equipo Editorial.
- Marx, Karl. 1971. *Lan Alokaturia Eta Kapitala / Alokairua, Prezioa Eta Irabazia*. Donostia: Lur.
- Marx, Karl. 1973. *Louis Bonaparteren Brumairearen Hamazortzia*. Donostia: Lur.

- Mirande, Jon. 1970. *Haur Besoetakoa*. Donostia: Lur.
- Rojas Claros, Francisco. 2006. «Poder, Disidencia Editorial y Cambio Cultural En España Durante Los Años 60». *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 5: 59-80.
- Saizarbitoria, Ramon. 1969. *Egunero Hasten Delako*. Donostia: Lur.
- Sarasola, Beñat. 2015. *Bainaren Belaunaldia: Ustela, Pott Eta Oh, Euzkadi!* Bilbao: Labayru Fundazioa – Zornotzako Udala.
- Sarasola, Beñat. 2019a. «Lur Argitaletxearen (1969-) Soslaia». *Memoria Histórica En Las Literaturas Ibéricas*. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://mhli.net/artxiboa/lur-urretabizkaia-sarasola-grabatzen/>
- Sarasola, Beñat. 2019b. «Semblanza de La Editorial Kriselu». *Memoria Histórica En Las Literaturas Ibéricas*. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://Mhli.Net/Es/Artxiboa/Kriseilu-Argitaletxea/>
- Sarasola, Beñat. 2024. «Euskal Literatura Aldizkariak 1970eko Eta 1980ko Hamarkadetan». *Egan: Literatura Aldizkaria*, n.º 1-2: 35-56.
- Torrealdai, Joan Mari. 1998. *El Libro Negro Del Euskera*. Donostia: Ttartalo.
- Torrealdai, Joan Mari. 2000. «Utopiatik Errealitatera». *Artaziak. Euskal Liburuak Eta Francoren Zentsura 1936-1983*. Zarautz: Susa Literatura.
- Voltaire. 1972. *Kandido*. Donostia: Lur.
- VVAA. 1968a. *Cuentos Cubanos de Lo Fantástico y Lo Extraordinario*. Donostia: Equipo Editorial.
- VVAA. 1968b. *Literatura y Liberación En Vietnam Del Sur*. Donostia: Equipo Editorial.
- Zelaieta, Anjel. 2000. *Gabriel Aresti: Biografía*. Zarautz: Susa literatura.
- Zuloaga, Eneko. 2025. «Historia Editorial de Euskal Herria». *Enciclopedia Aunamendi*. Consultado el 26 de febrero de 2025. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/historia-editorial-de-euskal-herria/ar-153819/>

# Resonancias de Equipo Comunicación en los frentes culturales de otras geografías del Estado: el Centro de Arte M-11 en Sevilla (1974-1975)

Lola Visglerio Gómez

## 1. Introducción

Equipo Comunicación formó un «frente cultural»<sup>1</sup> contra el franquismo que operaba desde una formalización, la editorial, y desde un centro geográfico, simbólico y político, Madrid. Aunque estuvo activa antes y después de la muerte de Franco, los últimos años de vida del dictador fueron los de mayor producción de esta editorial. Durante ese periodo, el trabajo impulsado por Comunicación fue sin duda excepcional, pero en ningún caso puede considerarse único, ni aislado, en el país. Al contrario, existieron constantes paralelismos y entrecruzamientos con el entorno artístico militante, crítico o de vanguardia de otras geografías del Estado. Estas concomitancias reflejan el pulso y la textura de una época mucho más interconectada y descentralizada de lo que a menudo se revela en los textos que se han encargado de interpretarla.

A ellas se debe este texto, que trata de contextualizar, al tiempo que descentrar, la actividad de esta editorial, a partir de una iniciativa cultural coetánea a

<sup>1</sup> Así lo denominó uno de sus miembros, Valeriano Bozal, en la introducción al libro *El intelectual colectivo y el pueblo*, de la editorial Comunicación (1976, 11-15).

**Cómo citar:** Visglerio Gómez, Lola. 2026. «Resonancias de Equipo Comunicación en los frentes culturales de otras geografías del Estado: el Centro de Arte M-11 en Sevilla (1974-1975)». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 197-214. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.11>

su trayectoria, y conectada a ella en distintos niveles, pero afincada en un territorio alejado de la capital madrileña. En concreto, las páginas que siguen exploran de qué forma los intereses intelectuales, artísticos y políticos de Equipo Comunicación reverberan con los del Centro de Arte M-11, un espacio de exhibición artística, activo en Sevilla entre 1974 y 1975. En él tuvo un papel fundamental Alberto Corazón, y participaron también otras personas inmersas en la red de Equipo Comunicación, que hubieron de adaptar sus estrategias de intervención cultural a la realidad de una ciudad tradicionalmente hostil a la vanguardia.

A pesar de su corta vida, el M-11 puede ser leído como una caja de resonancia en la que reverberan muchos intereses artísticos e intelectuales que ocupaban a la juventud artística comprometida en aquellos años. A continuación, me detendré solo en algunos de los que compartieron el M-11 y Equipo Comunicación. Entre ellos, la reflexión sobre los lenguajes artísticos y su relación con los medios de masas y otras prácticas visuales, sonoras o espaciales; el cuestionamiento de las lindes entre teoría y práctica en el campo del arte y de la estética; o el papel que todos ellos desempeñaron en la conformación de espacios de aprendizaje autónomos, desligados de los canales oficiales de enseñanza y exhibición artística de la España tardofranquista.

## **2. Un centro de arte de vanguardia en las postrimerías del franquismo**

El M-11, como Equipo Comunicación, fue un proyecto protagonizado por hombres<sup>2</sup>. Abierto como centro de arte en el mes de marzo de 1974, sus responsables fueron Manuel Salinas (Sevilla, 1940-2021), Alberto Corazón (Madrid, 1942-2021), Juan Manuel Bonet (París, 1953), Francisco (Quico) Rivas (Cuenca, 1953-Ronda, 2008) y Diego Carrasco (Sevilla, 1951), siendo los cuatro últimos los que dirigieron, *de facto*, el centro; Francisco de la Peña en el papel –pero solo el papel, pues nunca ejerció como tal– de director y, como fuente de financiación, Javier Guardiola. Pero la realidad es que el M-11 existió gracias a la intervención e impulso de Marta Medina Muro, que no aparece

<sup>2</sup> Para conocer más en detalle el proceso de creación y constitución del centro, consultar el texto de Diego Carrasco (2025a). Agradezco a Diego Carrasco el haber compartido conmigo este texto y la documentación relativa a los orígenes del M-11, así como su generosidad y la de Alberto Marina por acceder a ser entrevistados para esta investigación.

en ninguna de las referencias sobre el centro. La historia es breve: Salinas, artista vinculado a la abstracción y cercano a los círculos de la burguesía sevillana del momento, consigue que un empresario arrocero de la ciudad, Javier Guardiola, y su mujer, Marta Medina, concedan la financiación necesaria para impulsar un centro de arte de vanguardia en la ciudad.

Pero fue, en concreto, Medina la que presionó para que la propuesta saliera adelante. Hasta tal punto fue así, que el logotipo del centro fue un homenaje a su figura. Su diseñador, Alberto Corazón, transformó la inicial de su nombre y apellidos, una M, en un 11 –girando el primer número sobre su eje longitudinal– y le dio forma de sello (Carrasco 2025b), con esa estética archivística tan habitual en sus creaciones de esa época [Figura 32]. No he encontrado más información sobre el nivel de intervención de Marta Medina en la vida del M-11, aunque parece claro que tuvo mucho que ver en la abrumadora presencia femenina entre el público del centro. En todo caso, su imprescindible papel en su nacimiento y su nula presencia en los relatos existentes al respecto son un ejemplo más del nivel de ocultamiento que afectaba a las mujeres, también las de clase alta, en los ambientes artísticos del país.



Figura 32. Páginas interiores del catálogo de la exposición de Alberto Corazón en el M-11, 1974, con el sello de M-11 a la izquierda.

Una vez conseguida la financiación, Manuel Salinas propuso como director del centro a Antonio Bonet Correa, que por aquellos años ya colaboraba –o empezaría a hacerlo unos meses después– en la Serie B de Comunicación<sup>3</sup>. Sin embargo, Bonet, que ostentó la cátedra de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla poco antes de su traslado a Madrid, recomendó que fuera su hijo, Juan Manuel, y su amigo Quico Rivas, con más conocimientos de arte contemporáneo que él, los que llevaran adelante el proyecto<sup>4</sup>; fueron ellos los que invitaron al resto de implicados.

Uno de los primeros paralelismos entre el M-11 y Comunicación fue que ninguno de ellos cumplió con el cometido para el que oficialmente se les concedió el permiso de actividad por parte de la autoridad franquista. En lo que respecta al centro sevillano, habría sido lógico que funcionara como una galería de arte al uso –como recogían los estatutos de la sociedad que se creó para darle sostén legal<sup>5</sup>–, que exhibiera obras fácilmente adquiribles dentro de un mercado del arte en un lento pero progresivo ascenso. Sin embargo, aunque era en efecto un centro de arte privado y las obras que se exponían estaban a la venta, lo cierto es que el M-11 nunca fue económicamente sostenible, ya que las ventas fueron exiguas.

Esta razón explica lo efímero de su existencia, pues solo estuvo activo hasta el verano del año 1975. No obstante, también se han deslizado otras motivaciones de carácter político e ideológico para su cierre. Me refiero a las filiaciones comunistas de varios integrantes de la directiva, como Bonet, Carrasco y Rivas –que militaban en Acción Comunista–, o Corazón –militante del PCE–; pero también a las exposiciones que alojó. Durante una de las últimas, dedicada a Equipo Crónica, la acera de la céntrica calle sevillana donde se ubicaba el M-11 apareció con la pintada «rojos». Sea por uno u otro motivo, llegado un punto, Guardiola y Medina retiraron su financiación y el centro cerró sus puertas.

A pesar de todo, lo cierto es que la viabilidad económica nunca fue una gran preocupación para el equipo directivo<sup>6</sup>. Es más, Bonet, Corazón, Ca-

<sup>3</sup> En la línea dedicada a «Arte» de esta serie, que fue presentada como «una colección dirigida por Antonio Bonet Correa y Equipo Comunicación», aparecieron dos volúmenes: Kasimir Malevich, *El nuevo realismo plástico* y Georges Kubler, *La configuración del tiempo*, ambos de 1975.

<sup>4</sup> No obstante, él se mantuvo como presidente del consejo técnico del M-11, aunque en la documentación conservada no quedan claras las funciones de este órgano.

<sup>5</sup> «Esquema general de constitución y actividades de la sociedad inversora y centro de arte M 11», apéndice incluido en la tesina de licenciatura inédita de Genaro Marcos (1987).

<sup>6</sup> A pesar de ello, durante el tiempo en que sí fue viable, todas las personas que trabajaban en el M-11 cobraban un sueldo; mientras que a los artistas que expusieron se les compraba obra.

rrasco y Rivas no aspiraban a que el M-11 funcionara como una galería de arte al uso. En un texto de la época, el último de ellos señalaba que su objetivo era crear una «tipología distinta a la que en nuestro país tienen las galerías de arte y los museos, algo que de una u otra forma, y aunque se mantengan los problemas de fondo (la mercantilización del arte), ofrezca una faceta más viva, más dinámica de éste» (Rivas 1974, 34). En efecto, como veremos en las líneas que siguen, el modelo de experimentación, reunión y aprendizaje artístico del M-11, y el tipo de exposiciones y actividades que realizó, resultaron tan distintos a los de una galería tradicional, como similares en sus objetivos y naturaleza a los de otros proyectos de corte antifranquista de la época.

### **3. Espacios de encuentro, debate y aprendizaje**

Aunque el M-11 tuvo una financiación privada, en realidad nunca obedeció a los intereses de su promotor, ni estuvo supeditado a una determinada línea de actuación. Esta permisividad dotó de una gran libertad a sus directores, que hicieron de él un espacio de encuentro, debate y aprendizaje independiente y con altas cotas de experimentalidad. La apertura de estos lugares durante el tardofranquismo no es una cuestión baladí. Ante una época en la que los espacios públicos de exhibición artística estaban cada vez más desprestigiados y los centros de enseñanza del arte no habían superado su tradicional anquilosamiento —especialmente en las *provincias*—, estos espacios aparecieron como refugios inesperados, y fueron recibidos como agua de mayo por la juventud del momento.

Quizás sea esa la principal aportación, tanto de Equipo Comunicación, como del M-11, al campo artístico español: imaginar espacios —tomando una definición amplia del concepto, no restringida a un lugar *físico* concreto— que acogían la reflexión y el debate sobre el arte y la estética desde unos presupuestos críticos comprometidos con su momento histórico. Además de acoger, estos espacios también asumieron la responsabilidad de difundir conocimiento, haciendo accesibles fuentes primarias difícilmente localizables en España —más aún en Sevilla— y herramientas analíticas para hacer uso de ellas de un modo crítico.

Como es sabido, en Comunicación, este compromiso pasó por la publicación de textos sobre teoría y crítica de arte marxista que servirían, entre otras cosas, para que jóvenes como los implicados en el M-11 dotaran de carga

teórica y masa crítica a sus textos<sup>7</sup>. Por su parte, en el centro de arte sevillano, la responsabilidad con el aprendizaje y la difusión de conocimiento se materializó en distintas estrategias. Por un lado, en las exposiciones, de las que se hicieron un total de ocho: *Obra gráfica y pintura sobre papel de Antonio Saura*; *Gordillo 1958-1974*; *Pintura española actual en el centro de arte M-11*; *Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*; *Exposición antológica del escultor Alberto Sánchez*; *Manuel Quejido, 1964-1975*; *Equipo Crónica y Francisco Reina*<sup>8</sup>. El objetivo de esta selección era alternar exposiciones de artistas reconocidos que atrajeran la atención del contexto nacional e internacional, como Millares y Saura, con artistas jóvenes o en los primeros compases de su carrera, como Gordillo o Reina, más cercanos al público que acudía a sus salas.

No obstante, como decía, el M-11 aspiraba a un funcionamiento más experimental y diverso en cuanto a formatos y materializaciones. Así, además del modelo clásico de las exposiciones, también se pretendían crear unos talleres de obra gráfica «a la libre disposición de los pintores y artistas»; una «Biblioteca-Centro de documentación sobre arte contemporáneo», libre y abierta al público; dar cabida a «todo tipo de manifestación artística que supere los límites tradicionales: acciones, espectáculos, etc.» y organizar coloquios, conferencias, proyecciones, seminarios o grupos de trabajo, «que generalmente no tienen cabida en las llamadas “galerías de arte”», todo ello según palabras de Quico Rivas (1974, 34).

Todos estos propósitos –muchos de ellos no cumplidos debido al escaso tiempo de vida del M-11– resuenan con otro proyecto coetáneo, activo en los círculos antifranquistas del país, al que también estuvo vinculado Alberto Corazón. Me refiero a Redor, un espacio que nació como taller serigráfico en un sótano que Corazón y Tino Calabuig alquilaron en el Madrid de 1969, que acabó convertido en una sala expositiva y dio cabida a prácticas artísticas di-

<sup>7</sup> Los libros de Comunicación –sobre todo el de Simón Marchán y el de Boris Arvatov– aparecen citados en varios catálogos del M-11, por lo que podemos concluir que llegaron a Sevilla, y fueron leídos y utilizados en esta ciudad.

<sup>8</sup> El M-11 aparece también como colaborador en la exposición *Francisco Cortijo. 50 aguafuertes*, que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1975. Asimismo, cuando el centro cerró, estaban avanzados los contactos para realizar una exposición de Eusebio Sempere y otra de Antoni Tàpies. Además, en el Archivo Marchán-Quevedo, del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, se conserva una carta enviada por Wolf Vostell a Simón Marchán, en la que el artista alemán aceptaba la invitación cursada por Corazón y Marchán para realizar una exposición en el M-11, que tampoco llegó a materializarse. Carta de Wolf Vostell a Simón Marchán, fechada en Berlín, el 21 de abril de 1975.

fíciles de acoger por las galerías de arte tradicionales. Aunque el M-11 no duró el tiempo suficiente como para alcanzar la envergadura que tomó Redor, sí se inclinó hacia un funcionamiento experimental similar. De hecho, el contacto con el espacio madrileño fue fluido en el ambiente artístico sevillano en general<sup>9</sup>, pero en especial con el M-11, dado el nexo de Corazón.

Así, sabemos que Tino Calabuig fue invitado al centro M-11 en el verano de 1974 para ofrecer un pase de diapositivas y la escucha de entrevistas grabadas sobre la VIII Bienal de Arte Joven de París, celebrada el año anterior (Acto en el Centro M-11 1974, 62)<sup>10</sup>. Este evento reviste su importancia, pues la bienal parisina fue una respuesta al reciente triunfo de las neovanguardias en la Documenta 5 y, como contrapartida, planteó una contestación a la misma que giraba en torno a la potencialidad crítica de la pintura (Llorens 2015, 39)<sup>11</sup>. Esta cuestión aparece de modo claro en prácticamente todas las exposiciones del M-11, protagonizadas en su mayoría por artistas que utilizaban la pintura como medio de expresión y experimentación lingüística y visual, pero también política.

De hecho, a la bienal fue invitado Equipo Crónica –expuesto dos años después en M-11 [Figura 33]– por mediación de Antonio Saura, miembro del comité de selección y que, meses antes del pase de diapositivas, había inaugurado las salas del M-11 con una exposición antológica. La muestra incluía, entre otras cosas, su nada inocente serie de retratos sobre la *Historia de España*, «una referencia implícita a la imagen detestada y a cuanto ella significa», con la que el artista aspiraba «a liberarse del peso de la historia», según sus propias palabras en el catálogo (Saura 1974). Además, y para cerrar el círculo, la serie que presentó Equipo Crónica a la bienal, titulada *El cartel*, de alto

<sup>9</sup> Por ejemplo, la galería Juana de Aizpuru mostró una exposición sobre Heartfield después de su paso por Redor, en 1972. Por su parte, Redor prestó material al Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla para su exposición *El Cómic*, de 1971, y también había estado en conversaciones con el museo para mostrar en él la exposición *35 años de tebeos en España*, que había formado parte de la programación de Redor en la temporada 1972-1973. Carta de Tino Calabuig sin destinatario, 23 de diciembre de 1974. Archivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Caja Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla – Correspondencia Entrada 1974.

<sup>10</sup> Esta misma actividad fue presentada en Redor del 8 al 22 de noviembre de 1973, como queda recogido en un cartel conservado en el Archivo Redor-Calabuig del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía. En la hoja se informa de que el reportaje consistía en la «proyección continua 150 diapositivas en color» sobre la bienal y un «corto de 16 mm», con entrevistas a Antonio Saura, Equipo Crónica y Alberto Corazón.

<sup>11</sup> Sobre estas cuestiones habían debatido Juan Manuel Bonet y Alberto Corazón en un artículo publicado en la revista *Comunicación XXI* el año anterior (Bonet 1973, 15-20).

contenido político, fue la que eligieron para su exposición en el M-11, para cuyo cartel Alberto Corazón eligió el también altamente politizado *Espectador de espectadores*.



**Figura 33. Cartel de la exposición de Equipo Crónica, M-11, 1975, diseño de Alberto Corazón.**

Todos estos entrecruzamientos y coincidencias son una muestra de la importancia que tuvieron las redes de artistas y críticos antifranquistas en las que se hallaba inmerso el M-11 y a las que también pertenecían distintos miembros de Equipo Comunicación –como el propio Corazón, pero también Simón Marchán, colaborador del M-11–, así como los intereses comunes que las movilizaban. El evento protagonizado por Calabuig también evidencia una inclinación a la experimentación con los dispositivos de estudio, debate y aprendizaje, así como una apertura hacia aquello que ocurría fuera de las fronteras del país, que reverberan con las de la editorial antifranquista. En este sentido, no puede olvidarse que la necesidad de conectarse y de conocer lo que sucedía en la esfera internacional del arte era una respuesta al hermetismo que había impuesto el franquismo, y también se dejó ver en otras actividades del M-11, como la publicación y circulación de los catálogos.

Aunque volveré sobre ellos más adelante, pues son importantes por su evidente conexión con la actividad editorial de Comunicación, conviene adelantar ahora varias cuestiones al respecto. En primer lugar, cabe destacar que todas las exposiciones antológicas realizadas en M-11 tuvieron un catálogo, lo cual demuestra la relevancia que tuvo para los miembros de este centro la experimentación editorial, pero también la capacidad de circulación que ofrecían los libros, a la que no podía aspirar el dispositivo expositivo. Además de servir como emisarios de lo que sucedía en Sevilla fuera de las fronteras regionales y estatales, los catálogos también funcionaron como canales de entrada de información del extranjero. Así, muchos de ellos incluían materiales publicados en medios internacionales sobre los artistas expuestos, como por ejemplo en la revista italiana *D'Ars Agency*, o en catálogos de galerías o museos, como la Pierre Matisse Gallery de Nueva York o el Musée d'Art Moderne de París.

Es decir, si bien de forma distinta y con mucha menor proyección que Equipo Comunicación, el M-11 también diseñó estrategias de difusión del conocimiento a partir de la traducción para el público local de textos e información producida fuera de las fronteras españolas. Así sucedió con las exposiciones, catálogos y actividades ya mencionadas, probablemente también con la biblioteca –aunque desconocemos los materiales que incluía–, así como otros eventos, como las presentaciones de libros y los encuentros con artistas. Aunque existe poca información sobre los libros que se presentaron<sup>12</sup> y los contenidos de las charlas, lo que podemos asegurar es que toda actividad pública que realizó el M-11 tuvo una afluencia muy importante de asistentes. Es sorprendente, en este sentido, revisar las fotografías que se conservan de la época, que no solo muestran un gran número de personas, sino también una gran diversidad de formas de ocupar el espacio [Figura 34].

A la vista de todo ello, no es descabellado argumentar que el M-11 no fue solo un lugar de paso o de contemplación artística pasiva, sino un espacio que resultaba atractivo, seguro y enriquecedor para un público diverso. A ello hay que añadir la ya mencionada presencia femenina y la diversidad generacional, que son un reflejo de la necesidad que existía por parte del público local de encontrarse, aprender y debatir, y de hacerlo desde una formalización más

<sup>12</sup> Aunque no he podido contrastarlo, parece probable que los libros de Comunicación, especialmente aquellos de arte y estética, se presentaran en el M-11. Alberto Marina, joven estudiante de Bellas Artes por aquella época, afirma que asistió a la presentación del libro *Del arte objetual al arte de concepto* en Sevilla, aunque no recuerda si fue en el M-11 o en otro espacio de la ciudad (Marina 2025).

horizontal y menos jerarquizada que la que ofrecían por aquellos años la universidad u otras instituciones oficiales de enseñanza.



**Figura 34. Inauguración de la exposición de Equipo Crónica en el M-11, 1975. Fotografía: Manuel San Vicente. Fuente: Archivo Histórico de Comisiones Obreras de Andalucía.**

#### **4. Proyectos colectivos entre la práctica y la teoría**

La pulsión por crear espacios de aprendizaje autónomos, de la que bebe el espíritu del M-11, partía de una crítica a la institución académica que también atravesó la actividad de Equipo Comunicación. En el primer libro de la Serie C, *Teoría práctica/práctica teórica*, concretamente en el capítulo de Carlos Piera, titulado «Contra los académicos», se pone en cuestión el rol de las universidades y sus rígidas divisiones departamentales y disciplinares, así como su «propensión a momificar los saberes vivos» (Piera 1971, 18). Este fue, además, el primer libro de una colección creada a partir de las discusiones sostenidas entre los miembros de Comunicación. Era, pues, una forma de resituir públicamente la labor de discusión y aprendizaje interno que desarrollaba el grupo.

No parece que el M-11 sometiera a un análisis colectivo similar las iniciativas que impulsó, ni tampoco existieron, hasta donde sabemos, seminarios

colectivos como los que realizaba Equipo Comunicación. No obstante, sí hubo en el M-11 un reparto de autorías que, si bien de modo indirecto y no necesariamente teorizado, alude a la importancia, pero también a la necesidad, de trabajar desde lo colectivo. En este sentido, la colaboración con agentes externos, apoyada en la rica red de afectos que rodeaba al M-11, fue imprescindible para superar el desierto cultural de la Sevilla del momento y el escaso apoyo institucional con el que funcionaban esta y otras iniciativas artísticas de la ciudad.

Así lo vemos en una anécdota de Diego Carrasco, que contaba que el día antes de la inauguración de la exposición de Manolo Millares los dibujos aún no estaban enmarcados; cuestión que se solucionó llamando a todos los amigos de la ciudad, que acudieron a la marquetaría y dedicaron toda la noche a preparar las obras, que llegaron listas a la inauguración (Carrasco 2025b). Algo similar relataba la periodista Mercedes Lazo, que asistió al montaje de la exposición de Equipo Crónica y escribió cómo «el “vernissage” cuelgue de cuadros» se realizaba en el M-11 «en un clima de cooperación colectivo-juvenil inesperado» (Lazo 1975, 97). Esta espontaneidad se explica también por el escaso interés que tenían los implicados en la rentabilidad económica del M-11. Una consecuencia paralela fue la mayor libertad y creatividad que existió en el montaje de las exposiciones, la escritura de los textos o la programación de las actividades.

En última instancia, lo que se destila también de esta distribución de autorías y desempeños es la flexibilidad con la que los miembros del M-11 entendían las lindes entre la práctica artística y la actividad teórica en el contexto cultural del momento, algo impensable apenas unos años después. En este sentido, conviene señalar que los participantes en la dirección del centro venían tanto del campo de la crítica y la teoría del arte, como de la práctica artística y el diseño; y estaban involucrados en muchos otros proyectos corales de forma coetánea a su actividad en el M-11<sup>13</sup>.

En el M-11 estas cuestiones se dejaron ver, por una parte, en la importancia que tuvo la voz de los artistas, y no solo en la directiva del centro. En primer lugar, destaca el hecho de que casi todas las exposiciones fueran individuales, la mayoría de artistas que estaban vivos, y que contaran siempre con un en-

<sup>13</sup> Entre 1969 y 1972, Juan Manuel Bonet y Quico Rivas formaban un colectivo artístico, llamado Equipo Múltiple, actividad que compatibilizaban con la escritura teórica y crítica sobre arte contemporáneo. Por su parte, Manuel Salinas y Alberto Corazón también se dedicaban a la creación artística y al diseño; y, como sabemos, Corazón estaba involucrado en múltiples proyectos, entre ellos, Equipo Comunicación.

cuentro público con ellos. Además, los catálogos incluían textos de los propios artistas, en su mayoría escritos para la ocasión, que adoptaban un carácter autorreflexivo sobre su práctica y su trayectoria. Estos relatos también incluían los referentes artísticos, literarios o intelectuales que guiaban su trabajo, algo que redundaba en el carácter didáctico y de aprendizaje que atravesó las estrategias de actuación del centro.

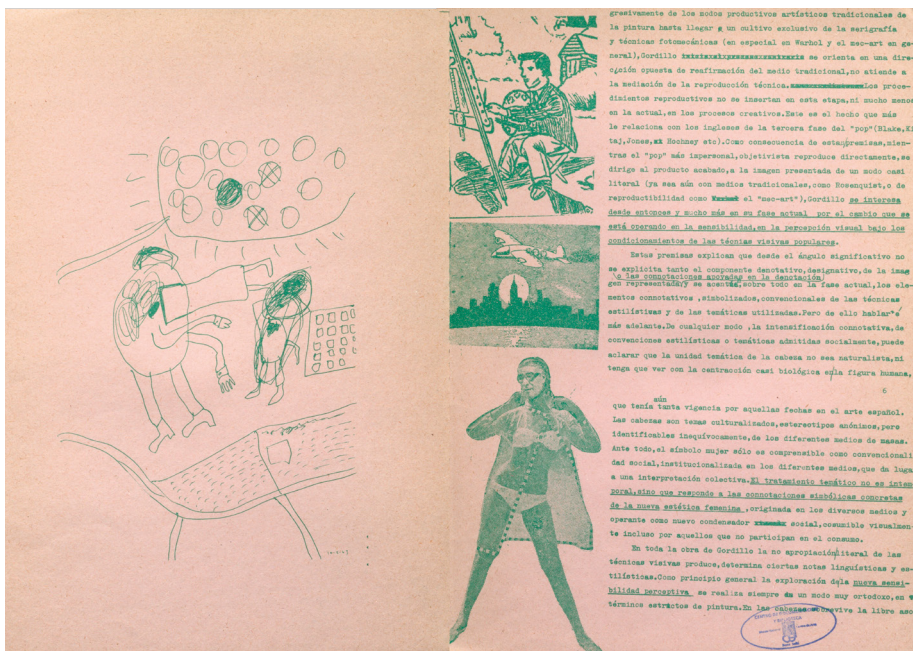
Ahora bien, paralelamente, la experimentalidad en el diseño de los catálogos, cuya edición y diseño recayó siempre en Alberto Corazón, y en el montaje de las exposiciones, que imaginaban y ejecutaban Corazón y Carrasco, trasladan una mirada desmitificada o, al menos, no excesivamente autoral, de las obras y los artistas. Resulta sorprendente, en este sentido, que un centro de arte cuya función principal era –en teoría– vender obras, no incluyera en muchos casos los títulos o las fechas de las piezas en los catálogos. Es más, en muchas ocasiones las imágenes aparecían cortadas, dobladas, o con un color distinto al original, priorizando la libertad creativa del editor sobre la función mercantil que cumplen las imágenes dentro de un catálogo de arte.

De hecho, la capacidad de las ediciones del M-11 de emborronar las fronteras entre imagen y escritura, y de generar un diálogo entre forma y contenido (teoría y práctica) es similar a la lograda en los materiales editados por Comunicación. Al igual que sucedía en algunos libros y portadas de esta editorial, hay decisiones en los libros del M-11 que nos hablan, por una parte, de la importancia de lo procesual, de aquello que está en continuo cambio –opuesto a esa *momificación* de los saberes vivos de la que hablaba Carlos Piera–; y, por otra parte, de desvelar los mecanismos de producción del libro y, en cierto sentido, del conocimiento que este alberga.

Observemos una doble página del catálogo de Luis Gordillo para aterrizar estas cuestiones en un ejemplo concreto [Figura 35]. Habría que empezar por el formato elegido, un cuaderno de anillas y cubierta de cartón, que apunta a esa pulsión por lo procesual, pero también a una desmitificación y provisionalidad del contenido. A ello colaboran los textos, que contienen tachaduras y añadidos escritos a mano, así como frases subrayadas que eliminan la neutralidad y la *mecanicidad* del texto mecanografiado. En otros casos, estas marcas procesuales llegan hasta el punto de que las hojas de papel están unidas entre sí, como si el libro no hubiera pasado por la fase final de imprenta.

La experimentación editorial también aparece en la relación entre imagen y texto. El catálogo de Gordillo incluye un texto escrito por el artista y otro por Simón Marchán, persona cercana, como es sabido, a Equipo Comunicación,

en cuyo sello publicó el famoso *Del arte objetual al arte de concepto* (1974). En el texto del catálogo, Marchán parte de las cuestiones que ya planteaba en este libro y argumenta cómo la obra de Gordillo se aleja de lo que él llama el pop más «impersonal, objetivista [...] que se dirige al producto acabado», habitual en el ámbito estadounidense. En contrapartida, la obra del artista sevillano se orientaba, según Marchán, hacia una «reafirmación del medio tradicional», que se interesa no obstante por los cambios que se están operando «en la sensibilidad, en la percepción visual bajo los condicionamientos de las técnicas visivas populares» (Simón Marchán 1974, 6).



**Figura 35. Páginas interiores del catálogo de la exposición Gordillo 1958-1974, M-11, 1974, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.**

El texto se acompaña de varias imágenes, todas tintadas en verde: un dibujo de Gordillo, que ocupa toda una página, y tres ilustraciones al margen, que muestran a una persona pintando un cuadro de caballete, un avión sobrevolando una ciudad, y una fotografía de una modelo en ropa interior cuya cabeza ha sido cortada y sustituida por la de un hombre. Estas tres imágenes, procedentes de medios de masas como el cómic, las revistas o la televisión, conectan con esa no renuncia a lo pictórico de Gordillo, con las

transformaciones visivas del mundo contemporáneo, y con el papel de las nuevas tecnologías de la visión en dichas transformaciones. No obstante, lo curioso es que ninguna de ellas pertenece al acervo de Gordillo, y su inclusión parece más bien decisión del editor, Alberto Corazón. A esta comparación de autorías hay que añadir que ni la obra del artista, ni tampoco las imágenes que la acompañan, tienen un pie de foto que aclare sus títulos, fuentes o autorías.

Aunque este sea un ejemplo extremo, se trata de una práctica que fue habitual en todos los catálogos del M-11. Hasta tal punto estaban interesados sus miembros en la experimentación editorial, que el centro acuñó el concepto de «exposición impresa» para definir sus «libros-catálogo». Así aparece en un anuncio sobre su puesta a la venta, en el que se indica que el objetivo de los catálogos era «fijar el desarrollo del trabajo artístico, sus implicaciones, fuentes [y] metas» (Millares 1974, 5). No obstante, parece claro que, además de estos objetivos, estaba presente en estos libros una reflexión sobre el lenguaje artístico, sobre el trabajo transdisciplinar y transmedial en el arte, y sobre la relación entre este y la cultura de masas, que conectan de nuevo los intereses de Comunicación con los del M-11.

## **5. Arte, vanguardias y medios de masas**

Como es sabido, la semiótica, la teoría del lenguaje, pero también los vínculos entre el arte y la cultura de masas, así como otras expresiones artísticas, como la arquitectura, el cine o el teatro, son algunos de los temas que protagonizaron el catálogo de Alberto Corazón Editor. Todos ellos conectan con la recuperación de las vanguardias históricas, en cuyo legado, redefinición y actualización desde los presupuestos marxistas desempeñaron un papel fundamental las traducciones y textos de esta editorial.

Algunas exposiciones del M-11 también reverberan con ese interés por recuperar la pulsión utópica, experimental y comprometida de las vanguardias históricas. La actualidad de las vanguardias de principios de siglo resulta evidente en la exposición dedicada al escultor Alberto Sánchez, una de las figuras más significadas del exilio republicano; pero también aparece indirectamente en otros artistas expuestos. Como ha estudiado Paula Barreiro, la ambición estética de las primeras vanguardias, sobre todo su capacidad de transformar y no solo representar la realidad, estaba presente para algunos críticos antifranquistas en las telas informales de Saura, Tàpies o Millares

—todos ellos con obra expuesta o programada en el M-11, al igual que Sempere—, pero también en otros lenguajes experimentales como la abstracción geométrica o lírica, representantes todos ellos de un realismo «sin riberas» (Barreiro 2021, 339-40).

En todo caso, más que detenerme en la cualidad vanguardista o crítica de los artistas expuestos en el M-11, su relación con los realismos, y su conexión con esas primeras vanguardias recuperadas por Equipo Comunicación, considero más relevante pensar, para concluir este texto, en la presencia que tuvo un concepto amplio y vanguardista del arte y la cultura en este centro de arte, a partir de la multiplicidad de disciplinas artísticas que aglutinó. De esta forma, sugiero que esos espacios de encuentro, debate y aprendizaje, abordados desde la horizontalidad y la colectividad, representados por M-11 y Equipo Comunicación, también fueron de la mano a la hora de fomentar, estudiar y experimentar el arte en su contaminación constante con otras disciplinas, como la arquitectura, el teatro, la música o la poesía.

Con respecto a la arquitectura, cabe mencionar que el M-11 se ubicó en el casco histórico de Sevilla —en la que se cree que fue la casa natal de Velázquez—, en una apuesta política por proteger y recuperar ese espacio de la ciudad, en un momento en que estaba siendo sometido a un drástico proceso de vaciamiento y destrucción. El compromiso por la recuperación del casco histórico sevillano vino de personalidades diversas y requeriría de un análisis más pormenorizado. Entre ellas estuvo Alberto Corazón, así como diferentes arquitectos jóvenes muy vinculados a la izquierda antifranquista y al ámbito de la cultura y el arte contemporáneo<sup>14</sup>. Es el caso de José Ramón Sierra, artista y arquitecto, encargado de la reforma del edificio que albergaría el M-11 y de un añadido contemporáneo donde se alojó la biblioteca. Junto al también arquitecto Víctor Pérez Escolano y a Paco Molina, Sierra dirigió el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla poco antes de la apertura del M-11. Por su parte, Pérez Escolano, que también colaboró con el M-11<sup>15</sup>, fue miembro del comité de edición de la Serie D/D, Documentación/

<sup>14</sup> La asociación Pro Sevilla encargó a un grupo liderado por Alberto Corazón un análisis de las formas de vida del casco histórico de la ciudad, con idea de servir de justificación para su protección y mantenimiento. El proyecto contó con una publicación (Álvarez y Del Río 1979) y una exposición celebrada en el antiguo convento de Nuestra Señora de los Reyes, diseñada por Corazón (Pérez Escolano 2021).

<sup>15</sup> Escolano se encargó de escribir el catálogo de una exposición organizada entre el M-11 y el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, dedicada a Francisco Cortijo, antiguo miembro de Estampa Popular.

Debates, de Comunicación, en la que aparecieron tres libros sobre arquitectura y diseño<sup>16</sup>.

El M-11 también tuvo una importante conexión con el teatro independiente —de fuerte tradición en la ciudad—, pues fue promotor del grupo de teatro Gorka, así como de la música. Fruto del apoyo del M-11 y de los contactos de Quico Rivas en el ambiente contracultural de la ciudad, nació el conjunto sevillano de rock Goma. Este grupo utilizó el espacio como lugar de ensayos y presentó en él su primer y único LP, titulado de forma nada inocente *14 de abril*<sup>17</sup>. Lo hizo, además, la misma noche en que se inauguraba la exposición de Equipo Crónica (Lazo 1975, 97). Alberto Corazón fue el responsable de la portada del disco, que incluía referencias a la cultura de masas, como el ojo de Marilyn Monroe, y lo que iba a ser una clara nota republicana, que fue finalmente censurada por el sello discográfico: la bandera que abraza a la pirámide truncada tenía en el diseño original de Corazón los colores rojo, amarillo y morado.

Las conexiones entre el ambiente contracultural sevillano, el M-11 y Equipo Comunicación no terminan aquí. El mismo año en que salía a la luz *14 de abril* y se inauguraba la exposición de Equipo Crónica, se publicaba en la colección Visor de poesía —que formaba parte de Alberto Corazón Editor—, una *Antología de canciones «underground»*, con introducción y versión de Joaquín Salvador. De nuevo, la portada de este libro, que representa dos manos pasándose un papelina de LSD, según interpretación de Fran G. Matute (2019, 12), fue realizada por Alberto Corazón. Joaquín Salvador fue una persona fundamental en la entrada de la música rock y alternativa en la Sevilla de los años sesenta y setenta, y clave en la emergencia y asentamiento de la escena *underground*. En los años en que Quico Rivas dirigía el M-11, eran además compañeros de piso, por lo que parece claro que fue éste el canal que comunicó a Salvador con Visor. Más allá de coincidencias, lo cierto es que la radicación fundamentalmente local del trabajo de Joaquín Salvador habría imposibilitado su conexión con Comunicación si este sello editorial no hubiera estado abierto y conectado con la creación artística, literaria, teatral, arquitectónica y musical que estaba desarrollándose en otros puntos de la geografía española.

<sup>16</sup> En el comité de edición de esta serie también estaba Antonio Fernández Alba, sobre el que se realizó una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla cuando Escolano era aún su director (1973).

<sup>17</sup> El grupo duró apenas un año, y se dice que su único concierto en vivo tras su presentación en el M-11 fue en el Aula de la Universidad de Sevilla, para apoyar una huelga de trabajadores.

## 6. Para concluir

Este texto ha propuesto una serie de entrecruzamientos, con respecto a los contenidos, a las estrategias de actuación, a los objetivos y a las personas involucradas, entre los dos «frentes culturales» que representaron Equipo Comunicación y el Centro de Arte M-11. De todos ellos se desprenden conexiones difícilmente imaginables a partir de los relatos centralizados y en exceso parcelados que se han realizado sobre la escena artística y teórica comprometida y experimental de la España de los años setenta.

Al olvido y el ocultamiento de las resonancias que existieron entre Comunicación y las escenas artísticas y políticas de otros contextos geográficos del país contribuyeron, sin duda, los cambios en los posicionamientos políticos e ideológicos que se sucedieron tras la muerte del dictador. Es sabido cómo muchas personas involucradas en el M-11 y en Equipo Comunicación tomarían un rumbo y alcanzarían un reconocimiento muy distinto y, casi podría decirse, antagónico, en el campo de la crítica de arte y el trabajo intelectual de la España democrática. No obstante, los años en que convivieron, no solo en el M-11, sino en otros proyectos artísticos y culturales, demuestran la necesidad de pensar la época desde sus propias coordenadas, liberándola del peso de los acontecimientos posteriores y de los relatos que vinieron a refrendarlos.

## Referencias bibliográficas

- «Acto en el Centro M-11». 1974. *ABC de Sevilla*, 11 de junio: 62.
- Álvarez, Amelia y Pablo del Río. 1979. *La vida en el barrio: Estudio sobre formas de vida y modelos urbanos en Sevilla y su casco histórico*. Sevilla: Pro Sevilla.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bonet, Juan Manuel. 1973. «8ª Bienal de París». *Comunicación XXI*, n.º 12: 15-20.
- Bozal, Valeriano. 1976. *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie B.
- Carrasco, Diego. 2025a. «El mediador». En *Manuel Salinas. Abstracto estricto*, editado por Pepe Yñiguez, 9-19. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Carrasco, Diego. 2025b. Entrevista personal con la autora, realizada en Sevilla el 2 de enero.
- Lazo, Mercedes. 1975. «La crónica del equipo». *Cambio* 16, n.º 177: 97.

- Llorens, Tomàs. 2015. «Equipo Crónica». *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Última consulta el 12 de marzo de 2025. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://bilbaumuseoa.eus/media/2021/12/abrir-pdf-espanol-1-44-mb.pdf>
- Marchán Fiz, Simón. 1974. «La apropiación pictórica de Luis Gordillo». En *Gordillo 1958-1974*, 2-13. Sevilla: Centro de Arte M-11.
- Marcos Navas, Genaro. 1987. «Las galerías en el panorama artístico sevillano, 1943-1985». Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Sevilla.
- Marina, Alberto. 2025. Entrevista personal con la autora, realizada en Sevilla el 2 de enero.
- Matute, Fran G. 2019. «Joaquín Salvador, gurú del underground sevillano». *LaMUY*, 17: 10-13. Última consulta el 12 de marzo de 2025. [https://issuu.com/lamuy4/docs/lamuy\\_17/7](https://issuu.com/lamuy4/docs/lamuy_17/7)
- Millares, Manuel. 1974. *Dibujos y pinturas sobre papel de Manolo Millares*. Sevilla: Centro de arte M-11.
- Pérez Escolano, Víctor. 2021. «Alberto Corazón: Hablemos solo de diseño». *Proyecta56, an Industrial Design Journal* 1, n.º 1: 98-104.
- Piera, Carlos. 1971. «Contra los académicos». En *Teoría práctica/práctica teórica*, 17-31. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación, Serie C.
- Rivas, Quico. 1974. «Fotorreportaje, centro de arte M-11». *Batik* 7: 34-39.
- Saura, Antonio. 1974. «Retratos imaginarios». En *Obra gráfica y pintura sobre papel de Antonio Saura*. Sevilla: Centro de arte M-11. <https://libreriaelastillero.com/libros/dinosaurs-obra-grafica-y-pintura-sobre-papel-de-antonio-saura-centro-de-arte-m-11-sevilla.html>

# ***GRAN HOTEL ABISMO***



# «Libros para una inmensa minoría»: Equipo Comunicación y la cultura comunista italiana en la década de los setenta

Giulia Quaggio

El marco cronológico en el que el proyecto intelectual y político de Comunicación fue activo abarca unos intensos diez años: desde 1969, cuando el artista y diseñador gráfico Alberto Corazón solicitó en Madrid la licencia para poner en marcha una editorial bajo su apellido durante la convulsa etapa final de la dictadura franquista, hasta 1979, cuando esta misma editorial y su proyecto colectivo desaparecieron, o para ser más precisos, murieron de «muerte natural» (Bozal, Calabuig y Corazón 2018, 715). No se trata de un marco temporal cualquiera, sino más bien, según diversas interpretaciones historio-gráficas, la experiencia intelectual y social de Comunicación coincidió con una etapa crucial de fisuras, agitaciones y transformaciones en la historia de la cultura política de las variadas corrientes de izquierda en Europa Occidental.

El historiador Donald Sassoon explica cómo, a principios de la década de 1970, el rendimiento económico sin precedentes que las economías capitalistas avanzadas occidentales experimentaron después del conflicto mundial llegó a su fin y este cambio «no señaló *la* crisis del capitalismo, sino más bien *una* de sus crisis» (1997, 445). Tony Judt, por su parte, identifica en esta década una serie de procesos que contribuirían a la definición de un «nuevo tono político», que enmarcaría el inicio de la fragmentación de los grandes relatos florecidos después de la Segunda Guerra Mundial (2006, 701), y, según Eric J. Hobsbawm, justo en 1973 empezaría el «derrumbamiento» del corto siglo xx (1998,

**Cómo citar:** Quaggio, Giulia. 2026. «Libros para una inmensa minoría»: Equipo Comunicación y la cultura comunista italiana en la década de los setenta». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 217-232. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.12>

403). En particular, Daniel T. Rodgers argumenta que, entre 1970 y 2001, tuvo lugar un cambio intelectual y cultural clave en Occidente. La tendencia dominante de la época –arguye Rodgers– fue hacia la «disgregación»; el poder mismo se diluyó, retrocedió y, en ocasiones, pareció estar simultáneamente en todas partes y en ninguna (2011)<sup>1</sup>.

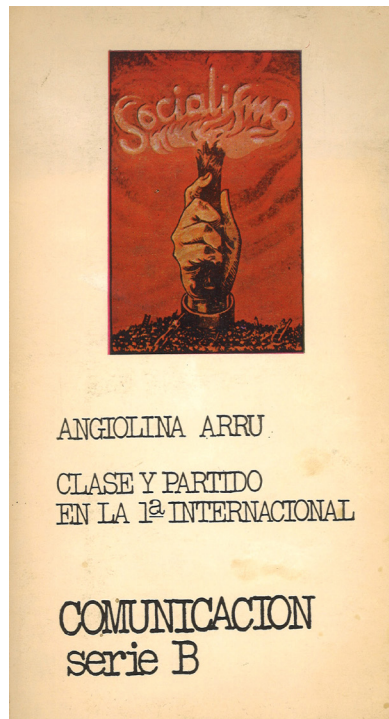
En el seno de este marco interpretativo definido por ideas de crisis, fragmentación, disgregación o derrumbamiento de las culturas políticas surgidas en la primera parte del siglo xx hay que contextualizar el experimento cultural de Comunicación, que a su vez fue precedido por la breve, pero pionera experiencia de unos estudiantes antifranquistas y comunistas en la pequeña editorial Ciencia Nueva entre 1965 y 1970 (Rojas Claros 2013). La actividad de Comunicación dio voz a un intelectual colectivo que en la supuestamente marginal y aislada España del tardofranquismo a la transición democrática trató de moldear un debate en línea con el resto de la cultura occidental y que, por lo tanto, actualizó la cultura marxista española desde una perspectiva crítica y no rígidamente filo-soviética. Dicha actualización tuvo lugar justo cuando la cultura marxista en sus variadas manifestaciones ideológicas constituía la cultura dominante en todas las diferentes corrientes antifranquistas (Zhu 2022-2023, 131-133).

Al ser varios miembros de Comunicación *fellow friends* del PCE, es decir unos compañeros de ideas empáticos pero no directamente sometidos a la línea oficial del partido, Comunicación buscó difundir entre la militancia comunista, y entre los españoles en general, las bases intelectuales de un marxismo de corte humanista o, con una expresión muy utilizada, de un «frente cultural», que generara una relación renovada entre artistas, intelectuales y mundo del trabajo en clave democratizadora y flexible con respecto a las nuevas corrientes culturales. Para alcanzar dichos ambiciosos objetivos, el modelo cultural de referencia fue el animado debate presente en el Partido Comunista Italiano (PCI).

Como es bien conocido, en primer lugar, el PCI fue el partido comunista más grande del mundo occidental durante la Guerra Fría desde un punto de vista organizativo y del voto popular y, en segundo lugar, el homólogo transalpino tuvo características intelectuales originales respecto a los otros partidos comunistas occidentales. De hecho, no fue solamente un partido filo soviético, sino un taller de ideas para la izquierda italiana y también para la europea

<sup>1</sup> Para tener una idea completa de los cambios socioculturales de los «largo años 1970» en clave global, véase: Hellema (2018).

(Possieri 2021, 870). En particular, el PCI desarrolló una poderosa política cultural, buscando establecer su hegemonía intelectual sobre la sociedad italiana con editoriales, periódicos, revistas, artistas y científicos, entre los cuales adquirió especial peso la herencia de Antonio Gramsci (Vittoria 2014). Esta herencia no solo implicó la celebración de un intelectual marxista y antifascista que murió «mártir» tras la persecución del fascismo, sino también proporcionó al PCI una distintiva inclinación hacia el debate político-cultural, la reflexión sobre la superestructura y unos matices menos leninistas y ortodoxos respecto a otros homólogos europeos, como, por ejemplo, el partido comunista francés (Hobsbawm 1995, D’Orsi 2017).



**Figura 36.** Portada del libro de Angiolina Arru, *Clase y partido en la 1ª Internacional*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

Como nos muestra el catálogo de casi unas 100 obras publicadas entre 1969 y 1979 por Comunicación, formaron parte de su oferta editorial varias traducciones de trabajos publicados en Editori Riuniti, una editorial controlada directamente por el PCI, aunque es cierto que hubo también traducciones de otras

destacadas editoriales que tuvieron conexiones con las izquierdas italianas no estrictamente comunistas, como Mursia, Einaudi o Laterza, o aún más a la izquierda y críticas con las instituciones, como fue Feltrinelli<sup>2</sup>. A partir de estas consideraciones, el objetivo de este capítulo es examinar los orígenes de las «afinidades electivas» en términos culturales y de difusión de libros e ideas entre el proyecto de Comunicación y la política editorial de Editori Riuniti durante la mencionada etapa de transformación cultural europea. Con estos principales propósitos, el capítulo se divide en tres apartados: una primera parte investiga las transformaciones de la cultura comunista occidental entre los años de la *détente*, es decir, la etapa de distensión entre las dos superpotencias (1962-1976) y el recrudecimiento de la Segunda Guerra Fría (1979-1987); una segunda parte indaga los caracteres distintivos de la relación político-cultural entre PCI y PCE en los 1970; y, finalmente, en la tercera parte se desarrolla un análisis más detallado sobre la red de relaciones entre Editori Riuniti y Comunicación para luego concluir con algunas posibles hipótesis de investigación sobre el fin de ambos proyectos en el marco de los cambios socio-culturales de la década de 1980 y las consecuencias de las antes citadas fragmentaciones culturales e intelectuales.

\* \* \*

Para el historiador Silvio Pons, el período que va entre 1968 y 1991 constituyó una etapa de crisis del relato tradicional comunista, aunque esa condición de apuro de las ideas comunistas permaneció más bien oculta (2014, 255-305). Por un lado, de forma paradójica, el renovado éxito popular de las ideas y esperanzas revolucionarias después de las movilizaciones sociales post-1968 fue evidente en varios países de Europa Occidental, sancionado en unos casos una alianza marxista entre obreros, estudiantes y sectores medios intelectuales. Por el otro, las críticas a la eficacia de la lógica bipolar de la Guerra Fría a raíz de la crisis de la Guerra de Vietnam y el atractivo de las ideas antiimperialistas empezaron a mermar la confianza en el relato comunista a nivel global, generando uno de los momentos de inflexión más importantes de la historia cultural europea del presente. Desde una perspectiva socioeconómica, el final de los años sesenta representó el término de los supuestos «30 años gloriosos» de Europa Occidental y del llamado capitalismo «regulador», es decir, de un mo-

<sup>2</sup> Sobre la historia de las editoriales italianas después de la Segunda Guerra Mundial, véase: Ferretti (2004).

delo de capitalismo en el que el Estado, después de la reconstrucción económica europea a causa de la Segunda Guerra Mundial, tuvo una mayor capacidad de regulación del mercado europeo en beneficio de la distribución del bienestar de la población (Slobodian 2018). Por consiguiente, por la crisis financiera y energética, los años setenta representaron para Europa Occidental no solo una etapa de transformación del capitalismo taylorista y fordista, de reducción de la productividad y de inicio de una mayor volatilidad financiera, sino también de un alarmante crecimiento del desempleo juvenil, precarización del trabajo intelectual, de dificultades redistributivas del Estado de bienestar y, por ende, de los mecanismos de representación política y de solución a los problemas materiales surgidos tras la Segunda Guerra Mundial.

Desde un punto de vista cultural, como resultado tanto de los efectos disruptivos de estas transformaciones económicas como de las protestas estudiantiles de los 1960 y, posteriormente, de la invasión de Checoslovaquia por parte de la Unión Soviética, el mito revolucionario soviético comenzó a tambalearse, siendo progresivamente desplazado por otras tendencias, como la rebelión libertaria, la aversión a las dos superpotencias, la condena moral del colonialismo y el tercermundismo (Flores y Gori 1990). En síntesis, fue un momento cultural distintivo de búsqueda de otros mitos izquierdistas que pudieran suplir al desencanto soviético. No obstante, el marxismo siguió representando una «religión secular» para todas aquellas tendencias políticas y culturales que, sin embargo, buscaban mantenerse al margen de la estricta ortodoxia soviética. Por esta razón, en esa época los pensadores marxistas más en boga en Europa Occidental fueron todos «outsiders» de la historia comunista: por ejemplo, el marxismo pacifista e internacionalista de Rosa Luxemburgo, Gyorgy Lukács y sus reflexiones sobre la modernidad como un periodo de transición marcado por la alienación, la atención de Gramsci hacia la sociedad civil y la cultura popular o las críticas de Karl Korsch a las pretensiones científicas del marxismo. En otras palabras, las respuestas a los debates sobre las cuestiones pendientes del marxismo-leninismo implicaron el relanzamiento del proyecto marxista entre todos los y las jóvenes de Europa Occidental, siempre y cuando se reflexionara e implementara el percibido déficit de credibilidad del socialismo real.

Asimismo, las protestas juveniles de la época desafiaron el pensamiento comunista soviético desde distintas perspectivas, reviviendo las teorías antiburocráticas de las primeras etapas de la revolución rusa, las ideas de los disidentes soviéticos o adoptando las sugerencias de los filósofos de la escuela de Frankfurt, como Herbert Marcuse, que criticaba el supuesto totalitarismo de

las sociedades industriales avanzadas. Según esta perspectiva, el retorno a la integridad del pensamiento marxista implicaba la búsqueda de una posible, aunque ardua unión entre comunismo, marxismo y libertad a raíz también de las numerosas fisuras del movimiento comunista internacional y su impulso fuera de Europa (Cortés 2014, 139). Además, la nueva generación de militantes comunistas en Europa Occidental, tras el *baby boom* de finales de los 1950, estaba perdiendo progresivamente su tradicional espíritu de sacrificio militante y el culto a la organización leninista, aunque el vínculo cultural y emocional con el comunismo soviético seguía siendo sostenido por los tradicionales canales organizativos y financieros de la Unión Soviética.

Roberto Bonchio (1923-2010) fue el fundador y director de Editori Riuniti desde 1953 hasta 1995 (Betti 1989, 53). El editor italiano rememoraba con estas palabras el desconcierto inicial de los militantes comunistas antes los cambios culturales en curso:

Para una editorial como la nuestra, a menudo oscilante entre un marxismo crítico y una especie de neo-iluminismo, las consignas del movimiento estudiantil despertaron al principio cierta desconfianza: aquella embriaguez ideológica, confusa y ambigua, que negaba los principios de racionalidad y responsabilidad y cuestionaba la tradición y las instituciones democráticas en su totalidad, la ciencia y el progreso tecnológico, no dejó de crear en nosotros, que veníamos de una formación muy diferente, fuertes perplejidades. [...] Sin embargo, de esa singular revolución apreciamos de inmediato, a pesar de entender sus límites, la carga libertaria, renovadora y modernizadora (Bonchio 2023, 200-201).

Como acredita esta larga cita, los partidos comunistas occidentales acogieron a veces a regañadientes estos desafíos culturales, aunque respondieron de manera contradictoria y con importantes diferencias nacionales. Como varios estudios están destacando, todos estos cambios socioculturales afectaron también a España, a pesar de su teórica marginalidad y supuesto aislamiento cultural durante la dictadura franquista.

\* \* \*

El PCE, principal partido de oposición antifranquista en la clandestinidad, enfrentó todos estos cambios culturales durante la polémica secretaría de Santiago Carrillo (1960-1982), que entre los años 1960 y 1970 llevó a cabo un

complejo proceso de reposicionamiento del partido con respecto a la Iglesia católica, la Monarquía española y, en general, todos sus viejos enemigos tras la Guerra Civil. Desde 1956, el PCE implementó una política de reconciliación nacional, es decir, promocionó un cambio estratégico en la lucha antifranquista: ya no sostuvo la lucha armada y la guerrilla, sino el fortalecimiento de un especial vínculo cultural con la sociedad civil y la creación de un frente unitario nacional antifascista contra Franco que restableciera la democracia (Moliner e Ysàs 2017, 64-69). En esta dirección, durante los años sesenta, el PCE comenzó a propiciar una cultura del diálogo e intentó mostrarse como un actor político nacional responsable y capaz de establecer relaciones incluso con los católicos disidentes tras la actualización del Concilio Vaticano II. Por consiguiente, las nuevas generaciones de militantes y simpatizantes del PCE, como el historiador y filósofo Valeriano Bozal, que desempeñó un papel central en la política editorial de Comunicación; Alberto Corazón, militante de la célula de pintores del PCE; o Miguel García Sánchez, experimentaron de primera mano estas mismas transformaciones culturales.

Otro factor que hay que considerar es que el prestigio, el reconocimiento y los contactos internacionales fueron una moneda política altamente codiciada en los procesos de transición a la democracia en el Sur de Europa. En particular, el PCE, en el marco de la tercera ola de democratizaciones europeas, modeló parte de su línea política mirando al PCI (Del Bufalo 2017). A partir de los sesenta, de hecho, el camino español hacia el socialismo comunista constituyó una distintiva versión del italiano, aunque con elementos propios de la situación antidemocrática española. Esta consideración puede trasladarse también al ámbito de las políticas culturales comunistas, que en el caso español se pusieron al servicio de la transformación postfranquista. Sin embargo, es también importante subrayar que el PCI, a su vez, albergó una especial admiración por el comunismo español en el marco de un repunte europeo del respaldo al antifranquismo, fenómeno al que se incorporaron también las nuevas generaciones de las protestas del '68. El eco de la Guerra Civil española, en la que muchos líderes comunistas italianos participaron como voluntarios, representó un referente cultural antifascista fundamental en la cultura de la izquierda de ese país, acentuando la empatía y buena predisposición hacia los compañeros comunistas españoles y estimulando las iniciativas de solidaridad material y cultural contra la dictadura franquista, que se multiplicaron en Italia a finales de 1960 (Bassi 2019, 155-165).

Como el PCE, también el PCI estaba entonces lidiando con la definición de una nueva identidad cultural frente a los desafíos en curso. La respuesta

oficial de la Secretaría de Enrico Berlinguer (1972-1984) fue, por un lado, destacar aún más la diversidad cultural interna del partido y su distanciamiento del socialismo real; por el otro, frente a la concreta posibilidad de una involución antidemocrática en Italia, como había ocurrido en Chile en 1973, Berlinguer promovió la idea del «compromiso histórico», es decir, la necesidad de llegar a acuerdos con la democracia cristiana para gobernar de forma democrática el país, dado que, en el marco de los equilibrios de la Guerra Fría, se vetó a los comunistas italianos la posibilidad de competir para el gobierno nacional. Los comunistas solo podrían gestionar la dimensión regional y local. En este contexto cultural, el PCI comenzó, por lo tanto, a intentar presentarse ante Occidente como un partido responsable, defensor de la democracia parlamentaria y dispuesto a sacrificarse por el bien de los italianos contra la escalada terrorista de extrema derecha y extrema izquierda y los posibles golpes de Estado fascistas (Pons 2006). Berlinguer empezó a difundir la idea de una Europa «ni antisoviética, ni antiamericana», sin romper, sin embargo, con el modelo de relaciones internacionales dicotómicas de la Guerra Fría, pero al mismo tiempo impregnando por primera vez al PCI de un discurso europeísta y de tercera vía.

Después de la conferencia de los Partidos Comunistas de Europa celebrada en Bruselas en 1974, los partidos comunistas italiano, francés y español, a pesar de las fricciones posteriores, afirmaron la necesidad de un movimiento comunista occidental autónomo, internacionalista e independiente que dialogara con todas las fuerzas trabajadoras e intelectuales. Poco antes, el PCI había dejado de pedir la salida de Italia de la OTAN y cosechaba su máximo éxito electoral, llegando al 34,4% de las preferencias electorales de los italianos en 1976. Era el inicio de la estrategia eurocomunista: en España, el distanciamiento del modelo soviético fue bien recibido, sobre todo por los nuevos militantes más educados del partido, pero no tanto por el núcleo duro obrero y los más veteranos, nostálgicos del comunismo soviético (Donofrio 2018). Hasta las primeras elecciones democráticas de 1977, el PCE intentó operar de manera similar al PCI, persiguiendo sin éxito un resultado electoral análogo en el período post-Franco. Por consiguiente, desde una perspectiva cultural, en los años setenta, el PCE batalló ante sus militantes de base con el declive de reputación de la imagen soviética y el doble desafío de adaptarse tanto a las transformaciones de la cultura de masas y de consumo de los años sesenta y setenta, como de participar de forma activa en los debates abiertos por la contracultura inconformista de la nueva izquierda post-68. Ambos desafíos, de hecho, implicaron indirectamente una mayor predisposición hacia el individualismo, la

subjetividad y la reflexión sobre una posible intersección entre marxismo y valores postmateriales, como las cuestiones de género, sexuales o de calidad de vida (Moreno Seco 2017).

\* \* \*

A partir de este contexto de relativa afinidad política e ideológica, el PCI representó un modelo importante para una parte de los simpatizantes del PCE, también desde el punto de vista de la gestión cultural: la red de relaciones culturales entre militantes y activistas se hizo extensa (Treglia 2015). No obstante, antes de analizar el «catálogo italiano» de Comunicación, es importante recordar y matizar el hecho de que, como señala Valeriano Bozal, Comunicación se mantuvo en las «orillas del partido, no dentro de él» (Bozal 2020, 36). Recuerda él mismo:

Milité en el PCE en el otoño de 1976 y hasta la primavera de 1980. No formé parte de ninguna célula o agrupación, nunca tuve carné y mi actividad estuvo ligada en todo momento a la redacción y edición de la revista teórica del PCE, *Nuestra Bandera*. [...] Por mi parte, tenía en mente a *Rinascita*, a la que estaba suscrito desde hacía tiempo, sabía, sin embargo, que alcanzar el nivel de la revista italiana era muy difícil (2019, 271-272)<sup>3</sup>.

En relación con las experiencias internacionales del grupo promotor de Comunicación, como es sabido, Valeriano Bozal junto con Tomàs Llorens, fue comisario de la representación española en la polémica Bienal de Venecia de 1976, *España: Vanguardia artística y realidad social*. El pabellón español en Venecia permaneció cerrado en signo de protesta contra la censura y violencia de la dictadura franquista, sin embargo, bajo la presidencia del socialista Carlo Ripa di Meana, Bozal y Llorens, al frente de la comisión de los diez, pudieron dirigir una exposición sobre el arte de la España «no oficial», justo con la finalidad de poner en relación la condición social de España bajo el franquismo con las vanguardias artísticas (Quaggio 2017, 128-136). Anteriormente, de

<sup>3</sup> La revista italiana *Rinascita* fue una de las herramientas más relevantes de la política cultural del PCI, fundada por Togliatti en 1944. Inicialmente mensual, en 1962 pasó a ser semanal. El principal objetivo de la revista era proporcionar una guía ideológica al movimiento comunista italiano. Sobre la historia de esta revista, véase: Mura (2022). *Nuestra Bandera* es la revista teórica del PCE desde 1937 y aplica al estudio de la cultura o de la sociedad un punto de vista marxista.

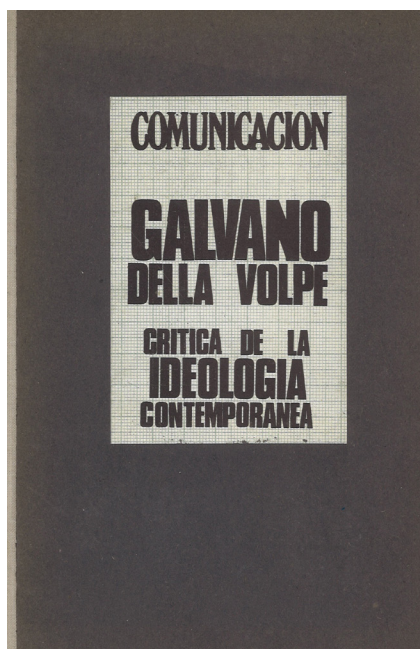
hecho, críticos de arte, como Vicente Aguilera Cerni –figura central en la formación de muchos jóvenes críticos españoles– habían abrazado las ideas de Giulio Carlo Argan sobre el estudio del arte a partir del análisis de la sociedad que la produce. Argan, primer alcalde comunista de Roma, fue quien introdujo en la España franquista los escritos marxianos aplicados al arte (Barreiro López 2021). Además, Alberto Méndez –otra personalidad clave de Ciencia Nueva y Comunicación–, traductor, pasó, junto con su hermano Juan Antonio, parte de su infancia y juventud en Roma, ya que su padre también fue traductor de la FAO. Se especializó, de hecho, en filología italiana. Juan Antonio Méndez recuerda al respecto:

Mi hermano Alberto y yo teníamos mucha relación con Italia. [...] La formación de Alberto era absolutamente italiana. La mía, por desgracia, no tanto porque estuve interno aquí en varios colegios, pero iba al menos tres veces al año a Roma. [...] Yo tenía mucha amistad con Roberto Bonchio [...]. Tuvimos mucha amistad desde los tiempos de Ciencia Nueva, cuando fui a pedirle varios derechos. [...] Creo que los derechos de publicación eran baratos. A todos los editores, además, les interesa que traduzcas sus títulos. Mi relación con Riuniti fue muy estrecha (Albarrán 2024).

Asimismo, a finales de los sesenta, en la sede de Riuniti en Via dei Frentani en Roma, Bonchio conoció a Dolores Ibárruri, cuyas memorias en italiano publicó la misma editorial y que, sin embargo, no quiso dar acceso a los documentos de archivo del PCE sobre Togliatti para el libro que el historiador marxista Ernesto Ragionieri estaba escribiendo sobre el dirigente comunista (Bonchio 2023, 206-207).

No existen en este momento investigaciones históricas sobre la política cultural del PCI en los años setenta. Lo que es posible rastrear, en cambio, son unos estudios hasta el giro de la fundación de Riuniti en la política cultural del PCI (Rogante 2017). El protagonista de este giro fue el mismo Bonchio, que tenía unos veinte años más que los componentes de Comunicación y había participado en la resistencia antifascista militando con los comunistas católicos que se integraron en el PCI. Después de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió, como otros partisanos italianos, en funcionario del partido y director de las Edizioni di Cultura Sociale. Como analizan los trabajos de Rogante, el proyecto de Editori Riuniti nació justo en 1953, es decir, en plena propaganda cultural de la Guerra Fría, por lo tanto, como una fusión de Edizioni di Cultura Sociale e di Edizioni Rinascita y, sin embargo, se convirtió, a partir de los

años sesenta, en un reflejo de la voluntad de apertura cultural del PCI a una mayor libertad de expresión y al principio de autonomía y pluralidad en investigación y arte. A partir de esta época, por consiguiente, Editori Riuniti comenzó a desvincularse de un trabajo cultural exclusivamente subordinado a las lógicas de propaganda del partido y, sobre todo, de las líneas culturales del bloque soviético. De esa manera, Riuniti se convirtió en un caso único en su género, no solo en el ámbito nacional, sino también en el panorama occidental y, por ende, en el movimiento comunista internacional. En particular, los primeros años setenta representaron la fase de mayor éxito y expansión de la editorial.



**Figura 37.** Portada del libro de Galvano Della Volpe, *Crítica de la ideología contemporánea*, 1970, diseño de Alberto Corazón.

Riuniti abrió la política cultural del PCI a la sociología, al debate sobre el marxismo en la cultura literaria y filosófica, formando a numerosas generaciones de militantes de base italianos. En particular, alrededor de Riuniti se congregaron intelectuales e historiadores, como Delio Cantimori, Cesare Luporini, Ernesto Ragionieri o Galvano Della Volpe, quien, como veremos, fue una importante figura para Comunicación. Además, la editorial contó con la original colabora-

ción del artista Bruno Munari para las portadas de los libros. En particular, cabe destacar que, a mediados de los años sesenta, bajo el impulso de Bonchio, nació la colección Biblioteca di Storia, que puede considerarse un ejemplo de la evolución del catálogo de la editorial hacia una producción histórica más cualificada y menos dependiente de las contingencias y usos del pasado por parte del partido, aunque hay que destacar que el relato histórico seguía siendo un pilar central de la identidad y propaganda del PCI (Rogante 2021).

Como explica Bonchio en sus memorias, a lo largo de los años 1970, el marxismo tuvo que repensarse a sí mismo. Riuniti contribuyó a ese debate con la revalorización de los escritos juveniles de Marx, más atentos a los derechos civiles, con las críticas al estructuralismo marxista de Louis Althusser, que partieron el mundo intelectual marxiano en dos, con los textos de Galvano Della Volpe y Lucio Lombardo Radice sobre la posible relación entre socialismo y libertad. En Riuniti, también encontró espacio el pensamiento de Wilhelm Reich sobre la revolución sexual. Por lo tanto, a partir de estas influencias culturales, ¿qué tipo de inspiración adquirió Comunicación de la editorial comunista italiana?

Comunicación, al igual que Riuniti, promovió para militantes, intelectuales y estudiantes del PCE una nueva lectura de Marx y Engels aplicada a distintas disciplinas, cuestionó la ortodoxia soviética que una parte del Comité Central del PCE aún apoyaba y puso en el centro de su labor las ciencias sociales de una manera completamente innovadora, tratando de alejarse de los rígidos dictados de partido. Hizo suya la idea de cultura popular de Gramsci y, en particular, publicó varios textos vinculados a un método historiográfico que utilizase el concepto gramsciano de «clase subalterna» y buscase los «sujetos» de la historia más que las vicisitudes del partido. Comunicación favoreció la difusión de la lectura psicológica del marxismo y la historia del gusto de Galvano Della Volpe, filósofo marxista que buscó entrelazar la dimensión estética y poética con la sociología, criticando, por ende, el idealismo hegeliano y apoyando, en cambio, un socialismo democrático<sup>4</sup>. Según Ludolfo Paramio, Galvano Della Volpe, Louis Althusser y Nicos Poulantzas fueron las «grandes figuras» en los

<sup>4</sup> Aproximadamente un tercio de los textos publicados por Comunicación fueron traducciones del italiano. Entre estas, destacan las traducciones de Mario Rossi y sus reflexiones sobre el joven Marx; del filósofo Cesare Luporini, que propone releer a Marx en contra de toda forma de historicismo, rechazando cualquier concepción finalista del proceso histórico; de Alberto Asor Rosa y, por ende, el grupo del *operaismo* romano, por ejemplo Rita Di Leo; así como de Gino Longo, Angiolina Arru, el historiador del agricultura Emilio Sereni, el historiador de la economía Renato Zangheri, el economista Luigi Spaventa, el semiólogo Augusto Ponzio, el historiador del capitalismo Giovanni Arrighi, el estudioso de partidos políticos Umberto Ce-

sesenta y setenta del «marxismo latino», al que hay que añadir la herencia de Antonio Gramsci (Paramio en Rojas Claros 2016, 123). En particular, el filósofo antifranquista Francisco Fernández Buey, militante hasta 1978 del PSUC, consideró a Della Volpe el filósofo marxista más influyente en la Italia de los sesenta [Figura 37]. Con respecto a Galvano Della Volpe, intelectual atípico y marginado del PCI, las palabras del propio Bonchio sobre el «Conde Rojo», como llamaban a Della Volpe, en el momento de su fallecimiento en 1968 son indicativas de su relevancia para la política editorial de Riuniti: «El Partido Comunista pierde a uno de sus filósofos más originales, quien desestructuró el Diamat (la dirección de pensamiento mecanicista y estalinista desarrollada en el famoso Breve Curso) y cuestionó la línea clásica de Togliatti, revalorizando la crítica radical de Hegel realizada por Marx» (Bonchio 2023, 207).

\* \* \*

Como explica Alberto Corazón, en 1979, tras la promulgación de la Constitución democrática española, el proyecto de Comunicación desapareció justo cuando se suponía que este mismo proyecto hubiese tenido que comenzar a comunicarse con bancos y empresas del mundo de la cultura, ya no exclusivamente con autores, amigos o traductores (Bozal, Calabuig y Corazón 2018, 715). En cambio, Editori Riuniti, a finales de los años ochenta, coincidiendo con el fin de la Guerra Fría y la desaparición del PCI, empezó un complejo periodo de transición durante el cual cambió de dirección y propiedad. La industria cultural en ambos países –quizás de forma más acusada en España– cambió rápidamente, al igual que las formas de actuar del mundo intelectual en la sociedad postindustrial de masas (Bauman 1987). Como varios estudios sobre la ruptura cultural en Europa durante los años ochenta están destacando hoy en día, no es correcto hablar de un debilitamiento del impacto social del intelectual o de la desactivación política de la izquierda, sino que sería más interesante reflexionar sobre la transformación de la relación entre la misma sociedad civil y las modalidades de participación política, una sociedad que estaba volviéndose más intolerante ante la posibilidad de una cultura filtrada por partidos políticos y reclamaba mayor atención a los derechos individuales y a la calidad de la vida cotidiana, más que a su satisfacción estrictamente material (Millefiorini 2002).

rioni, el estudioso del marxismo Giuseppe Bedeschi, Roberto el sociólogo Roberto Guiducci y el historiador Enzo Collotti sobre la ocupación nazi de Europa.

El PCE, inspirándose en el PCI, no obtuvo los resultados electorales esperados; mientras que en 1978 el asesinato de Aldo Moro, secretario de la Democrazia Cristiana, por parte de las Brigadas Rojas, puso fin de forma traumática al compromiso histórico del PCI. En ambos países, el apogeo del eurocomunismo en 1977 marcó el inicio de una crisis cultural y social de los dos partidos comunistas. En España, el desencanto hacia las modalidades pactadas de la transición a la democracia caló hondo en una parte de la militancia antifranquista; en cambio, otra parte sintió que su trabajo urgente de democratización cultural había terminado con la normalización democrática de la vida del país. En cierto sentido, Comunicación y Riuniti experimentaron una historia paralela de transformación de la identidad comunista que, por un lado, desafió los cambios culturales de la época y, por el otro, fue víctima de la dificultad de equilibrar la creciente comercialización del mundo cultural con el compromiso político y ético.

En última instancia, a través de la historia de Comunicación y el catálogo de sus publicaciones, resulta evidente cómo durante la Guerra Fría, desde los supuestos «márgenes» occidentales de Europa, fueron surgiendo a lo largo de los años setenta narrativas y modelos culturales alternativos al sistema bipolar, en busca de una posible unidad entre socialismo, democracia y libertad, sin que, sin embargo, pudiesen ir más allá del modelo socialdemócrata tradicional. La diversidad cultural del comunismo italiano funcionó indudablemente como un vehículo de difusión de nuevas ideas y polémicas sobre el marxismo. Italia se convirtió así, junto con Francia, no solo en un importante centro de exilio artístico e intelectual español, sino también en una de las puertas de entrada de las nuevas teorías marxistas que circularon en Europa Occidental a partir de finales de los sesenta. Asimismo, la contaminación intelectual entre ambos países fue recíproca, y si Italia fue vista desde España como una referencia cultural y de aprendizaje político imprescindible, no es menos cierto que para los intelectuales y artistas italianos comunistas, nostálgicos de la lucha contra el fascismo, España representó un espacio legendario de resistencia y solidaridad antifascista.

## Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, Juan. 2024. «Entrevista con Juan Antonio Méndez», 31 de enero, Madrid.
- Barreiro López, Paula y Juan Albarrán Diego. 2025. «Equipo Comunicación: Marxism, Avant-garde and a Collective Publishing Venture from Late Francoism to the

- Spanish Transition (1969-1979)». En *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, editado por Tijen Tunali y Brian Winkenweden, 290-304. Londres, Nueva York: Routledge.
- Barreiro López, Paula. 2021. *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*, Madrid: Machado.
- Bassi, Giulia. 2019. «Il Partito Comunista Italiano e la ‘lezione della Spagna’. Narrazioni e rappresentazioni tra 1944 e 1975». *Spagna contemporanea* 56, XXVIII: n.º 143-173.
- Bauman, Zygmunt. 1987. *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-modernity and Intellectuals*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Betti, Daniela. 1989. «Il partito editore. Libri e lettori nella politica culturale del PCI 1945-1953». *Italia contemporanea* 175: 53-74.
- Bonchio, Roberto. 2023. *Un editore discreto. La politica, i libri, una vita*. Roma: Bordeaux.
- Bozal, Valeriano. 2019. «Cambio de lugar». *Artes del ensayo* 3: 271-279.
- Bozal, Valeriano. 2020. *Crónica de una década y cambios de lugar*. Madrid: Antonio Machado.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán, 693-722. Madrid: Brumaria.
- Cortés, Martín. 2014. «Contactos y diferencias: la ‘crisis del marxismo’ en América Latina y en Europa». *Cuadernos Americanos* 148, n.º 2, 139-163.
- D’Orsi, Angelo. 2017. *Gramsci. Una nuova biografia*. Milán: Feltrinelli.
- Del Bufalo, Marco. 2017. *Las relaciones entre el PCE y el PCI (1962-1981) en el contexto de la crisis del movimiento comunista internacional*. Tesis inédita, Universidad de Oviedo.
- Donofrio, Andrea. 2018. *Érase una vez el eurocomunismo. Las razones de un fracaso*. Madrid: Tecnos.
- Ferretti, Gian Carlo. 2004. *Storia dell’editoria letteraria in Italia, 1945-2003*. Turín: Einaudi.
- Flores, Marcello y Francesca Gori. 1990. *Il mito dell’URSS. La cultura occidentale e l’Unione Sovietica*. Milán: Franco Angeli.
- Hellema, Duco. 2018. *The Global 1970. Radicalism, Reform and Crisis*. Londres: Routledge.
- Hobsbawm, J. Eric. 1995. *Gramsci in Europa e in America*. Roma-Bari: Laterza.
- Hobsbawm, J. Eric. 1998. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Judt, Tony. 2006. *Postguerra: una historia de Europa desde 1945*. Barcelona: Taurus.

- Millefiorini, Andrea. 2002. *La partecipazione politica in Italia. Impegno politico e azione collettiva negli anni Ottanta e Novanta*. Roma: Carocci.
- Moreno Seco, Mónica. 2017. «Sexo, Marx y nova cançó. Género, política y vida privada en la juventud comunista de los años setenta». *Historia Contemporánea* 54: 47-84.
- Mura, Salvatore. 2022. «Rinascita. La rivista di Togliatti dal dopoguerra al centro-sinistra». En *Giornali italiani dopo il 1950*, editado por Paola Carlucci y Eugenio Salvatore, 241-263. Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena.
- Pons, Silvio. 2006. *Berlinguer e la fine del comunismo*. Turín: Einaudi.
- Pons, Silvio. 2014. *The Global Revolution. A History of International Communism 1917-1991*. Oxford: Oxford University Press.
- Possieri, Andrea. 2021. «El Partido Comunista Italiano, su herencia política y la identidad de la izquierda italiana». *Investigaciones Históricas* 41: 869-900.
- Quaggio, Giulia. 2017. «¿Enemigas o aliadas clandestinas? Las relaciones culturales entre España e Italia a través de la Bienal de Venecia (1950-1976)». En *Patria, pan – amore e fantasia: la España franquista y sus relaciones con Italia (1945-1975)*, editado por Javier Muñoz Soro y Emanuele Treglia. Granada: Comares.
- Rodgers, T. Daniel. 2011. *Age of Fracture*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Rogante, Elisa. 2017. «Un libro per ogni compagno. Le case editrici del Pci dal 1944 al 1953». *Studi Storici* 4, 1133-1166.
- Rogante, Elisa. 2021. «La Biblioteca di Storia degli Editori Riuniti: mezzo secolo di storia tradotta». *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti* 20. On line: <https://rivistatradurre.it/la-biblioteca-di-storia-degli-editori-riuniti-mezzo-secolo-di-storia-tradotta/> [último acceso: 6 marzo 2025].
- Rojas Claros, Francisco. 2013. *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Rojas Claros, Francisco. 2016. «Edición y censura del marxismo italiano en España». *Spagna contemporanea* n.º 49, XXVIII: 121-139.
- Sassoon, Donald. 1997. *One Hundred Years of Socialism. The West European Left in the Twentieth Century*. Londres: Fontana Press.
- Slobodian, Queen. 2018. *Globalists: The End of Empire and the Birth of Neoliberalism*. Cambridge MA. Londres: Harvard University Press.
- Treglia, Emanuele. 2015. «El PCE y el movimiento comunista internacional (1969-1977)». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 37: 225-255.
- Vittoria, Albertina. 2014. *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*. Roma: Carocci.
- Zhu, Bingyu. 2022. «Marxismo en España (1870: 1975): una aproximación a su introducción, difusión y censura». *UVserva* 14: 119-135. On line: <http://doi.org/10.25009/uvs.vi14.2869> [último acceso: 6 marzo 2025].

# Intelectuales del mundo, os han unido. La proletarización del trabajo intelectual como retrato colectivo de Comunicación

Diego Zorita Arroyo

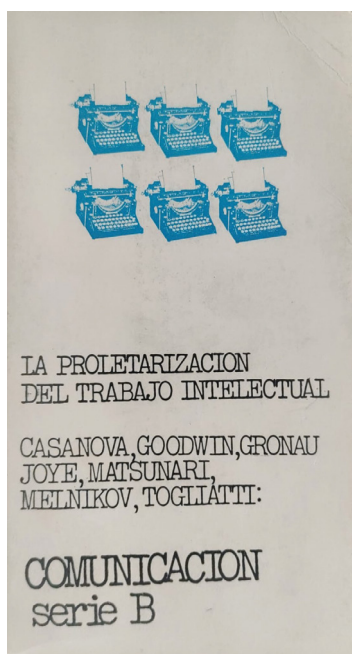
## Los intelectuales del caudillo

La retórica celebratoria del milagro económico en la España franquista tenía en su comparación con Japón uno de sus lugares comunes más socorridos. Eran los años del cambio de piel en los que Waldo de Mier medía el éxito del proyecto desarrollista por las abolladuras que lucían los coches aparcados en la ciudad. Como Japón, España había experimentado un frenético proceso de modernización que la abalanzó a la sociedad del consumo de masas. No resulta, por tanto, sorprendente que el volumen titulado *La proletarización del trabajo intelectual* (1975), editado por Equipo Comunicación Barcelona, incluya, entre los textos de distintos autores que lo componen, un trabajo de Yoshie Matsunari destinado a analizar el caso japonés. Las similitudes del meteórico despliegue económico de Japón ofrecían un espejo en el que estudiar las transformaciones de la sociedad española. El volumen, en el que también se incluían textos de Margit Gronau, Pierre Joye, así como una traducción de una conferencia de Palmiro Togliatti sobre la figura de Gramsci, estudiaba las posibilidades políticas que ofrecía la proletarización –asalarización más alienación de los frutos de su trabajo– de los intelectuales.

Sin embargo, comprender el significado político de la publicación de *La proletarización del trabajo intelectual* [Figura 38], de 1975, nos obliga a retro-

**Cómo citar:** Zorita Arroyo, Diego. 2026. «Intelectuales del mundo, os han unido. La proletarización del trabajo intelectual como retrato colectivo de Comunicación». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 233-247. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.13>

traernos a antes del milagro, concretamente al año 1957, momento en que Franco decide reconfigurar el gobierno para otorgar importantes carteras ministeriales a reconocidos miembros del Opus Dei. Mariano Navarro Rubio se haría cargo del ministerio de Hacienda, Alberto Ullastres asumiría comercio y Laureano López Rodó iniciaría una carrera política que culminaría con la dirección de los Planes de Desarrollo. Ellos fueron los responsables de poner fin a la política autárquica y de modernizar la administración. Las bases del capitalismo católico y el periodo de acumulación que empieza en 1961 fueron únicamente posibles por su labor en el gobierno, que los enfrentó al falangismo más irredento. Si ellos fueron la base administrativa y técnica del régimen tecnocrático que caracterizaría la dictadura franquista a partir de 1957, Gonzalo Fernández de la Mora fue el ideólogo (González Cuevas 2007, 39; Botti 1992, 133) de esta nueva clase profesional directiva que había sido formada en el evangelio de José María Escrivá: la redención por medio del trabajo técnico. Resultan relevantes por cuanto ellos representan una nueva clase intelectual que hizo posible que la instauración del capitalismo se realizará «al margen de los peligros –revolución y secularización– implícitos en la modernización capitalista» (Botti 1992, 20).



**Figura 38.** Portada del libro *La proletarización del trabajo intelectual*, 1975, diseño de Alberto Corazón.

La legitimidad política de esta nueva clase intelectual no emanaba de su disciplinado catolicismo ni tampoco de su heroica participación en la guerra sino de sus conocimientos científicos-técnicos. Como señala José Luis Villacañas «frente a la Falange, las armas reales del Plan de Estabilización, los aliados de Mariano Navarro fueron la universidad y la banca» (2022, 263). En este sentido, el perfil técnico de la elite intelectual opusdeísta no solo transformó la base administrativa del estado sino también su fundamentación ideológica. Estos cambios en la base ideológica y social del régimen franquista produjeron a su vez transformaciones en la composición de clase de la sociedad española. Recuérdese que Franco llegó a afirmar: «Mi verdadero monumento no es aquella Cruz del Valle, sino la clase media española» (citado en García Escudero 1987, 254). Las clases medias urbanas se convirtieron en el «modelo del ciudadano moral productivo» (Franquesa 2023, 85), unas clases medias que gozaron de las mieles del consumo de masas junto con un creciente acceso a la universidad. La masificación de los estudios superiores produjo una explosión de trabajadores intelectuales que no poseen los medios de producción y se ven obligados a vender su fuerza de trabajo.

De la conjunción de la entrada de la nueva clase profesional directiva en el gobierno franquista y el aumento del número de intelectuales de capas medias, surge una propuesta política, como la alianza de las fuerzas del trabajo y la cultura, que aparece por primera vez en *Nuevos enfoques a problemas de hoy*, un texto de Santiago Carrillo publicado en París en 1967. Como confirma Valeriano Bozal, la discusión sobre la revolución científico-técnica, término acuñado por Radovan Richta en *La civilización en la encrucijada*, «podía llenar de contenido teórico y, por tanto, de cierta precisión, afirmaciones tan ambiguas como, por ejemplo, las que hacen referencia a la alianza de las fuerzas del trabajo y la cultura, cuya misma terminología puede inducir a confusiones notables» (Bozal 1976, 63). Hemos de entender que la publicación de *La proletarianización del trabajo intelectual* era una contribución directa a un debate no puramente sociológico sino eminentemente político, en tanto que constituía la respuesta desde el antifranquismo a la consolidación de la intelectualidad opusdeísta en el gobierno de Franco. Era, también, un diagnóstico de raíz gramsciana<sup>1</sup> sobre cómo generar nuevas alianzas de clase en la nueva realidad social del país.

Gramsciano por cuanto pretende actualizar el diagnóstico del fundador del PCI según el cual, en los países capitalistas plenamente industrializados, «no

<sup>1</sup> Recuérdese que el volumen se cerraba con la traducción a cargo de Manuel Sacristán de un discurso de Palmiro Togliatti sobre la figura de Antonio Gramsci.

hay posibilidad alguna de llevar a cabo una revolución puramente proletaria» (Bozal 1977, 86). En una sociedad donde se han dado procesos de acumulación capitalistas sostenidos en la transformación tecnológica, que han supuesto a su vez una reconfiguración de la composición de clase con un aumento extraordinario de la asalarización y la paulatina e inexorable mengua de la clase campesina, resulta necesario pensar nuevas alianzas (Joye 1975, 53). Las fuerzas de la cultura serían, en este sentido, la nueva clase cuyas condiciones objetivas en el sistema productivo permitirían establecer una alianza con el proletariado (Pala 2016, 124). En estas fuerzas de la cultura se incluían tanto los nuevos trabajadores productivos –ingenieros, técnicos, científicos– que participan de modo directo en la producción industrial como los antiguos intelectuales –figuras asociadas a la creación artística o a las profesiones liberales–. El planteamiento constituía una actualización del presupuesto según el cual la estructura económica de la sociedad impulsa linealmente el desarrollo histórico, pero adolecía, como señaló Bozal, de rigor a la hora de delimitar históricamente la categoría de intelectual<sup>2</sup>, que adquiriría nuevos significados en el contexto de la revolución científico-técnica. La edición de *La proletarización del trabajo intelectual* fue el intento, por parte de Equipo Comunicación Barcelona, de dar rigor teórico a la propuesta de Carrillo y constituye una clara muestra de los principios que animaban al grupo: hacer «referencia mediada a la realidad concreta» e insertar la reflexión teórica «en un contexto que solo cierra su ciclo en la práctica» (Equipo Comunicación 1970, 57).

## 1. ¿Revolución científico qué?

El concepto de revolución científico-técnica adquirió frecuencia de uso en el contexto español con la publicación *La civilización en la encrucijada* de Radovan Richta. El libro tuvo un gran impacto en la España de los sesenta-setenta y muestra de ello fueron los monográficos que se le dedicaron tanto en *Realidad* (n.º 18), la revista del PCE en Roma, como en la revista del Colegio de aparejadores y arquitectos en su número 13 (1972)<sup>3</sup>. La tesis del libro de Richta era que la revolución científico-técnica suponía una nueva fase en el

<sup>2</sup> También Manuel Sacristán, a lo largo de los setenta, lanzó críticas a la propuesta de Carrillo (Pala 2007, 233) y contribuyó, con la traducción del discurso de Togliatti, a dar rigor teórico a su propuesta.

<sup>3</sup> La naturaleza de las revistas no resulta casual: la primera, producida por el partido que representaba los intereses del proletariado tradicional, la segunda, realizada por uno de

modo de producción capitalista por cuanto la ciencia devenía un «factor productivo directo» (Equipo Comunicación 1974, 51). Mientras que, en la revolución industrial, los avances científicos eran incorporados a posteriori al proceso productivo, la particularidad de esta nueva fase del modo de producción capitalista radica en que el objetivo de la investigación científica se fija de antemano: la ciencia ha de servir al desarrollo de las fuerzas productivas.

Que la ciencia devenga un factor interno al proceso productivo desató una serie de consecuencias que tensionaron las relaciones de producción en las sociedades capitalistas. Sin embargo, merece la pena destacar que Comunicación, frente al utopismo tecnocrático de Richta, siempre distinguió dos planos: el plano de los modos de producción y el de las relaciones de producción, y nunca explicó las relaciones entre ambos desde una perspectiva mecanicista. Richta, imbuido en el clima de progresismo científicista (Sempere 1977, 34), sí asignaba al mero desarrollo de las fuerzas productivas un potencial emancipador. Esta creencia en el carácter inexorablemente benéfico del desarrollo es el que también compartían los teóricos del desarrollismo franquista, como señaló tempranamente Anton Terrades (1972, 68). Según Gonzalo Fernández de la Mora, uno de los ideólogos del desarrollismo, el estado y la economía podían basarse en principios científicos, ajenos a las ideologías políticas, que permitirían el florecimiento de la sociedad sin que fuera necesaria la lucha de clases (González Cuevas 2007, 39). Para Comunicación, la revolución científico-técnica no era el último nombre para ese hijo tardío del capitalismo —el comunismo—, sino la oportunidad para una verdadera alianza interclasista.

En el volumen, la posibilidad de una alianza interclasista y el optimismo que de ella se deriva no se enmarcan todavía en el contexto de las problemáticas ecológicas derivadas del desarrollo de las fuerzas productivas. Esta dimensión ecológica, que supondrá una crítica del productivismo que caracterizó a la tradición marxista, aparece poco después en la obra de Manuel Sacristán quien, tras la publicación de *Los límites del crecimiento* (1972) y el conocimiento de los escritos de Wolfgang Harich, autor de *Comunismo sin crecimiento* (1978), acuña el término de «fuerzas productivo-destructivas» (1977, 168) en una conferencia inédita de 1977. Aparecerá también, poco después de la publicación de *La proletarianización del trabajo intelectual*, en una «Nota bibliográfica sobre la revolución científico-técnica» (1977) que Joaquim Sempere publicó en la revista del CAU donde se puede leer: «la [...] consciencia eco-

los colegios profesionales que sufrían las consecuencias de la proletarianización del trabajo intelectual.

lógica ante el nivel alcanzado por la destrucción de los equilibrios de la naturaleza y el agotamiento de ciertos recursos naturales por obra del capitalismo industrial de nuestros días hace tambalearse —o por lo menos pone en entredicho— la anterior confianza ilimitada en el progreso» (1977, 34).

En ausencia de un cuestionamiento del carácter destructivo de las fuerzas productivas, los textos del volumen de Comunicación se preguntan: ¿Qué transformaciones productivas anunciaban la posibilidad de una alianza revolucionaria? La más significativa fue la aparición masiva de puestos de trabajo que requerían de una cualificación técnica y científica. La disminución del trabajo simple (Lovelace 1971, 123), unida a la automatización de ciertos procesos industriales, demanda un ejército «de técnicos e ingenieros que vigilen y controlen el proceso de producción mecanizado» (Melkinov 1975, 64). Tal y como analiza Asier Lafarga en otro texto de este mismo volumen que dedicamos a Comunicación, los efectos de esta transformación en la esfera productiva supusieron un incremento en el número de uno de los grupos más nutridos de la intelectualidad: los profesores (Melkinov 1975, 68). Pero ¿en qué se distinguen y en qué se parecen estos nuevos trabajadores cualificados al proletariado industrial?

Como se puede deducir del párrafo anterior, intelectuales eran aquellos trabajadores cuya posición en la estructura productiva demandaba de un mayor grado de cualificación del que requería el trabajo simple industrial. No obstante, la particularidad de estos nuevos trabajadores asalariados —científicos y técnicos— no descansaba únicamente en su formación, sino también en las labores que desempeñaban en el proceso productivo. El texto de Margit Gronau describe con una fórmula feliz la peculiar posición de los intelectuales en el proceso productivo cuando señala que desempeñan «funciones delegadas del capital» (1975, 125). Con su desempeño, los intelectuales contribuyen a aumentar la explotación organizada de los demás asalariados defendiendo, por tanto, los intereses del capital en la empresa y asumiendo la función que históricamente les había pertenecido a los dueños del capital.

Sin embargo, lejos de considerar a estos nuevos intelectuales como meros instrumentos en manos del capital, el análisis de Gronau, así como el de Matsunari, anticipa aquella idea de Erik Olin Wright según la cual existen posiciones contradictorias de clase (2017). Para Wright los intelectuales, según se emplea este término en las discusiones sobre la revolución científico-técnica, ocupan posiciones contradictorias de clase en la medida en que «están capitalistamente explotados, pues carecen de bienes de capital, a pesar de lo cual son explotadores de cualificaciones» (Wright 2017, 101). Asimismo, Wright apun-

ta las consecuencias que para la teoría política marxista tiene esta recomposición, pues ya no se puede conceptualizar la lucha de clases como un enfrentamiento antagónico, sino que existen otras fuerzas de clase dentro del capitalismo con las que hay que tender alianzas emancipadoras.

Para Comunicación, el proceso de proletarianización de los trabajadores intelectuales –el trabajador del «centro hospitalario, del instituto de investigaciones, de la agencia jurídica» (Equipo Comunicación-Barcelona 1975, 14)– produce una diferencia clasista «en el seno del grupo de intelectuales» (14) que distingue a una minoría de «tecnócratas, de mandarines de la vida académica» cuyos lazos con la clase dominante son estrechos y una gran masa de trabajadores intelectuales subordinados «que solo comparten el poder –cuando lo comparten– por delegación y que están alejados de los centros clave de decisión» (14). Sin embargo, y aquí también coinciden con Wright<sup>4</sup>, lejos de considerar que la aparición de este proletariado intelectual conduzca necesariamente al advenimiento del socialismo, Comunicación entiende que esta nueva composición de clase les obliga a hacerse cargo de incitar la construcción de una alianza con la principal clase explotada –los trabajadores–, desde el momento en que la clase capitalista dedicará enormes esfuerzos para frustrarla.

El texto de Antoine Casanova es el que ofrece un mayor número de elementos objetivos que permiten encontrar estrategias para una alianza interclasista. Casanova destaca especialmente el hecho de que los intelectuales son desposeídos de los conocimientos que ponen al servicio del desarrollo científico-técnico en la sociedad capitalista pues «no controlan ni las condiciones de desarrollo, ni la utilización, ni la finalidad del mismo» (1975, 182). El choque con el modo de producción capitalista emana de su insignificancia en la toma de decisiones para orientar el proceso científico técnico. Son recurrentes en el volumen, así como en otros textos de la época, las menciones a la controvertida implicación de los intelectuales en la provisión de conocimientos para el desarrollo de la industria armamentística y nuclear. Recuérdese, la guerra en Vietnam estaba todavía viva.

La falta de participación en las decisiones genera en los nuevos trabajadores intelectuales ignorancia epistémica, lo que los lleva a considerar el proceso industrial y técnico como irracional. Sin embargo, bajo la apariencia de irra-

<sup>4</sup> Las similitudes con los diagnósticos del libro de Olin Wright, canónico hoy en el marxismo, contrastan con el olvido que ha padecido este volumen de Comunicación. Su importancia y actualidad quizá resalten todavía más si se lee en paralelo con otro texto hoy canónico en la tradición marxista como es *Ni arriba ni abajo. Auge y caída de la clase profesional* de Barbara y John Ehrenreich, recientemente traducido al castellano.

cionalidad arraiga la racionalidad profunda del modo de producción capitalista: el proceso productivo está diseñado para aumentar el beneficio privado. Creyendo en su supuesta irracionalidad, los trabajadores intelectuales plantean como solución un reforzamiento del poder de decisión de los cuadros y no una supresión radical de las relaciones de producción capitalista. Podemos decir, que la ambigüedad de las funciones desempeñadas por los intelectuales «se traduce al nivel de la consciencia en una acusada dificultad para percibir y (representarse) el significado de clase de la organización de los poderes y las estructuras de la empresa» (Casanova 1975, 186).

La alianza interclasista que Comunicación defiende arraiga en la creencia de que los trabajadores intelectuales constituyen «un aliado potencial del proletariado y se oponen tendencialmente al capitalismo» (Equipo Comunicación-Barcelona 1975, 17). En su perspectiva, renunciar a construir dicha alianza no implica sencillamente aceptar la existencia de una nueva clase social sino, más bien, asumir que dicha alianza será tejida por los propietarios de los medios de producción que tratarán de contrarrestar las bases objetivas a través de las cuales los intelectuales podrían tomar verdadera conciencia de clase. Casanova señala que la clase capitalista ya trabaja en ese sentido mediante la creación de jerarquías de puestos y promesas de ascensos que acicatean dinámicas de competencia individual en el seno de la clase intelectual (1975, 191) y mediante la consolidación de «un modelo de consumo que hace aumentar el deseo de apropiación privada del producto social y refuerza el aislamiento y el individualismo de los consumidores» (1975, 192).

Más allá de estos grandes movimientos en la evolución del capitalismo occidental, que los textos recogidos en el volumen de Comunicación radiografían con precisión, ¿qué fuerzas sociales encarnarían esta apuesta por una alianza interclasista en la España tardofranquista? En *El intelectual colectivo y el pueblo* Bozal ofrece algunas ideas sobre qué prácticas políticas de la España de la transición podían dar contenido histórico a la alianza interclasista defendida por los miembros de Comunicación. Eran los movimientos de asociaciones de vecinos y amas de casa en los barrios, los colegios profesionales y la organización unitaria del movimiento obrero los que hacían creer a Bozal que existía «la posibilidad de confrontar, debatir y elaborar contando con la participación de mayorías que hasta ahora se han movido en órbitas reivindicativas sumamente restringidas o en el estricto asentimiento» (1976, 77). Estos movimientos, nacidos de la astuta utilización de los márgenes organizativos de la Ley de Asociaciones de 1964, unidos a las transformaciones en la composición de clase de la sociedad española, obligaban a los intelectuales a replan-

tearse la división capitalista del trabajo y, por tanto, la función que habían de cumplir. Para Comunicación, resultaba irrenunciable participar de dicho proceso, para Bozal el lugar de los especialistas radicaba en ese encuentro con el pueblo (1976, 15).

## 2. ¿Intelectual proletario o intelectual orgánico?

En este punto resulta necesaria una clarificación de la noción de intelectual orgánico frente a la noción de intelectual que se empleó en las discusiones sobre la revolución científico-técnica. Mientras que esta noción iba referida, como señalé, a la división técnica del trabajo, la noción de intelectual orgánico se refería más bien al papel director que ciertos grupos sociales y políticos aspiraban a cumplir en tanto intérpretes de las expectativas, deseos e intereses de «las clases sociales ascendentes» (Equipo Comunicación-Barcelona 1975, 9). Los propios autores del prólogo señalaban, no obstante, que entre ambos conceptos existen confluencias pues «no hay nunca división técnica del trabajo que no sea de alguna manera división social del trabajo. [...] Las clases sociales tienen que reclutar a sus intelectuales orgánicos [...] entre las capas que monopolizan [...] el acervo intelectual de la sociedad» (1975b, 10). La intrincada dialéctica entre clases intelectuales y trabajadores ofrece así el elemento de autorretrato de grupo que esta discusión, en principio teórica, comporta para la práctica de Equipo Comunicación.

En uno de los artículos que configuraron este debate, Daniel Lacalle afirmaba que los trabajadores intelectuales son un «producto y en parte un mecanismo de perpetuación de la división del trabajo» (1977, 13). Equipo Comunicación nació, en tanto intelectual colectivo (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 716), con el objetivo de frustrar que los trabajadores intelectuales se convirtieran en un medio de perpetuación de la división del trabajo. Es por ello por lo que se podría decir que Equipo Comunicación se erigió como un intelectual orgánico de la oposición antifranquista que, en su esfuerzo por entablar relaciones y alianzas con movimientos vecinales, profesionales e intelectuales, aspiraba a articular un frente cultural amplio que derrocará al franquismo (Bozal 1976, 12). Este proyecto de creación de un frente cultural amplio se sustentó en la creación de «una editorial de acumulación primitiva de capital»<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Como señala Rojas Claros (105), también nació con este propósito Ciencia Nueva, editorial inmediatamente anterior a Comunicación y en la que participaban muchos de los miembros que, después, fundarían esta última.

(Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 703) que apostó por la publicación de novedades poco conocidas de marxismo, estructuralismo o semiótica. Sin embargo, no se trataba únicamente de dar a conocer textos inéditos en castellano, sino que el proceso de publicación de dichos textos había de hurtarse a las garras de la industria editorial y tampoco podía caer preso del gueto academicista.

El camino para vadear Escila y Caribdis pasaba, por un lado, por la publicación de textos que fueran relevantes para las luchas políticas del presente y, por otro, por el trabajo colaborativo en el proceso de edición de las obras que publicaban. La conexión con las luchas políticas se manifestó bajo la forma de una oposición aguerrida al estructuralismo althusseriano. Para Comunicación, Althusser había desposeído a la tradición marxista del sujeto revolucionario (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 707) y, por tanto, había independizado la reflexión teórica sobre la evolución del capitalismo de la estrategia política para derrotarlo. El caballo de batalla es el concepto althusseriano de «práctica teórica», al que Comunicación dedica un volumen titulado *Teoría práctica/práctica teórica* (1971), y que para ellos constituye una renuncia al pensamiento dialéctico marxista bajo la premisa mistificadora de su cientifización. Convenidos de la precisa unidad dialéctica entre teoría y realidad, la concepción y producción del volumen titulado *Teoría práctica/práctica teórica* responde a este principio. Tanto *Teoría práctica/práctica teórica* (1971) como *Alienación e ideología* (1973) son volúmenes nacidos del trabajo colaborativo de seminarios organizados por Equipo Comunicación. En el prólogo de *Alienación e ideología*, se ofrece una explicación del funcionamiento de estos seminarios:

La preocupación por establecer lo que de una manera más o menos flexible podemos llamar frente cultural y la convicción de que semejante frente solo es posible a partir de focos o grupos de trabajo colectivos, está en la base de todas las motivaciones. [...] Desde otro punto de vista, la necesidad de aportar diversas perspectivas y de articular diversas disciplinas para lograr resultados efectivos en el campo teórico, la necesidad de intercambiar ideas y opiniones, hacen imprescindible la constitución de colectivos o equipos capaces de superar la especialización. En este sentido, el colectivo autor de estos textos tiene un carácter interdisciplinario a fin de subsanar las habituales debilidades que el individualismo y las limitaciones producen (Colectivo 1 1973, 9-10)

Los autores se preocupan en el prólogo de destacar la diferente naturaleza de estos seminarios con respecto a los grupos de trabajo académicos pues no existe

un director que conduzca la investigación ni tampoco reúnen a especialistas de una misma disciplina. El objetivo era superar el «autoritarismo culturalista» (1973, 11) que caracteriza a la formación académica, así como el *didactismo* del aula universitaria en beneficio de un aprendizaje concebido como una indagación colectiva sobre un tema elegido conjuntamente. La organización en grupos de trabajo que trabajaban sobre diferentes aspectos del tema elegido resultaba en un texto final. Estos seminarios quizá constituyan el caso más paradigmático de la voluntad de Equipo Comunicación de asumir un papel en la creación de un frente cultural amplio contra el franquismo y también son la muestra más clara de su posición refractaria frente a la industria cultural. No se trataba de ofrecer una nueva mercancía editorial sino de elaborar y difundir ideas que sirvieran a la sociedad civil para armarse ante la situación política del momento.

Si los seminarios son quizá el momento de mayor intensidad de esta aventura colectiva<sup>6</sup>, por cuanto las reuniones en el contexto de lucha clandestina constituían la «máxima expresión de un espíritu grupal en pugna contra el subjetivismo burgués» (Albarrán 2024, 8), la redacción colectiva de muchos de los prólogos que contextualizaban y, en algunos casos, criticaban los textos que Comunicación ofrecía al público español era también muestra de su compromiso por la liberación del individualismo burgués. Los seminarios, no obstante, fueron efímeros y, según el testimonio de Bozal, murieron de éxito. El aumento del número de participantes hizo «imposible mantener la actividad de una forma privada, sin ningún soporte institucional» (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 707). No obstante, la labor colectiva que animó siempre las prácticas de Equipo Comunicación —y que también se manifestó en el intento de generar grupos similares en otras ciudades españolas, como Barcelona— consiguió encarnar la idea de intelectual colectivo que Bozal sistematizó en *El intelectual colectivo y el pueblo*:

El intelectual ligado orgánicamente a una clase no es ya el individuo aislado que propone, con elevado grado de elaboración técnica, concepciones y

<sup>6</sup> Recuérdese que esta aventura colectiva formaba parte de un ambiente de época. En el campo de la edición, existieron iniciativas similares a la desarrollada por Comunicación como Fundamentos o Zero Zyx. Asimismo, las prácticas colectivas proliferaron en el arte de los sesenta y los setenta con grupos como ZAJ, Equipo Crónica, Grupo N.O., Grup de Treball o la Cooperativa de Producción Artística y Artesana. También los Encuentros de Pamplona fueron concebidos en esta misma dirección, en base a la naturaleza mayoritariamente grupal de las obras presentadas en la ciudad. Esto contribuyó a que existieran vasos comunicantes entre los movimientos políticos antifranquistas y las prácticas conceptuales del momento, como bien muestra Juan Albarrán (2024).

teorías, [...] sino el intelectual (los intelectuales) es un aparato concreto que, al marcar los límites de la producción, de la organización y distribución de la cultura, construye la perspectiva en que la ideología se mueve y proyecta. (Bozal 1976, 19)

### 3. Pírrica consumación

El final de Comunicación constituye una confirmación del diagnóstico que *La proletarización del trabajo intelectual* lanzaba sobre la situación económica de los intelectuales. Fue precisamente la creciente asalarización de los intelectuales y, por tanto, su necesidad de asegurar los medios de su propia supervivencia mediante su fuerza de trabajo la que muy tempranamente forzó la retirada de los hermanos Méndez (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 703) y la que, tras la muerte de Franco, supuso el final de una editorial cuya actividad era ya incompatible con una industria editorial profesionalizada. El síntoma más claro de la profesionalización y mercantilización de la industria editorial fue, para Corazón, la extensión de los derechos de propiedad sobre textos que antes publicaban sin dificultad y por los que ahora tenían que competir con otras editoriales (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 715).

La mirada que Bozal lanza hacia el final de la editorial es moderadamente pesimista cuando señala que «había una componente utópica en nuestras intenciones» (Bozal, Calabuig, Corazón 2012, 716). Medida su actividad desde la perspectiva de una transformación revolucionaria de la sociedad española tardofranquista uno no puede sino sumirse en el desencanto. Sin embargo, liberados de la reconstrucción melancólica de un momento de promesas revolucionarias, no se puede negar la importancia que Comunicación tuvo en la expansión del campo cultural antifranquista y en la consolidación de una cultura asamblearia y democrática. Para Bozal, el advenimiento de la democracia no fue un acuerdo programado y pactado entre élites, sino que, en la línea de historiadores como Xavier Doménech en *Lucha de clases, franquismo y democracia*, la clase obrera tuvo un papel fundamental «agudizando las contradicciones en el seno del bloque dominante y cortándole su campo y posibilidades de maniobra» (Bozal 1976, 59). Así también iniciativas culturales y asamblearias como Comunicación que, en sus prácticas, trataron de anticipar una sociedad democrática liberada de la tiranía del trabajo asalariado y que contribuyeron, al menos, a traer la democracia.

#### 4. Balance final: presente

El diagnóstico teórico sobre la proletarización del trabajo intelectual no puede resultar hoy más vigente, aunque alguno de los términos para describir el proceso varíe. La investigación de Remedios Zafra sobre la precarización del trabajo intelectual en libros como *El entusiasmo* (2017) y *El informe* (2024) constituye una clara muestra de que las transformaciones descritas en el volumen de Equipo Comunicación siguen dejando sentir sus efectos bajo la forma de una depauperación de las condiciones de vida de los trabajadores intelectuales. Y no solo de sus condiciones de vida, sino también de las condiciones en que realizan su trabajo. Si en el volumen de Comunicación se insistía en la alienación de los trabajadores intelectuales con respecto a los frutos y los fines de su trabajo, Zafra añade a este análisis la burocratización de sus prácticas que obstaculiza, hasta casi neutralizarla, la labor de estos trabajadores.

Sin embargo, más allá del diagnóstico sobre las transformaciones de clase, la apuesta política que le acompaña resulta hoy inaplicable al contexto de guerra cultural que caracteriza la arena política. Pese a su incredulidad frente al desarrollo tecnológico, todos los textos están atrapados en el marco de las luchas por la redistribución. La emancipación es concebida como la desaparición de las desigualdades económicas y la redistribución de la riqueza. Bien es cierto que esta idea, adquiere, en algunos casos, una mayor sofisticación, pues esta emancipación no es concebida únicamente bajo la forma de la supresión de la propiedad privada de los medios de producción, en tanto que esta no conduciría por sí misma a la desaparición de la división del trabajo (Lovell 1971, 97). Pero, incluso en estas variantes más sofisticadas, la liberación únicamente atiende a la esfera redistributiva y no tiene en consideración todos los conflictos políticos sobre el reconocimiento que hoy definen buena parte de las discusiones políticas.

La querrela sobre redistribución o reconocimiento atravesó las discusiones marxistas en la década de los 90. Influenciadas por la obra de Charles Taylor *The Politics of Recognition* (1992), las luchas por el reconocimiento defienden que la identidad cultural es fundamental en la dignidad de los individuos. Estas reivindicaciones ampliaron las concepciones de la justicia social basadas exclusivamente en la redistribución, en la medida en que introdujeron un elemento irreductible a la esfera económica. El debate acabó degenerando en una oposición maniquea según la cual las políticas de redistribución son contradictorias con las políticas de reconocimiento y alumbró un retorno melancólico a una identidad obrera auténticamente emancipadora frente a lo que en el caso español se denominó «la trampa de la diversidad». El relato político asumía un

tinte teológico según el cual se trataría de retornar a una unidad perdida, epitomizada en el obrero industrial, que las reivindicaciones identitarias habrían defenestrado. Como señala Antonio Gómez Villar, «el género o la raza se conciben como microidentidades que han erosionado la identidad de clase, la única que permite trazar un proyecto emancipador» (2022, 27).

En cualquier caso, la querrela entre redistribución y reconocimiento, sí introduce un nuevo aspecto en la discusión política sobre la proletarianización del trabajo intelectual pues la construcción de las alianzas no se puede concebir como la iluminación de unas condiciones económicas de opresión, que unirían a obreros e intelectuales, sino que ha de atender, también, a todas las reivindicaciones por el reconocimiento que, gracias a distintos movimientos sociales, forman ahora parte constitutiva de una concepción emancipadora de la justicia social.

## Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, Juan. 2024. «Artistas, ¿trabajadores o señoritos?: Movimiento obrero y prácticas conceptuales (1973-1978)». *Ayer* 135: 247-272.
- Andaluz, José Sarrión, y Miguel Ángel Quintanilla. 2022. «“De la filosofía de la ciencia a la política científica” (o “Filosofía de la ciencia y política de la ciencia hoy”». Conferencia inédita de Manuel Sacristán». *ArtefaCToS*, 11 n.º 1: 133-182.
- Botti, Alfonso. 1992. *Cielo y dinero: el nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza.
- Bozal Fernández, Valeriano. 1976. *El intelectual colectivo y el pueblo*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Bozal Fernández, Valeriano. 1977. «Gramsci, cuarenta años después». *Nuestra Bandera*, 86: 85-88.
- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán, 693-722. Madrid: Brumaria.
- Carrillo, Santiago. 1967. *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. Paris: Éditions Sociales.
- Casanova, Antoine. 1975. «La evolución de las ideas entre los intelectuales asalariados». En *La proletarianización del trabajo intelectual*, 177-198. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Colectivo I. 1973. «Prólogo». En *Alienación e ideología. Metodología y dialéctica en los Grundrisse*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Equipo Comunicación. 1970. «Otra alternativa cultural». *Triunfo*, 434: 55-57.

- Equipo Comunicación. 1974. «El desarrollo de las fuerzas productivas y la revolución científico-técnica». *Zona Abierta*, 1.
- Equipo Comunicación-Barcelona. 1975. «Prólogo». En *La proletarización del trabajo intelectual*, 7-21. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Franquesa, Jaume. 2023. *Molinos y gigantes: La lucha por la dignidad, la soberanía energética y la transición ecológica*. Madrid: Errata Naturae.
- García Escudero, José María. 1987. *Los españoles de la conciliación*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gómez Villar, Antonio. 2022. *Los olvidados. Ficción de un proletariado reaccionario*. Manresa: Bellaterra.
- González Cuevas, Pedro Carlos. 2007. «La Derecha tecnocrática». *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* 18.
- Gronau, Margit. 1975. «Los científicos una capa de trabajadores asalariados». En *La proletarización del trabajo intelectual*, 117-134. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Joye, Pierre. 1975. «La revolución científico-técnica y el nuevo papel de los intelectuales». En *La proletarización del trabajo intelectual*, 23-58. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Lovelace, Leopoldo. 1971. «La ideología humanista». En *Teoría práctica/práctica teórica*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Martínez, Jesús A. 2011. «Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975)». *Arbor* 747: 127-141.
- Melkinov, A. 1975. «Intelectuales en los EE.UU.: cantidad, composición, diferenciación social». En *La proletarización del trabajo intelectual*, 59-84. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Pala, Giaime. 2007. «El intelectual y el partido. Notas sobre la trayectoria de Manuel Sacristán en el PSUC». En *El legado de un maestro. Homenaje a Manuel Sacristán*, 229-238. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.
- Pala, Giaime. 2016. *Cultura clandestina: los intelectuales del PSUC bajo el franquismo*. Madrid: Comares.
- Rojas Claros, Francisco. 2005. «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva, 1965-1970». *Historia del presente* 5: 103-120.
- Sempere, Joaquim. 1977. «Nota bibliográfica sobre la revolución científico-técnica». *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo* 46: 68-70.
- Terrades, A. 1972. «La revolución científico-técnica y los países dependientes». *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo* 13: 68-70.
- VV.AA. 1971. *Teoría práctica/práctica teórica*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Villacañas, José Luis. 2022. *La revolución pasiva de Franco*. Madrid: Harper Collins.



# ¿Es posible reformar el sistema educativo?

Asier Lafarga Fuertes

## 1. Tres libros, editados por Equipo Comunicación, para pensar el sistema educativo

Muchas personas desarrollaron en el último franquismo un fuerte compromiso político, deseosas de que la sociedad transicionara hacia un sistema democrático (como mínimo). El tardofranquismo va a experimentar la confrontación con una sociedad comprometida políticamente, activa y demandante de ideas y debates políticos y culturales. Los movimientos vecinales y reivindicativos comienzan a ser muy fuertes, al mismo tiempo que el cuerpo de profesores, especialmente los de enseñanzas medias, se moviliza deseoso de participar de una transformación social que se percibe inminente.

Algunos editores profesionales serán sensibles a esta realidad social, por ejemplo, Equipo Comunicación. Con la clara intención de contribuir al efervescente intercambio de ideas que estaba eclosionando en la España de los años setenta, Equipo Comunicación se volcó durante una década en atender a las posibilidades políticas que ofrecía la edición de libros y monográficos. A la vez, puesto que quien está interesado en la actividad de transmitir conocimientos también suele estarlo en la de adquirir conocimientos, los miembros de Equipo Comunicación organizaron grupos de lectura, participaron en seminarios de trabajo, y escribieron textos colectivos que anexaban a sus ediciones o que publicaban en distintas revistas y periódicos de la época. Además, varios de ellos formaban parte del enorme y creciente número de personas que, en ese momento histórico, trabajaban en institutos y centros de estudios de diversa índole, dedicándose a enseñar conocimientos básicos a niños y adolescentes.

**Cómo citar:** Lafarga Fuertes, Asier. 2026. «¿Es posible reformar el sistema educativo?». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 249-262. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.14>

Podemos imaginar que dentro del grupo se pusieron en común experiencias ocurridas en las aulas, así como anhelos e ideas acerca de cómo debería mejorar el sistema de enseñanza en el Estado español.

Tres decisiones editoriales resultan especialmente interesantes a la hora de imaginar cómo se articularon esas preocupaciones. La primera, la publicación en 1975 del libro *La enseñanza en España*. La segunda, la publicación del libro *Textos sobre educación y enseñanza* en 1978. Y, por último, la publicación ese mismo año de *Escuela, clase y lucha de clases*. Todas ellas se enmarcan en un contexto histórico y político en el que una pregunta flotaba en el aire: ¿es posible reformar el sistema educativo para convertir la escuela en un núcleo de pensamiento autónomo y transformación social?

## 2. La LGE y la publicación de *La enseñanza en España*

A finales de los años sesenta las instancias gubernamentales del franquismo fueron entendiendo que era necesario orientar el sistema de enseñanza hacia las necesidades educativas de un país más industrializado. Esta es la línea de la reforma impulsada por el ministro de Educación y Ciencia (1968-1973), José Luis Villar Palasí, que culminará con la Ley General de Educación (LGE) de 1970. Estamos en el momento histórico en que nace la célebre EGB.

Cinco años después, Equipo Comunicación edita *La enseñanza en España*, obra que parte de la certeza de que la LGE fracasó en sus objetivos. Los motivos de ese fracaso, en los años setenta, son de amplio interés general. La introducción con la que Equipo Comunicación prologa los textos que conforman *La enseñanza en España* comienza con las siguientes palabras: «En un tiempo relativamente reciente, el problema de la enseñanza se ha convertido en uno de los más acuciantes problemas públicos» (9).

Además de colaborar en la redacción del prólogo, Valeriano Bozal y Ludolfo Paramio (dos personalidades importantes en Equipo Comunicación) se ocupan de una de las partes en que se divide el volumen. En su opinión, la LGE había tenido como objetivo no tanto mejorar el funcionamiento de los sistemas de enseñanza, sino, simplemente, adaptar el aparato escolar a las nuevas *necesidades del proceso productivo*. Políticamente, este proyecto constituiría un intento de dejar atrás las supervivencias ideológicas de fases anteriores del sistema político franquista y crear un sistema educativo acorde al necesario en una moderna potencia industrial. La iniciativa responde a ese ostentoso nuevo modo de producción netamente capitalista que ya se estaba implantando en

España. En ese sentido, según el análisis que se hace en *La enseñanza en España*, la LGE fue el campo de juego en el que se enfrentaron, por una parte, diversas facciones dentro del bloque dominante y, por otra parte, los intereses de la sociedad civil. En este enfrentamiento, Bozal y Paramio pronostican que la victoria será para aquellos que pretendían que el sistema educativo contribuya a transformar el país en una sociedad de consumo, productivamente moderna, industrializada. Un pronóstico que, a día de hoy, aparece como acertado.

También puede observarse en el libro cómo este objetivo de vincular la educación con el proceso de industrialización, que impregna buena parte de la LGE, no es en absoluto el proyecto de la ciudadanía politizada. Muchos docentes y ciudadanos piensan que más que una transición lo que va a producirse en España es una verdadera ruptura con el pasado, y creen que el debate sobre la enseñanza será básico en esa nueva sociedad que está cada vez más cerca. En el texto puede entreverse un contexto en que la imaginación política de la ciudadanía contiene la efervescencia y energía necesaria para iluminar posibilidades que hoy parecen ocultas y silenciadas. Este, junto con los otros dos libros que analizaremos a continuación, pueden ayudarnos a comprender ese momento histórico, y quizá esa comprensión sirva a su vez para entender las posibilidades del momento actual.

### **3. La ideología detrás de la LGE**

En *La enseñanza en España* varios autores ya advertían de que no poner en cuestión las bases teóricas de la reforma propuesta por la LGE llevaría a que las leyes educativas posteriores tomaran a esta como modelo, lo que taponaría las posibilidades de ruptura en el ámbito educativo. Una profecía que hoy se ve cumplida.

En clara continuidad con la Ley General de Educación franquista, las sucesivas leyes educativas españolas, ya en el periodo democrático, han buscado formar buenos trabajadores que sean útiles para el *fortalecimiento* del tejido productivo. El modelo de enseñanza implícito en cada ley educativa ha buscado siempre crear un ejército de trabajadores que sirvan para que el Estado sea productivamente competitivo respecto a otras economías. Realmente esto último no debería sorprender a nadie. Movilizar a la fuerza de trabajo sirve al gobierno del Estado (democrático o no) para competir en músculo económico con otros países. Las clases dominantes rara vez han obviado este hecho. Las motivaciones de los tecnócratas del tardofranquismo y de los gobiernos de la

etapa democrática son coincidentes. Lo que se observa en *La enseñanza en España* es cómo 1970 constituye un momento de nacimiento y consolidación ideológica de una forma de mirar connatural al modo de producción capitalista. Las ideas liberales a las que se abría el aparato franquista en los sesenta están quedando previsiblemente eclipsadas por una visión puramente tecnocrática de la educación, en la que el único concepto que persiste es el de la *igualdad de oportunidades*.

En todas las leyes posteriores a la de 1970 el elemento ideológico principal será la preparación del alumnado para formar parte del mercado de trabajo. Hoy, la idea de que el objetivo del profesor y del estudiante es que el segundo adquiera las capacidades específicas que le conseguirán un puesto de trabajo bien retribuido desemboca en una forma de ver la pedagogía que a veces roza lo tragicómico: gurús educativos y discursos financiados por grandes bancos miran al proceso de formación de adolescentes y jóvenes bajo el prisma de, por ejemplo, la idea de que cada ciudadano *es su propia empresa* y tiene que cuidar sus capacidades, sus *estrategias de inversión* y su *imagen de marca* personal. Que a nadie sorprenda, o resulte chirriante, que el concepto de crecimiento personal pueda entenderse bajo la analogía de la construcción de un *modelo de negocio* ilustra el gran triunfo ideológico de lo que empezó a fraguarse hace cincuenta años. Además, quizá de forma no demasiado sorprendente, el avance y consolidación de esta realidad ideológica ha coincidido en el tiempo con una progresiva despolitización del profesorado.

#### **4. Las condiciones laborales del profesorado desde 1970 hasta hoy**

En el prólogo de *La enseñanza en España* se afirma que el libro ha sido preparado en su totalidad por personas integradas en el movimiento general de los trabajadores de la enseñanza. Diez años antes, en 1965, Valeriano Bozal, una de las figuras claves de Equipo Comunicación, acaba de terminar el servicio militar. Busca trabajo en el campo de la enseñanza, y encuentra una plaza que había dejado vacante un compañero del servicio y amigo. Bozal comienza a dar clases por la tarde en el Centro Cultural Gredos, un colegio privado laico con dos sedes, ambas en el barrio de Puente de Vallecas. En ese momento es habitual que un profesor dé clase en distintas ramas, e imparte latín, historia, filosofía, y otras materias de ciencias sociales y humanidades. Seguirá haciéndolo ininterrumpidamente durante los siguientes dieciséis años, compaginando

este trabajo con su labor editorial en Equipo Comunicación y con la docencia universitaria.

Dando clase conseguirá que muchos de sus alumnos ingresen en la universidad y terminen convirtiéndose en buenos profesionales, y será también testigo del despertar intelectual y político de otros. Algunos antiguos alumnos, de hecho, terminarán orbitando alrededor de las actividades de Equipo Comunicación. Entre estos estudiantes, Herminia Bevia y Laura Pozón tendrán una participación central en los seminarios y actividades que organizaba el grupo. Como en muchos otros círculos, el ambiente favorece el debate intelectual y hay cierto entusiasmo hacia el conocimiento, con constantes reuniones en casas particulares para compartir lecturas e ideas.

Cuando en 1974 cesa la Junta directiva del Colegio de Doctores y Licenciados de Madrid, Bozal participa en una lista en la que comparte candidatura con algunas personas del PCE, algunas del PSOE, y algunos trotskistas y que gana las elecciones, lo que les permite tomar el control del Colegio. En esos años, los colegios profesionales están comenzando a canalizar las reivindicaciones de los trabajadores, y la mayoría de los trabajadores de la educación no consideran que su profesión esté dignificada ni remunerada adecuadamente.

Ludolfo Paramio se inscribe también en el Colegio de Licenciados —a pesar de no dedicarse, en ese momento, a las enseñanzas medias—. Junto a Bozal se hacen responsables de la comisión de redacción del Boletín asociado al Colegio, una publicación en la que Alberto Corazón, otro importante miembro de Equipo Comunicación, se encargará de la maquetación y en la que, puntualmente, también participarán otros miembros como Paloma Portela o Carmen Anechina. Desde el Boletín se criticarán las decisiones del Ministerio de Educación y Ciencia dirigido por Villar Palasí —y, posteriormente, por Julio Rodríguez, Cruz Martínez Esteruelas y Carlos Robles Piquer—. Esas críticas conducirán al desarrollo de una serie de ideas de gran repercusión en su momento, que se dieron a conocer como *Alternativa para la enseñanza*, desarrolladas por una comisión de redacción en la que participaron varios miembros de Equipo Comunicación.

El Colegio de Licenciados continúa con sus reivindicaciones sindicales para mejorar el estatus socioeconómico de los docentes pero, además, el *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias* se convierte en un lugar de reflexiones más ideológicas y profundas respecto a la situación del sistema educativo en España. En este contexto la responsabilidad del profesor se entiende como algo que va mucho más allá de sus requerimientos laborales, entendiendo al profesorado de secundaria como

*dinamizadores de una nueva conciencia*, como *células democráticas*. Es decir, como catalizadores de las posibilidades de emancipación de la ciudadanía respecto a un régimen autoritario y caduco.

En concreto, desde el Boletín –y desde otras publicaciones, entre ellas la mencionada *La enseñanza en España*–, miembros de la nueva Junta del Colegio proponen que las líneas fundamentales de la política educativa se discutan con los trabajadores de la enseñanza de todos los niveles, así como con los estudiantes. Para conseguirlo se defenderá la creación de un cuerpo único de enseñantes, con la misma consideración y remuneración, sin división entre maestros y licenciados, numerarios y no numerarios, etc. Desde el Colegio están pensando en un colectivo de enseñantes unido y movilizado políticamente, que sería el que se autoorganizase democráticamente para hacer surgir las instituciones educativas.

Esta reivindicación hoy sonará sumamente extravagante para cualquier sindicato de trabajadores de la enseñanza. No obstante, arroja luz sobre algo importante: el profesorado movilizado en los setenta parece ajeno a la competición *meritocrática* entre cuerpos de enseñantes que hoy impregna toda la estructura del sistema educativo. Quiere dignificar su puesto de trabajo mediante unas condiciones laborales y unas retribuciones justas, pero sobre todo quiere dignificarlo aportándole sentido y encaje dentro de los mecanismos democráticos que hagan avanzar a la sociedad. De hecho, tanto en el Boletín como en *La enseñanza en España* se propone que en cada centro el profesorado se coordine con la comunidad de padres, madres, alumnos y alumnas, formando una comunidad políticamente activa que decida democráticamente acerca de la gestión de los recursos, de la contratación y selección de personal, del control de los fondos económicos, de la dirección pedagógica, etc.

La paulatina pero total desaparición de estas ideas del sentido común que articula las reivindicaciones del profesorado ilustra, otra vez, el proceso por el cual, a medida que se implanta con más y más fuerza el modo de producción capitalista, este último va juzgando más y más su propia vida laboral desde un relato en que un esfuerzo académico (la obtención de un grado, un máster, y competir en una oposición) tiene como premio proporcional altas remuneraciones económicas.

No obstante, a medida que se ha ido instaurando la visión de que lo económico es la forma principal de dignificar una profesión, se ha ido olvidando la idea de que la enseñanza es una actividad irremediamente política. Entender las reivindicaciones laborales del profesorado de los setenta significa ponerse en contacto con unas intuiciones acerca de cómo dignificar la profesión docen-

te que son las únicas, que pueden proveer de una voz que realmente sea escuchada y valorada por la sociedad.

Ante este desolador escenario, cabría preguntarse, ¿es este proceso imparabile?, ¿nada puede hacerse ante estos cambios ideológicos que son el inevitable reflejo de los cambios que se van produciendo en el sistema productivo? Siendo los títulos algo que abre ventanas de aprovechamiento económico en el mercado laboral<sup>1</sup>, y el profesorado un cuerpo de trabajadores asalariados, ¿puede la escuela ser algo más que una herramienta de reproducción de la ideología y el sistema de privilegios de la sociedad tal como la configura el modo de producción capitalista?

Para responder a estas preguntas lo natural es volver a dos autores sumamente importantes a la hora de entender las instituciones que rodean los procesos industriales de producción de mercancías: por una parte, Karl Marx y, por otra parte, Pierre Bourdieu. Exactamente los autores hacia donde miraron Equipo Comunicación en los tres años siguientes a la publicación de *La enseñanza en España*.

## 5. ¿Hace falta cambiar la sociedad para que cambie la escuela, o es a la inversa?

Equipo Comunicación edita *Textos sobre educación y enseñanza* en 1978. Se trata de una antología de textos –más bien fragmentos– en los que Marx y Engels desarrollan algunas ideas respecto al tema de la educación. La edición del libro incluía una introducción firmada colectivamente como «Comunicación». En ella, el colectivo dice querer contribuir a dos objetivos distintos. Por una parte, pretende hacer una aportación a la necesidad ineludible de frenar esa tendencia política a pensar el sistema educativo como un aparato destinado al adiestramiento de la fuerza de trabajo. Este objetivo entronca directamente con el análisis que se hacía de la LGE, unos años antes, en *La enseñanza en España*. Por otra parte, se busca contribuir a la formulación de una teoría marxista de la educación y la enseñanza; una tarea que, según ellos, ya habría comenzado con autores como Antonio Gramsci –en sus reflexiones sobre el problema de la hegemonía–, en las prácticas y escritos del *Proletkult*, o en el pensamiento de Antón Makarenko.

Marx y Engels, así como todos los anarquistas y socialistas utópicos que les precedieron, deben entenderse –según el prólogo de Comunicación– como

<sup>1</sup> Véase lo desarrollado acerca de la sociedad credencialista en Criado (2010).

autores que heredan los mejores tópicos del pensamiento ilustrado. Por eso, todos concibieron que la emancipación de los individuos, su liberación de las condiciones opresoras, sólo podrá darse cuando se dé el desarrollo de la educación, la ciencia y la razón.

No obstante, a pesar de no abandonar nunca esa premisa, Marx y Engels observan que los procesos de industrialización anulan la posibilidad de desarrollo de los individuos. En la introducción esto se señala con insistencia. Tal y como ya habían analizado en *La enseñanza en España*, la cualificación para la que prepara la escuela es solo aquella que requiere el mercado –para que la fuerza de trabajo pueda ser totalmente aprovechada–, no el tipo de formación que favorece el pensamiento autónomo. Es una decisión editorial interesante que el libro se abra, en su primera página, con la siguiente cita, extraída de las actas del Consejo General de la AIT (Asociación Internacional del Trabajo) en 1869: «El ciudadano Marx afirma que una dificultad de índole peculiar está ligada a esa cuestión. Por una parte, es necesario cambiar las condiciones sociales para crear un nuevo sistema de enseñanza; por otra, hace falta un sistema de enseñanza nuevo para poder cambiar las condiciones sociales» (Marx y Engels 1978, 9).

Las ideas desarrolladas en este segundo libro sobre enseñanza editado por Equipo Comunicación señalan entonces hacia los problemas que ya han sido mencionados con anterioridad: quizá la propia naturaleza del trabajo asalariado, en el mundo que habitamos, haga imposible la reforma real y emancipatoria del sistema educativo. Esto sería especialmente grave en el caso de los trabajadores de la enseñanza. ¿Hace falta cambiar la sociedad para conseguir cambios reales en el sistema educativo?, ¿o es a la inversa? Si, de nuevo, la pregunta que flota en el aire es si es posible reformar el sistema educativo para convertir la escuela en un núcleo de pensamiento autónomo y transformación social, responder a esta cuestión es crucial. Esto nos lleva, y previsiblemente llevó a Equipo Comunicación, a otro autor clave: Pierre Bourdieu.

## 6. Escuela y lucha de clases

En los años setenta estaban dándose ciertos cambios en los intereses de los teóricos marxistas que pertenecían al mundo académico. Si hasta entonces el foco de atención estaba en la violencia económica y política, ahora muchos autores se empiezan a interesar por el control ideológico de la clase obrera. Y en este control ideológico, según estos teóricos de la educación, la escuela ocuparía un lugar central.

Es la idea que Althusser desarrolla en profundidad en su célebre artículo «Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)» (1974), escrito en 1970 y traducido y publicado en castellano en 1974. En la misma línea, durante los siguientes años llega también a España *Vigilar y castigar*; de Michel Foucault (1976). Y, en 1976, se traducirá una obra todavía más importante en torno a esta visión plenamente negativa de la función de los sistemas educativos: *La reproducción*, de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron (1976), un texto hoy considerado como la obra cumbre de la sociología crítica de la educación. El libro hace gala de un funcionalismo estricto que deja poco margen para la transformación de la escuela como institución, planteando una respuesta radicalmente pesimista a las preguntas que cerraban el apartado anterior.

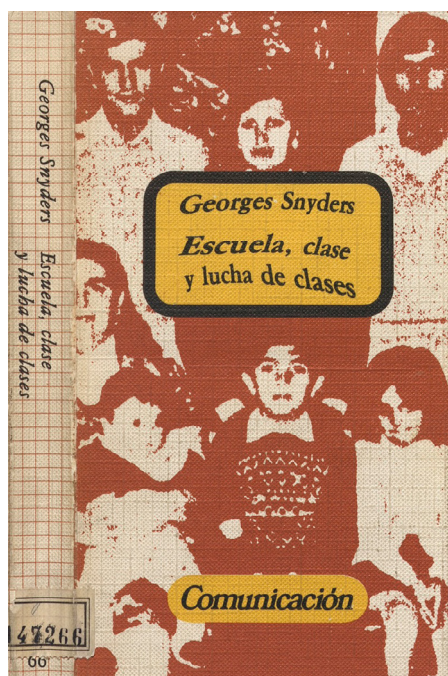
*La reproducción* defiende que la escuela ni siquiera se puede esperar que esta garantice la igualdad de oportunidades, sino que es un instrumento que, por su naturaleza, únicamente puede *reproducirlas*. Es una máquina diseñada para la transformación de capital cultural y social en dinero y posiciones de privilegio. Bourdieu y Passeron defienden que la escuela es la herramienta principal de la que disponen las élites para perpetuarse en los puestos de poder.

*La reproducción* llega a España algo más tarde, pero es probable que los miembros de Equipo Comunicación ya estuvieran en contacto con las ideas de Bourdieu y Passeron, debido a que Carlos Lerena Alesón había publicado años antes *Escuela, ideología y lucha de clases en España* (1976), un libro que fue muy leído en su momento. El libro de Lerena, siguiendo el espíritu de Bourdieu, no sólo afirmaba que la función de la escuela es reprimir las aspiraciones de cualquier estudiante que carezca de una posición de privilegio previa, sino que, incluso cuando parece no hacerlo, lo que está en marcha es un truco ideológico de los privilegiados para que los subalternos acepten esa institución que claramente les perjudica. La obra tuvo una enorme repercusión. Igual que en Francia había sucedido con *La reproducción*, en España conmocionó a muchos intelectuales, docentes y personas interesadas por el tema de la educación.

Lerena estuvo presente en numerosas escuelas de verano y otros foros de la vanguardia docente. Probablemente muchos pensaron que conseguiría inmunizar al profesorado contra un excesivo *idealismo pedagógico*, pero seguramente lo que consiguió fue que las alternativas (como la que había surgido del Colegio de Doctores y Licenciados de la mano de Bozal) y los Movimientos de Renovación Pedagógica parecieran ingenuos en sus propuestas e ideas.

Dos años después, en 1978, Equipo Comunicación edita *Escuela, clase y lucha de clases*, de George Snyders [Figura 39], libro en el que hay tres capí-

tulos dedicados a las ideas de Bourdieu y Passeron. Snyders es un superviviente de Auschwitz afiliado al Partido Comunista Francés. Aunque no tan cercano al partido como para escribir en *La Nouvelle Critique* –como hacen muchos de sus pares–, se trata de un autor más comprometido con la izquierda política de lo que pudieron estarlo Bourdieu y Passeron.



**Figura 39.** Portada del libro de Georges Snyders, *Escuela, clase y lucha de clases*, 1978, portada de Alberto Corazón.

Según Snyders, Bourdieu y Passeron son demasiado pesimistas respecto a su caracterización de la escuela. Snyders concede a estos autores la crítica que hacen a la ingenuidad de muchos teóricos de la educación, un fenómeno que él identifica como herencia directa del *Emilio* de Rousseau. No obstante, inspirado por la obra de Paulo Freire (1970), Snyders plantea que la «educación dirigida»<sup>2</sup>, aquella que entiende que hay que intervenir activamente contra la

<sup>2</sup> Snyders utiliza esta expresión en contraposición al término pedagógico de «educación no dirigida», un concepto habitual en algunas corrientes pedagógicas modernas basado en el juego libre y el acompañamiento no directivo del proceso de descubrimiento. Para más información sobre este asunto, Snyders (1976).

ideología capitalista para caminar hacia la emancipación del ser humano, no tiene por qué ser, como afirman Bourdieu y Passeron, una herramienta de reproducción de las desigualdades sociales. Es más, en la escuela podemos encontrar el germen de posibilidades emancipatorias que se desarrollen en el futuro para crear un mundo mejor.

La teoría de la reproducción de Bourdieu se centraba en que las clases dominantes imponen su visión del mundo y sus valoraciones de la cultura en el ámbito escolar. Así consiguen que el capital cultural que tienen sus hijos sea garante de su triunfo en el proceso educativo y, consecuentemente, aval del fracaso de los hijos de las familias menos favorecidas, que van allí a sufrir la presión de lo que Bourdieu llama «violencia simbólica». Para Bourdieu el *habitus* se forma en la familia y su entorno, y determina las posibilidades que un estudiante tiene en el sistema educativo. Snyders critica esta forma de mirar al alumnado, que parece dar por hecho que este está predestinado por su origen social a desempeñar ciertos roles, como si perpetuar la posición social de uno dentro de la sociedad fuera la única opción posible. Según Snyders, Bourdieu ha olvidado el concepto de *lucha de clases*<sup>3</sup>, del que la escuela es escenario (como lo son todos los demás lugares relacionados con de una u otra manera con el sistema productivo).

Posiblemente, Equipo Comunicación, con esta publicación, respondía al efecto que el libro de Lerena había tenido sobre muchos lectores preocupados por el sistema educativo. Snyders es un autor que siempre ha estado interesado por el tema de la alegría del buen docente. Editar este libro, en la mente de los miembros de Comunicación, fue quizá un intento de reivindicar y volver a valorar lo que habían estado reclamando muchos grupos de profesores activistas en los años setenta, incluidos un buen número de miembros del colectivo. La edición de esta obra puede entenderse como un indicio de que el grupo seguía creyendo en la posibilidad transformadora y emancipadora de la educación.

<sup>3</sup> En realidad, el lector actual puede destilar de vocabulario marxista la valoración de Snyders, si así lo desea. El texto contiene implícita una crítica más general, compartida por otros autores que se han enfrentado a Bourdieu: frente a un funcionalismo pedagógico extremo como el que encontramos en *La reproducción* (o en una lectura de Marx desde el determinismo tecnológico, véase Cohen 1978), la escuela bien puede entenderse como un entramado de interdependencias que ocurren en un campo en continuo movimiento cuya realidad no está integrada totalmente en el resto de lo social, sino que posee dinámicas propias, quizá embrionarias o representativas de futuros equilibrios con el resto de la cultura o la economía. Es decir, por traer una referencia habitual, siguiendo las intuiciones anti-funcionalistas de Max Weber acerca de las instituciones sociales (1964).

## 7. La metodología dentro el aula

Como hemos visto, en 1970 la LGE fue recibida por la sociedad civil con protestas constantes. Muchos de los actores implicados en la docencia y la administración del sistema educativo expresaron su malestar. Y no solo ellos. También la ciudadanía en general parecía disgustada con el nuevo paradigma. El descontento se hacía explícito en asociaciones de vecinos, de padres, de amas de casa, etc. Ese es el contexto que refleja *La enseñanza en España*. Sin embargo, las décadas posteriores parecen haber olvidado esa cultura de activismo político, y leer hoy acerca de lo que sucedía en los años setenta puede llevar al desánimo más que resultar inspirador.

La ideología capitalista parece ser muy eficaz en la tarea de generar en los docentes la idea inconsciente de que el dinero –la retribución salarial– es el principal símbolo con el que la sociedad reconoce la importancia y la dignidad de la labor del profesorado. No obstante, tan importante es señalar lo que nos ha ido separando de ese momento de activismo e imaginación política como aquello que persiste y que, al conectarnos con ese momento, posibilita también el resurgimiento de nuevas posibilidades de transformación.

La mayor parte de los aprendizajes que ocurren dentro del aula no tienen que ver directamente con la preparación para el desempeño de ningún futuro trabajo asalariado, sino con una forma de estar en el mundo, de mirar las cosas que nos rodean, y de comprender las emociones, sentimientos y biografías de otras personas que son diferentes. La propia naturaleza de lo que puede ocurrir dentro de un aula contiene un antídoto contra la invasión completa y definitiva de nuestras mentes por parte de la ideología asociada al modo de producción capitalista. Los años setenta, como hemos visto a lo largo de este texto al pensar lo que significa la edición de tres libros por parte de Equipo Comunicación, constituyen un momento histórico en que esta resistencia se hace especialmente explícita y observable en los escritos y los discursos que manejaba la ciudadanía, pero eso no significa que no estuviera presente en las décadas anteriores y posteriores.

De hecho, un vistazo rápido a la LGE muestra algo curioso: uno se encuentra con que esta ley ya proponía cambiar sustancialmente los métodos pedagógicos, insistiendo, sobre el papel, en que la enseñanza debía ser activa y práctica, y que los exámenes tradicionales tenían que desaparecer y ser sustituidos por otros sistemas de evaluación continua. Si la LGE reflejaba esas ideas debió ser porque ya en los sesenta estaban presentes en las acciones y discursos de la década anterior. Es más, esas ideas, concretadas de distintas formas y

maneras, van a ir apareciendo una y otra vez también en las leyes educativas posteriores, hasta llegar a nuestro presente.

Estos desarrollos en lo que se refiere a la metodología, a lo que sucede dentro del aula y a cómo se evalúa, nunca han ido acompañados del más mínimo cambio o intervención en las condiciones materiales que permitirían al profesorado llevar a cabo transformaciones metodológicas reales. Naturalmente, el resultado ha sido que poco han cambiado las dinámicas mediante las que el profesorado enseña y evalúa. No obstante, el fracaso de este hipotético proyecto todavía deja entrever algo importante: las leyes educativas nunca han renunciado a un ideal de transformación. Esos documentos están reflejando un deseo que nunca ha desaparecido de los corazones y mentes de la ciudadanía.

## **8. ¿Es posible reformar el sistema educativo?**

Las leyes a menudo parecen ser un mero reflejo de los intereses de las clases privilegiadas, pero también contienen, en sus pequeñas concesiones a las clases subalternas y en los recovecos menos disputados políticamente, información sobre lo que la sociedad puede llegar a ser. Las propias instituciones educativas a menudo parecen tan solo una herramienta de reproducción de las desigualdades, pero contienen procedimientos vivos en los que está el germen de nuevas formas de enseñar y de pensar la realidad. Por ejemplo: ni con la promulgación de una cadena de grandes leyes educativas ni con la evolución de las instituciones educativas se ha conseguido abandonar el autoritarismo dentro del aula y sustituirlo por una relación profesor-alumno basada en la disciplina razonada y libremente consentida, pero eso no significa que las relaciones anti-autoritarias, las resistencias a la violencia simbólica y los deseos de representación democrática estén presentes de forma continua y perceptible en momentos puntuales de la vida de los institutos, colegios y universidades, señal de que solo hace falta que cambien ciertas condiciones para hacerse hegemónicos.

¿Es posible, por lo tanto, reformar el sistema educativo? El análisis aquí realizado de los textos editados por Equipo Comunicación y su contexto parece señalar que sí lo es. Sin embargo, para que la ciudadanía adquiera el suficiente poder popular como para hacer valer sus intereses y que estos se vean reflejados en las leyes y en las instituciones educativas hay que ser imaginativo, realista y prudente. Según lo analizado en este capítulo, estudiar lo que sucedió en torno al sistema educativo en los primeros años setenta sirve de

inspiración para lo primero, y acercarse a lo que sucedió en el final de esa década puede servir para lo segundo y lo tercero.

## Referencias bibliográficas

- Althusser, Louis. 1974. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Traducido por Alberto J. Pla. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bourdieu, Pierre, y Jean-Claude Passeron. 1976. *La reproducción: Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Siglo XXI Editores.
- Bozal, Valeriano. 1977. *Una alternativa para la enseñanza*. Madrid: CentroPress.
- Bozal, Valeriano *et al.* 1975. *La Enseñanza en España*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Cohen, Gerald A. 1978. *La teoría de la historia de Karl Marx: Una defensa*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Freire, Paulo. 1970. *Pedagogía del oprimido*. Traducido por María Cristina Rodríguez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lerena Alesón, Carlos. 1976. *Escuela, ideología y clases sociales en España: Crítica de la sociología empirista de la educación*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Martín Criado, Enrique. 2010. *La escuela sin funciones: Crítica de la sociología de la educación crítica*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 1978. *Textos sobre educación y enseñanza*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Snyders, Georges. 1976. *Adónde se encaminan las pedagogías sin normas*. Barcelona: Planeta.
- Snyders, Georges. 1978. *Escuela, clase y lucha de clases*. Madrid: Alberto Corazón, Comunicación.
- Weber, Max. 1964. *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. Traducido por José Medina Echavarría. Edición preparada por Johannes Winckelmann. México: Fondo de Cultura Económica.

# El final de una época

Daniel A. Verdú Schumann

La melancolía suele ir unida a la utopía, a su fracaso esperado, cuando no seguro –de ahí lo utópico de la concepción utópica–, junto con un deseo fuerte de que las cosas sean de otra manera. El deseo solo se cumplirá si hay proyecto y fuerzas para llevarlo a cabo. En nuestro caso [Equipo Comunicación], melancolía y utopía ocupaban el hueco del proyecto inexistente y simulaban fuerzas de las que carecíamos, aunque no de voluntad.

Valeriano Bozal, «Crónica de una década», 2020

Por su propia naturaleza liminar, la cultura del periodo transicional se caracterizó, entre otras muchas cosas, por una suerte de ciclotimia. A un tiempo terminal e inaugural, reparadora y celebratoria, agónica y extática, la época resulta tan perversamente polimorfa que cualquier acercamiento a la misma se presta a distintas interpretaciones. Nada hay menos susceptible de ser abarcado, encapsulado y etiquetado con visos de perduración que los proyectos surgidos en el complejo magma político, social, económico, ideológico y cultural del final del franquismo y la primera democracia.

Valga este *caveat* para resaltar que lo que estas páginas proponen no es sino una de las posibles lecturas del final de Equipo Comunicación. Sin duda no la única, y ni siquiera la que sus propios protagonistas propusieron. Pero es, creo, una interpretación plausible, que pone el foco en el contexto en que se da dicho final. Si los relatos de los miembros de Equipo Comunicación sobre las causas de su desaparición tienden a subrayar cómo los cambios ocurridos en el panorama editorial español les dejaban, por decirlo de algún modo, en *fuera de juego*, estas páginas apuntan a cómo dichos cambios eran solo una parte de las fundamentales mutaciones que estaba viviendo el mundo artístico, cultural,

**Cómo citar:** Verdú Schumann, Daniel A. 2026. «El final de una época». En *Política de imprenta: Equipo Comunicación, una alternativa cultural para la transición a la democracia*, editado por Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés, 263-281. Madrid: Ediciones Complutense. <https://dx.doi.org/10.5209/art.003.15>

crítico y mediático, y que a su vez no eran sino un correlato de la propia evolución política y social del país. Contraponiendo dialécticamente acontecimientos y contexto, y confrontando ambos con los motivos –casi todos ellos elaborados *a posteriori*– apuntados por los integrantes de Equipo Comunicación, estas líneas pretenden ampliar el foco para intentar explicar qué papel desempeñó aquel cambio general de ciclo en la clausura de dicha iniciativa, así como dilucidar hasta qué punto esta puede considerarse, habida cuenta del fuerte componente utópico de la propuesta que evidencia la cita que encabeza el capítulo, una manifestación más del tan traído y llevado *desencanto*. En cierto modo, el final de Equipo Comunicación es también el final de una forma de entender el mundo, y por tanto de una época. Conocer sus causas es conocerlos mejor.

\* \* \*

Aunque la publicación de los últimos volúmenes tendrá lugar en 1979, en sus relatos retrospectivos los responsables de Equipo Comunicación lo dan por agotado ya en 1977:

A la altura de 1977, el panorama editorial, político y cultural había cambiado, el programa de *Comunicación* empezaba a competir con otros programas editoriales que tenían más medios y empuje personal que nosotros, así que llegamos al acuerdo, en especial Miguel García, Alberto Corazón y yo, de dar fin al proyecto. Durante un año estuve preparando los últimos libros y las últimas cuentas (Bozal 2020a, 162).

Esta cronología puede resultar sorprendente si se considera que solo dos años antes, en 1975, Equipo Comunicación había alcanzado su máximo anual de publicaciones, veinte. En 1976, sin embargo, solo saldrán tres publicaciones, y únicamente dos en 1977. La tendencia se invertirá ligeramente en los dos últimos años, en los que se editarán cinco y nueve respectivamente, probablemente por el efecto *escoba* del cierre<sup>1</sup>. Parece razonable pensar que la cifra de 1975 se debía tanto a la inercia de un proyecto bien engrasado y con seis años de recorrido, como al entusiasmo que la anunciada muerte del dictador y las perspectivas de libertad despertaban entre los opositores al régimen. ¿Qué

<sup>1</sup> Vid. <https://proyectocomunicacion.usal.es/catalogo-2/>.

ocurrió en esos veinticuatro meses para que sus responsables dieran por agotado el proyecto?

En sus relatos, Valeriano Bozal y Alberto Corazón –los únicos miembros que han abordado el episodio– coincidían en su diagnóstico: el final del proyecto era algo lógico e inevitable, fruto de los cambios en la industria cultural y el mercado:

Comunicación desaparece en el momento en que dejamos de hablar con los autores y los traductores, con nuestros amigos, y tuvimos que empezar a hablar con el director de la sucursal bancaria. Entonces decidimos que aquello no tenía sentido, a no ser que se profesionalizase. En esos momentos, comenzamos a tener dificultades para publicar textos que antes editábamos sin dificultad. Había que discutir con otras editoriales por los derechos. Descubrimos también que el trabajo que habíamos estado haciendo tenía ya una vida normal, se había creado un mercado normalizado relacionado con el cambio democrático y el desarrollo de las industrias de la cultura. De modo que fue una muerte natural (Corazón en Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 292-293).

En la misma dirección apunta Bozal:

había una componente utópica en nuestras intenciones, no me arrepiento de ella, no reniego de ella, pero la reconozco. Vivíamos en una situación de anormalidad política, económica y social. Cuando la normalidad empezó a llegar, nuestro papel dejó de tener sentido y fueron otras editoriales y otras iniciativas las que hicieron lo que nosotros habíamos estado haciendo. Lo hicieron con mucho más poder, con más fuerza, jugándose sus capitales. Y no tenía sentido que siguiésemos en ello. Nosotros teníamos nuestros trabajos, no éramos editores profesionales. Éramos aficionados y Comunicación se disolvió. Nuestro trabajo tomó otras direcciones, aunque, en mi caso, no he dejado de editar (Bozal en Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 292-293)<sup>2</sup>.

La *normalización* del panorama editorial y cultural de la época, mercado incluido, se presenta así como la causa fundamental de un proyecto esencialmente *amateur*, pero que, al mismo tiempo, tenía claras aspiraciones de influir en el mundo cultural:

<sup>2</sup> Bozal ofrece básicamente los mismos argumentos en Bozal 2020a, 162.

[N]osotros nunca quisimos que Comunicación fuera algo marginal. Queríamos que Comunicación estuviera en todas las librerías y que los textos del equipo se publicasen en las revistas de mayor tirada. Nosotros pretendíamos estar en el centro del, llamémoslo, mercado, que era la única manera de llegar a los lectores o espectadores [...]. Con lo que nos encontramos es con un problema central: cómo hacer que se vean las cosas en una estructura capitalista donde todo lo que se ve es mercancía. El tema de la mercancía fue debatido en Comunicación hasta la saciedad: si queríamos visibilidad para nuestras ideas teníamos que llevarlas allí donde se pudieran ver. Si no, nos convertiríamos en un grupo marginal que no iba a llegar a ninguna parte (Bozal en Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 291-292).

Esta paradoja irresoluble entre el espíritu teórico y colectivo de la iniciativa y la realidad concreta y personal acabaría por ser uno de los factores determinantes de su final. Puesto que el espíritu utópico que animaba la empresa les impedía cobrar por su trabajo, esta resultaba inviable más allá del corto plazo, especialmente en el contexto de la profesionalización del entorno editorial<sup>3</sup>.

Este relato parece coherente (aunque, indudablemente, las cosas podrían haber sido de otra forma<sup>4</sup>). Sin embargo, lo es solo *a posteriori*, en tanto en cuanto las causas esgrimidas nada tienen que ver con los objetivos originales de Equipo Comunicación. Estos pasaban por sacar a la cultura del gueto y convertirla en un elemento de transformación social, esencialmente al margen de los dictámenes de un mercado y una industria cultural centrados en el valor de cambio, y no de uso, del libro<sup>5</sup>. Aspectos todos, huelga decirlo, que no se

<sup>3</sup> «Había un criterio además, yo lo veo ahora, muy romántico, que defendimos unos y que otros lo atacaron, pero que lo manteníamos, de separar nuestra actividad económica, nuestra actividad laboral que nos permitía mantenernos, de la actividad de Comunicación. La actividad de Comunicación no debía de [sic] estar determinada por nuestras necesidades, para que eso no nos sesgara. Claro, aquello era completamente disparatado, estaba absolutamente fuera de toda lógica. Pero bueno, teníamos esa actitud un tanto romántica» (Bozal en Anson, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 132). Bozal reconoció después en varias ocasiones su intransigencia en ese punto, dando a entender que fue una posición polémica (Bozal 1999, 72) y la causa de la salida de los hermanos Méndez («Mi actitud, muy radical en este punto [no cobrar], ahora creo que equivocada, fue en buena parte responsable de la situación»; Bozal 2020a: 155). Bozal llegaría a abandonar temporalmente la redacción de *Nuestra Bandera* en 1978 por su oposición a que se obligase a las agrupaciones a liquidar cuentas, aunque no se hubieran vendido todos los ejemplares (Bozal 2020b, 212).

<sup>4</sup> Equipo Comunicación podría haber profesionalizado su labor editorial, por ejemplo, como de hecho haría Bozal años después con *La Balsa de la Medusa* y Antonio Machado.

<sup>5</sup> Sobre los objetivos de Comunicación, véase el fundamental texto «Sobre el valor de los libros y de la cultura» (Equipo Comunicación 1972).

habían cumplido a la altura de 1977. En este sentido, la afirmación de que otras empresas estaban ya haciendo la labor de Equipo Comunicación es discutible. Es cierto que a lo largo de la década surgen nuevas editoriales y colecciones de arte y cultura (Akal en 1972, Ensayos Arte Cátedra en 1976, Alianza Forma en 1979), pero también las había antes de que Equipo Comunicación comenzara a trabajar, como reconocía el propio Bozal<sup>6</sup>. Lo que distinguía a Comunicación era su deseo de publicar obras que podían fungir, en el contexto transicional, como modelos para una determinada praxis artística, crítica con el sistema económico-político circundante. Las otras editoriales publicaron textos fundamentales, pero en su mayor parte sin ese sesgo activista. Por otro lado, resulta llamativo que tanto Corazón como Bozal vinculen la llegada de la normalidad al establecimiento de un mercado editorial. Reconocer que la implantación de un nuevo paradigma editorial sustituía satisfactoriamente la labor del equipo es, como mínimo, extraño, porque ese nunca fue el objetivo final de su proyecto. Desde la óptica ideológica de 1977, la normalidad que habría justificado dicho fin habría sido la del cumplimiento de su proyecto, es decir, que la cultura se hubiese convertido en una fuente de transformación social. Nada de eso había ocurrido, lógicamente.

Las numerosas referencias desde la distancia al componente utópico y romántico de su propuesta permiten, retrospectivamente, dar una explicación de carácter esencialmente pragmático y lógico al final de la iniciativa (esa «muerte natural»); pero no están presentes en los textos de Bozal de esos años, que siguen siendo tan combativos como los anteriores a 1975. La pregunta entonces es: ¿qué otras causas pudo haber?, ¿qué *más* ocurrió en 1976-1977 que llevó al Equipo Comunicación a dar por finalizado su proyecto? La respuesta pasa así por rastrear dialécticamente la relación entre el proyecto y su contexto. Porque esas transformaciones del mundo editorial no eran sino una pequeña parte de un terremoto político, cultural, artístico y mediático de proporciones mucho mayores.

\* \* \*

<sup>6</sup> «Sería ingenuo pensar que Ciencia Nueva [editorial precursora de Comunicación] fue la única editorial que mantuvo una actitud intelectual como la que sus títulos indican. Con un sesgo matizadamente diferente, era empresa en la que se había aventurado ya desde los años cincuenta Seix Barral, ámbito en el que pronto aparecerían otras editoriales: Ariel, Siglo XXI, Alianza, Cuadernos para el diálogo (Edicusa)..., además de otras de contenido político más directo, entre las que Equipo Editorial y Ricardo Aguilera fueron las más conocidas. Poco después iniciaron su andadura otras que todavía mantienen vivos sus programas: Anagrama, Fundamentos, Lumen, Tusquets...» (Bozal 1999, 27-28).

Dos años en el frenético y volátil mundo de la Transición era mucho tiempo, especialmente si hablamos del crucial bienio de 1976-1977<sup>7</sup>. En 1976 se dan los primeros pasos para desmontar el sistema político, judicial y administrativo del franquismo y allanar el camino a una eventual democracia: Arias Salgado es sustituido por Suárez, se dicta una primera y tímida amnistía y se aprueba la Ley para la Reforma Política. La salida a los kioscos de *El País* marca simbólicamente la aparición de nuevos foros de expresión política, pero también cultural y artística, que caracterizarán a esos efervescentes años transicionales, y que en los ámbitos urbanos canalizarán –el *rollo*, la *movida*– las ansias celebratorias, creativas y (contra)culturales de los más jóvenes.

En este convulso contexto general van a producirse, ese mismo año de 1976, dos acontecimientos fundamentales para Comunicación. Por un lado, su ruptura con Ludolfo Paramio y la consiguiente salida de Bozal, Corazón y García Sánchez de *Zona Abierta*. Por otro, la participación de Bozal y Corazón en la Bienal de Venecia. El primer episodio tuvo importantes repercusiones en el círculo más íntimo y personal de Bozal; el segundo, en el conjunto del mundo del arte. Ambos, por lo demás, evidenciaban el cambio de rumbo que anunciaban los nuevos tiempos.

*Zona Abierta* había nacido en 1974 como un proyecto hermano de Comunicación, cuyos miembros formaban el consejo de redacción de la nueva publicación. La propuesta gozó de notable éxito, pero pronto se hizo evidente que Paramio y sus colaboradores se estaban alejando progresivamente de la línea defendida por Bozal o Corazón. La situación se volvió insostenible:

en el consejo de *Zona* hay muchas personas que ya no son de *Comunicación*. Creo recordar que Alberto sale enseguida del consejo porque no estaba de acuerdo con algunas cosas [...]. En el grupo de personas que van entrando [...] hay varias personas que están muy vinculadas a Ludolfo y empieza a haber una especie de rumor según el cual *Zona* es algo así como un submarino del PCE, cuando no lo es. Yo no era miembro del PCE ni tenía nada que ver. Ese rumor es el que hace estallar *Zona*. El rumor iba acompañado por afirmaciones del tipo: «si es un submarino del PCE, está dirigido por estalinistas...». Nosotros dejamos la revista, que cambia de formato, y Ludolfo continúa haciendo *Zona* con su evolución ideológica [...]. Las re-

<sup>7</sup> Recientemente, el fundador de *Ajoblanco* ha dedicado un libro entero –lógicamente desde una óptica distinta– solo a estos dos años (Ribas 2024).

laciones personales se habían deteriorado y no se podía seguir (Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 295)<sup>8</sup>.

Estas tensiones sacaron a la luz otras larvadas en el seno de Equipo Comunicación, hasta el punto de que Bozal asocia totalmente el final de ambos proyectos:

Ya habíamos tenido problemas en Comunicación, porque su línea editorial se había politizado mucho. Politizado en el sentido de publicar libros políticos, que nosotros pensábamos que no era su papel. Un sector de Comunicación pensaba que no era el papel de Comunicación, que era el papel de Akal, o de Anagrama, pero no el nuestro. Y, además, eso había resentido nuestras relaciones personales. De nuevo eso se volvió a plantear en *Zona Abierta*, y finalmente llegamos a la conclusión de que era imposible continuar juntos. Aquí se decidió: «Te vas con la revista, te vas con la nueva gente y nosotros no queremos saber nada de eso». De hecho aquello ya era el final de Comunicación. O sea, el final de los seis primeros números de *Zona* fue también el final de Comunicación (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 134).

Esta asociación resulta muy significativa, y apunta tanto a la importancia de la decepción sufrida como al doble componente, personal y político, que la ruptura con su amigo y colaborador Paramio debió de tener para Bozal<sup>9</sup>. Aunque por aquel entonces Paramio no era aún el intelectual de referencia del PSOE en que se convertirá —según el propio Bozal, sus posiciones se acercaban al trotskismo y el ecologismo (Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 134)—, este distanciamiento subrayaba la deriva moderada de muchos *compañeros de viaje*. Esta estaba, por lo demás, en perfecta consonancia con la del propio PSOE, que, desde el congreso de Suresnes de 1974 viraba hacia la moderación con el fin de presentarse como una opción real de gobierno. En este proceso, el partido comenzaba a captar figuras de peso en un espacio cultural aún capitalizado por el PCE<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Véase un relato muy similar en Bozal 1999, 78-79; Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 134; y Bozal 2020a, 162. El relato de Corazón es similar: «Nos vamos de Zona Abierta siendo acusados de reaccionarios, como si los que se quedaban estuviesen muy a nuestra izquierda» (Corazón en Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 296).

<sup>9</sup> «La ruptura fue traumática pues Paramio y yo manteníamos una verdadera amistad» (Bozal 2020a, 162)

<sup>10</sup> Para hacerse una idea de este fenómeno es muy útil consultar los dossieres sobre «Arte y Política» que publicará la revista *Guadalimar* entre 1976 y 1977. En ellos, además de pregun-

La ruptura con Paramio era por tanto una prueba más de un fenómeno epocal: al igual que en el campo político, los nuevos tiempos iban a estimular también la lucha por las posiciones de poder dentro de un mundo artístico y cultural en plena efervescencia. Tomar posiciones implicaba (re)definirse ideológicamente, pero también desplazar a otros: fundamentalmente, a la *vieja guardia*, en cuyo seno, además, también surgían discrepancias en torno a la cuestión de la visibilidad.

\* \* \*

Ello se hizo patente de forma clara en verano de ese mismo año, en el conocido episodio del proyecto español para la Bienal de Venecia, a cargo –entre otros– de Bozal y Corazón. Su propuesta, *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, que vinculaba inequívocamente el arte español de vanguardia con la realidad socio-política del país, se encontró con múltiples problemas. Entre ellos destacó su impugnación por parte de un sector –comprometido, militante y muy respetado– de la crítica de arte, encabezado por Moreno Galván y Aguilera Cerní, que interpretó que el PCE había monopolizado la muestra<sup>11</sup>. En el umbral de un nuevo tiempo comenzaban a aparecer fisuras en el seno del bloque antifranquista. Quizá oliendo la oportunidad, los sectores más moderados de la crítica aprovechaban para tomar posiciones atacando, aún de forma tibia, los posicionamientos ideológicos de Bozal y Corazón, que consideraban obsoletos, y señalando que, con el fin de la dictadura, debía venir también el fin de los maximalismos ideológicos (González 1976). En las palabras de otro de los organizadores de la Bienal: mientras ellos abogaban por «una especie de examen de conciencia y clarificación de lo que había sido el pasado», sus detractores «apostaban efectiva y positivamente por el olvido del pasado». Como él mismo reconocía, «[f]ue este último grupo el que consiguió mayor influencia. Los participantes en la muestra de Venecia quedaron, quedamos, marginados en el desarrollo de acontecimientos posteriores». (Llorens 1998,

tar a figuras relevantes del PCE y el PSOE por su futura política cultural, se pedía a los artistas que se posicionaran políticamente. Se aprecia ya entonces un desplazamiento –que la propia revista parecía celebrar– de los creadores hacia el PSOE: con motivo de la presentación del documento «Hacia una alternativa democrática para las Artes Plásticas» por parte de la Organización de los Artistas Plásticos del PCE, se apuntaba: «Muchas caras conocidas, sí, pero también algunas ausencias: hombres muy significativos y allegados al PCE y al mundo del arte como Alberto Corazón, Valeriano Bozal o Simón Marchán no hicieron acto de presencia. Tal vez las ausencias fueron inocentes, tal vez no» (S.A. 1977, 15).

<sup>11</sup> Véase la tesis de los organizadores en AA.VV. (1976a) y AA.VV. (1976b). Torrent (1997) y AA.VV. (2018) revisan el episodio.

109). Aunque nunca se explayó sobre el tema, Bozal admitió años después su amargura por lo ocurrido: «[A]quello era como una especie de guerra en la que veías a tu lado cómo todo saltaba por los aires, y no había manera de pararlo» (Bozal en Ansón, Cardoso y Fernández Cuadrado 1999, 138)<sup>12</sup>.

Visto hoy puede parecer paradójico que la crítica contra Bozal, Corazón, Llorens, etc. se dirigiese contra el supuesto dogmatismo de la izquierda anti-franquista. Por un lado, porque buena parte de los integrantes de esa *nueva crítica* había orbitado –quizá lo hacía todavía entonces– en partidos o grupúsculos a la izquierda del PCE, no necesariamente menos dogmáticos. Por otro, porque Bozal no se afiliará al PCE precisamente hasta otoño de dicho año 1976.

\* \* \*

Este hecho, que puede resultar sorprendente, era en realidad la consecuencia lógica de su forma de entender el compromiso. En un nuevo marco político en el que surgen numerosas opciones (la famosa *sopa de letras*), Bozal desea hacerlo explícito dejando de ser un mero *compañero de viaje*:

El cambio de las condiciones políticas incide de forma decisiva sobre el papel del intelectual y las posibilidades de alcanzar una verdadera cultura que no sea un mero populismo. En los momentos actuales no parece suficiente con limitarse a una actitud solidaria o, siquiera, a un planteamiento de crítica y denuncia. Es posible, y necesario, iniciar ya la construcción de una alternativa que, en todos los órdenes, ponga al orden del día la hegemonía del proletariado. / Una alternativa cultural no es, de ninguna manera, un planteamiento utópico e irrealizable. Ha de insertarse en la práctica, en el movimiento de lucha y poniendo en juego el problema del poder (Bozal 1978a, 43).

Bozal y Corazón llegan al PCE, a instancias de Manuel Azcárate y Pilar Brabo, para encargarse de su revista teórica, *Nuestra Bandera* (Bozal 1999, 25) [Figura 40]. Se incorporan a un consejo de redacción joven y muy ajeno a la vieja guardia del partido (Bozal 2020b, 211). De hecho, según el relato de Bozal –que llegaría a ser redactor jefe de la revista a partir del n.º 101 (1979)–, su militancia no incluyó filiación a célula o agrupación alguna, y ni siquiera tenía carné (Bozal 2020b, 209-210).

<sup>12</sup> Bozal da su versión de lo ocurrido, sin detenerse en las críticas, en el capítulo seis de sus memorias (Bozal 2020b).



Figura 40. Portada de la revista *Nuestra Bandera*, n.º 92, 1978, diseño de Alberto Corazón.

\* \* \*

Frente a estas posiciones aún plenamente militantes, la *nueva crítica* –Ángel González, Juan Manuel Bonet, Quico Rivas, Francisco Calvo Serraller, Fernando Huici, entre otros– defendía que el arte de la democracia debía ser una pintura colorista, hedonista y despolitizada. Su enfrentamiento con la crítica comprometida abarcará toda la segunda mitad de la década de los setenta, pero las tensiones ideológicas pueden rastrearse a etapas anteriores. En 1972, Simón Marchán Fiz, que colaboraba con *Comunicación* –aunque siempre desde una posición bastante autónoma–, intentó introducir en el equipo a Francisco Calvo Serraller y Ángel González:

[Ángel González y Francisco Calvo Serraller] entraron más tarde en *Comunicación* por mediación mía. [...] [E]stuvieron en el proyecto *Comunicación* solo unos meses, porque la intención inicial era sacar unos números de la revista para iniciar una línea editorial que debía tratar debates actuales, de la que salió un número que creo que se titulaba *La práctica política*, un número de pastas plateadas, en el que se anunciaba el siguiente número,

*Arte y mercancía.* [En la edición de este segundo número] surgió un debate muy fuerte dentro del equipo precisamente sobre el tema del realismo y las renovaciones, porque había distintas opciones, heterodoxas prácticamente todas excepto las de algunos de los miembros. Fue una intransigencia de carácter ideológico la que causó una división y desapareció el proyecto. Esto era en el año 1972 (Marchán en Corbeira y Expósito 2004, 141).

Este temprano desencuentro apuntaba a cuán marcadas eran ya, antes incluso de la muerte de Franco, las diferencias en torno a aspectos esenciales de la relación entre el arte y la sociedad. Los enfrentamientos entre la *vieja guardia* y esta *nueva crítica*, especialmente con Bonet, serán constantes a lo largo de la segunda mitad de los setenta, y con cualquier motivo. Una propuesta de reforma de la enseñanza (Bozal 1976, Bonet 1976), una exposición de Renau (Bozal 1978b, Bonet 1978) o la publicación de un libro (Calvo 1978a, Bozal 1978c, Calvo 1978b) bastaban para que volaran las acusaciones de *comisario*, respondidas con otras de *mandarín*.

Especial relevancia tuvo, no obstante, el nuevo encontronazo público entre ambos sectores en el Curso de Verano de la UIMP de 1977 *Vanguardia artística: ¿mito o realidad?*<sup>13</sup>. En el contexto transicional, la recuperación de las vanguardias históricas se convertía en realidad en un debate sobre el papel del arte –y de la crítica– en la naciente democracia, como demostraban las publicaciones de Comunicación. En el curso se hace evidente que la *vieja guardia* va perdiendo protagonismo en unos ámbitos culturales e intelectuales progresivamente capitalizados por medios recién surgidos (*El País*, las nuevas revistas de arte), en los que la *nueva crítica* defiende las visiones más hedonistas y apolíticas del arte. Bozal afirmó no haberse sentido especialmente preocupado por lo ocurrido en la UIMP porque por aquel entonces él no se dedicaba a la crítica de arte (su ponencia, de más de cien páginas, era de corte histórico, y él se marchó antes de que acabara el curso). Pero, además, porque ya entonces «tenía la sensación de que los dados estaban ya echados, no importaba mucho lo que se dijera» (Bozal 2020b, 224). Es decir, que a la altura de 1977 Bozal ya era consciente de que la propuesta de Equipo Comunicación estaba condenada al fracaso:

las cartas, por decirlo así, estaban echadas a finales de los setenta, cuando la política cultural –y no solo la política cultural– apostó por una nueva

<sup>13</sup> He analizado este episodio en detalle en otros textos (Verdú 2010, 2012, 2014).

cultura, más joven, autónoma respecto de lo que hasta entonces se había hecho –mejor olvidar lo que se había hecho–, capaz de celebrar, o festejar, la nueva situación hacia la que se encaminaba el país. [...] Veía el tema como algo distante, pero, mentiría si no lo digo, sentía que, cualesquiera [sic] fuese la distancia, me afectaba (Bozal 2020a, 182-183)<sup>14</sup>.

Evidentemente, esta constatación no era –no podía ser– ajena a lo ocurrido un mes antes del curso: el famoso *sorpasso* del PSOE al PCE en las primeras elecciones generales de la nueva democracia<sup>15</sup>. El 15 de junio de 1977, los socialistas triplican ampliamente en votos a los comunistas. Se hace evidente que el recién legalizado PCE, bastión del antifranquismo y de la intelectualidad, el arte y la cultura durante la dictadura, no va a poder capitalizar su pasado en los nuevos tiempos, que miran descaradamente al futuro. Predomina –gracias, entre otras cosas, al propio PCE– la reforma frente a la ruptura, reforma que cristalizará ese mismo otoño en los Pactos de la Moncloa y al año siguiente en una constitución que consagrará la Monarquía parlamentaria y la bandera bicolor. Entre los sectores más decepcionados con la deriva de la democracia comienza a utilizarse un término prestado del título de una película estrenada el año anterior: *desencanto*.

\* \* \*

Los dos últimos años de la década no harán sino confirmar la tendencia: los posicionamientos del PCE van a la baja frente a un PSOE que en 1979 renuncia

<sup>14</sup> Una década más tarde se explayaba: «El proceso, pues de un proceso [s]e trató, exhibió dos momentos: en el primero se convirtió al intelectual orgánico en intelectual del partido y vocero de la organización; en el segundo, consecuentemente, se denunció su falta de independencia y, por tanto, la inanidad de sus propuestas [...] lo más llamativo es que muchos de los intelectuales que *desmontaron* la concepción del intelectual orgánico se convirtieron en intelectuales orgánicos, no en el sentido originariamente gramsciano, sino en el sentido que ellos ponían en boca de Gramsci. Se autoencomendaron dos tareas: establecer una nueva memoria histórica y legitimar los *giros* políticos del poder. / La primera, dañada hasta el nivel de amnesia por la requisitoria conciliadora de la transición» (Bozal 1991, 148).

<sup>15</sup> «Dado que en esos años era militante del PCE, los resultados electorales me afectaron profundamente. El PSOE, un partido que había tenido muy escasa actividad durante la Dictadura, desbordaba con claridad al PCE, el principal referente de la oposición. ¿Qué había sucedido, cómo era posible?» (Bozal 2020b, 190). Bozal achacaba el *sorpasso* tanto a la demonización sistemática a la que era sometido el PCE como a que este, «a pesar de todos sus esfuerzos, no fue capaz de normalizarse en el interior del tejido social» (Bozal 2020b, 209).

al marxismo para presentarse como la opción progresista moderada. En esos años, Bozal está volcado en el movimiento de PNNs (Profesores No Numerarios) y en el Colegio de Doctores, ámbitos ambos en los que las cosas tampoco saldrán como él espera<sup>16</sup>. Por último, su alejamiento del mundo del arte no impedirá que se vea salpicado por el último enfrentamiento entre la *nueva crítica* y sus *compañeros de viaje*, especialmente Llorens, con motivo de las exposiciones programáticas *1980* (1979) y *Madrid DF* (1980). Bonet, González y Rivas, organizadores de las muestras, responderán con dureza a las críticas de Llorens y Combalia a la propuesta, en la que será una de las últimas polémicas de la época<sup>17</sup>.

\* \* \*

En la primavera de 1980 Bozal abandona *Nuestra Bandera* y el PCE. En su primer relato sobre los hechos no desveló los motivos, limitándose a señalar que lo hizo «en el convencimiento de que mi militancia era, por razones que no afectan a este relato, inútil» (Bozal 1999, 25). Dos décadas más tarde explicaría que consideraba que la revista, convertida *quizá* en una suerte de gueto intelectual (Bozal 2020b, 216), no incidía en la realidad más allá de la militancia. Por otro lado, pensaba que la política del PCE se encontraba en un callejón sin salida. Y reconocía nuevamente la sensación de desencanto: «El desengaño era grande, era inútil continuar en un aparato que no parecía ir a parte alguna» (Bozal 2020b, 213). Su salida, por lo demás, no hacía sino anticipar la crisis, tanto del partido como de la revista, del año siguiente.

Bozal se despide, sin decirlo, en el n.º 100 (1979) de *Nuestra Bandera*. Se trata de un número simbólicamente importante, que no solo incluye un dossier de seis artículos sobre la crisis del marxismo, sino que pretendía marcar un cierto cambio de rumbo en la publicación, que en los nuevos tiempos debía servir de «espacio abierto a la reflexión teórica y política», antes que de «instrumento de un grupo político para hacer conocer, o imponer, su línea» (S.A. 1979, 3). En un importante artículo, «Cultura y política», Bozal no explica los motivos de su abandono, pero deja claro su desencanto con la ineffectividad de la política cultural del PCE:

Si puede decirse que nuestro objetivo es la elaboración de un sistema global de valores sociales que sustituyan la concepción burguesa dominante en la

<sup>16</sup> Ver en este mismo volumen los trabajos de Asier Lafarga y Juan Albarrán.

<sup>17</sup> He abordado en detalle este episodio en los trabajos ya citados.

sociedad y, simultáneamente, se permanece ausente en del campo del arte y la cultura, entonces es que no se sabe bien qué hacer en este terreno con el partido. Si se plantea la creación de mecanismos alternativos de producción y distribución de los productos culturales entonces se adopta una posición radical –y, por otra parte, prácticamente inviable– que no distingue bien entre los papeles del partido y los de la clase social. / En ambos casos la consecuencia es que la vida cultural permanece bajo la hegemonía del poder establecido, de las clases dominantes y, en este terreno específico, de la industria de la cultura, y que la única actividad de los partidos en este campo es la que a título personal ejercen sus militantes (Bozal 1979b, 97).

Bozal habla, evidentemente, de su propia experiencia en Comunicación. A continuación, lamenta el olvido de Marcuse, el fracaso del 68, la preponderancia de las lecturas puramente economicistas de Marx y el anquilosamiento del marxismo como un *orden establecido*, el cual, en sus versiones más terribles, remite incluso al gulag:

Sé que tales planteamientos –habituales en tertulias y en suplementos culturales de nuestros medios de comunicación– no son sino una forma barata de hacer anticomunismo, una pequeña vendetta de aquellos que en tiempos de consolidación de la democracia se han hecho con el poder cultural, literario o artístico. Pero si es correcto despreciar tales actitudes, no creo que lo sea el ignorar los hechos que realmente pueden estar en sus orígenes. No hay ninguna razón para negar el carácter resistente de la cultura de izquierda durante el franquismo, pero sería temeroso y estéril encasillarse en aquella resistencia para administrarla ahora como propedéutica (Bozal 1979b, 99-100).

Junto al reconocimiento de la pérdida del poder enunciativo en el campo artístico a manos de la *nueva crítica*, Bozal admite asimismo la pérdida de influencia, a lo largo de la década, del modelo propugnado por el PCE, en el marco –creado por el franquismo y sancionados por la naciente democracia– de una economía de consumo y de cierto liberalismo intelectual. En este contexto de *normalización*, con una industria y un mercado cultural incipientes,

las notas que habían definido a la cultura de resistencia son obsoletas. El pueblo, las clases y grupos sociales recuperan la voz perdida, el antifascismo deja de ser un reclamo útil, porque el fascismo no es el enemigo, y la unidad de las fuerzas antifascistas y democráticas que caracterizó la lucha

popular deja de tener sentido. Aún más, la búsqueda de señas de identidad hace que los diferentes grupos marquen sus diferencias, delimiten su espacio en esta nueva disputa por la hegemonía que se avecina. Si en la resistencia había sido la negación y el compromiso lo que había destacado, ahora se hace necesaria una alternativa capaz de configurar un nuevo proyecto de existencia (Bozal 1979b, 101).

Pero Bozal ya no formará parte de esa alternativa. Tras atacar con bastante dureza el dirigismo del partido («Dos problemas: relación entre el partido y la clase, relación entre la clase y el conjunto de la sociedad. [...] Se empieza hablando en nombre de la clase y se termina dirigiéndola»; Bozal 1979b, 104-105), el autor acaba abogando por la abolición de todos los sistemas de dominación. Significativamente, al artículo le sigue una reseña del propio Bozal de la obra de Bahro *Por un comunismo democrático*. Ese mismo año de 1980, Bozal se reincorpora a la Universidad Autónoma de Madrid, de la que había sido expulsado en 1975.

\* \* \*

Años más tarde, Bozal percibirá en sus textos de aquellos años un leninismo superficial e ingenuo (Bozal 2020b, 217), que no se acompasaba con la realidad:

mi pensamiento se desmenuzaba cuanto mayor era la ortodoxia de mi jerga, como si hubiera un autor (marxista) que se resistía a asumir lo que estaba sucediendo y otro, solapado, que se dirigía a lo que estaba sucediendo con paso, si no firmo, sí decidido. Quizá por eso me costó tan poco abandonar la militancia del PCE, y hacerlo sin dramatismo alguno, quizá por eso no volví a escribir sobre marxismo y en marxismo (Bozal 2020a, 165).

Al reconocer esta suerte de esquizofrenia entre el discurso ideológico sobre el papel y la percepción de la realidad circundante (Bozal 2020a, 106), igual que al admitir que el rechazo del marxismo del PSOE «fue, políticamente hablando, más efectivo» que la posición del PCE (Bozal 2020b, 217), Bozal no hace sino conceder la imposibilidad de cohonestar las aspiraciones del marxismo ortodoxo con la *normalidad* que iba imponiendo la nueva democracia —aunque esa *normalidad* no fuera la anhelada—. Es en ese sentido en el que deben entenderse las apelaciones a la *muerte natural* de Equipo Comunicación del inicio de estas líneas. No se justifica por el cumplimiento de sus objetivos,

sino por la imposibilidad de dicho cumplimiento en el nuevo marco cultural democrático. En cierta forma, con ello daban la razón, con años de retraso, a quienes abogaban, ya a mediados de los setenta, por la necesidad de un cambio de ciclo.

Admitir públicamente en aquel momento ese estado de cosas, no obstante, habría supuesto renunciar a un proyecto intelectual y personal que había vertebrado su vida durante casi una década, además de perjudicar probablemente al PCE en el que militaba. Pero la *sensación* íntima de que la suerte estaba echada en 1977, la *esquizofrenia* interna entre el teórico convencido y el individuo progresivamente desencantado, suponían un desgarramiento interno que, como analizó modélicamente Vilarós (1998), no podía ocultarse permanentemente<sup>18</sup>.

De hecho, la rabia contenida hace ya acto de presencia en un texto del mismo año de su despedida en *Nuestra Bandera*, si bien en una publicación —*El Viejo Topo*— cuyo perfil, mucho más heterodoxo, permitía el desahogo: «Nunca hubo en un país cambio más radical: desde toda una cultura de resistencia reclamándose del marxismo hasta la condenación de éste como bestia inmunda de ignorancia y perfidia» (Bozal 1979a, 38). Tres años más tarde hablaba ya abiertamente de fracaso: «la [crisis] que afirma la inutilidad crítica y movilizadora del arte, y por consiguiente lo oportuno de una nueva integración que vuelva a poner las cosas en su sitio, es el resultado del fracaso: si la imaginación se hizo momentáneamente con el poder, fue incapaz de dominarlo» (Bozal 1982, 60).

En sus varios relatos del periodo, Bozal emplea un tono predominantemente descriptivo y sorprendentemente neutro, sin espacio para la acritud, la amargura o la condescendencia. Habla de ingenuidad, de romanticismo, de voluntarismo, sí; pero nunca utiliza, ni en sus textos de la época, ni en revisiones posteriores del periodo, el término desencanto. Sorprendentemente, lo reserva para referirse a los últimos gobiernos socialistas, marcados por la corrupción y el terrorismo de Estado: «No hacía falta ser militante socialista, yo no lo era, para lamentar una situación como esta. La situación alentaba el

<sup>18</sup> En su momento, Bozal aún mantuvo un resquicio de esperanza: aunque las elecciones generales habían dado el poder al bloque dominante (UCD), las municipales habían demostrado que «la hegemonía no era estrictamente una cuestión de política, sino social, económica y cultural. [...] Los resultados obtenidos por socialistas y comunistas evidenciaron que la población depositaba la confianza en sus proyectos de transformación de la vida cotidiana y no en los modelos UCD-CD» (Bozal 1979b, 106). En realidad, las elecciones municipales de 1979 solo supusieron una pequeña mejora de los resultados de la izquierda con respecto al centro derecha: la UCD perdió más de 4 puntos, mientras que el PSOE se dejó 2, algo menos de lo que ganaba el PCE.

desencanto, palabra que se repitió, y se repite, una y mil veces [...] estaban presentes la corrupción y la guerra sucia –una herencia de la Dictadura, que se alimentó de ambas–, y con ellas, el desencanto» (Bozal 2020b, 203)<sup>19</sup>.

Pero ese no era el sentido que *desencanto* tenía para la generación de Bozal, y él no podía ignorarlo. Bozal traslada a la etapa final del periodo socialista –y no a la propia Transición y a los mecanismos que habían forjado la democracia, incluida la posible responsabilidad que el PCE pudiera haber tenido en su diseño– la causa de un desengaño al que, por otra parte, parecía no querer abandonarse: «Era verdad que ya no se cumplirían las previsiones de Marcuse [...], que no se crearía una nueva moral y una nueva felicidad en la sociedad sin clases, pero eso no nos dejaba sin motivos para luchar por una sociedad mejor, aunque los motivos no fueran heroicos: tampoco la sociedad lo era» (Bozal 2020b, 204)<sup>20</sup>.

Con esta pequeña piraeta histórico-dialéctica, que exoneraba de responsabilidad a Bozal y a los *compañeros de viaje* del actual estado de cosas, este cierra en sus memorias el ciclo de la normalización. Aunque su visión de la cultura de la democracia es, en general, bastante negativa (Bozal 2020b, 205-208), *a posteriori* parece contentarse con cambios que, como la sistematización del sistema impositivo en 1977 o el surgimiento en los ochenta de numerosos museos e instituciones artísticas y culturales, nos transformaron en ciudadanos: «Todo esto mejoró los modales, la educación de las personas, no de todas, pero sí de muchas. Sigo pensando, viejo ilustrado, que la cultura tiene efectos positivos» (Bozal 2020b, 208). Bozal, el militante comunista que aspiraba a cambiar la sociedad a través de la cultura, ha devenido, finalmente, en plácido socialdemócrata.

«Y así como todo cambia / que yo cambie no es extraño», cantaba en 1984 Mercedes Sosa. La canción había sido compuesta dos años antes por Julio Numhauser, un chileno exiliado en Suecia durante la dictadura de Pinochet. Si la melancolía y la utopía, como el propio Bozal reconoce en la cita inicial, llevan necesariamente al fracaso, entonces el fracaso no es tal: es lo esperable. Es decir, lo normal. Una normalidad que sin duda no es la esperada, y que

<sup>19</sup> Bozal apunta: «No voté al PSOE pero me ilusionó su victoria. [...] Pensábamos que ya eran posibles cambios sustanciales que afectarían a nuestra existencia cotidiana. Hubo algunos, no todos los que deseábamos y esperábamos» (Bozal 2020b, 200).

<sup>20</sup> Algo similar hará Corazón. Preguntado sobre el supuesto fracaso de su generación a la hora de entender qué pasaba en los setenta en España –lo que él llama el paso de la política a lo político–, responde: «Yo no tengo un sentimiento de fracaso generacional. Ese sentimiento lo tengo ahora [2012] –no en relación con aquel momento–, en medio de esta absoluta hegemonía de la mediocridad que lo oculta todo» (Bozal, Calabuig y Corazón 2012, 294).

quizá ni siquiera sabíamos que deseábamos, pero que no deja de ser, frente a la dictadura y la opresión, una victoria por otros medios.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. 1976a. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AA.VV. 1976b. *Comunicación XXI*, n.º 31-32.
- AA.VV. 2018. *Caso de Estudio. España Vanguardia Artística y Realidad Social 1936-1976*. Valencia: IVAM.
- Ansón, Antonio; Honorio Cardoso y Manuel Fernández Cuadrado. 1999. «Entrevista con Valeriano Bozal». *Con-Ciencia Social* 3: 119-150.
- Bonet, Juan Manuel. 1976. «Hacia una nueva enseñanza de la historia del arte. Valeriano Bozal y sus propuestas pedagógicas». *El País*. 2 de junio; [https://elpais.com/diario/1976/06/02/cultura/202514402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/06/02/cultura/202514402_850215.html)
- Bonet, Juan Manuel. 1978. «Josep Renau». *El País*. 1 de junio; [https://elpais.com/diario/1978/06/01/cultura/265500003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/06/01/cultura/265500003_850215.html).
- Bozal, Valeriano. 1976. «La enseñanza de la Hª del Arte». En *Enseñanza y política en España, 1940-1960*, suplemento al *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*, 10 de mayo: 1-6.
- Bozal, Valeriano. 1978a. «Lucha ideológica y cultura popular». *Nuestra Bandera*, n.º 85: 43-48.
- Bozal, Valeriano. 1978b. «Josep Renau hoy: arte y política». *Nuestra Bandera*, n.º 94: 65-70.
- Bozal, Valeriano. 1978c. «Valeriano Bozal y “La construcción de la vanguardia”». *El País*. 6 de junio; [https://elpais.com/diario/1978/06/06/cultura/265932001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/06/06/cultura/265932001_850215.html)
- Bozal, Valeriano. 1979a. «Cultura y política: la farsa del mandarín y el funcionario». *El Viejo Topo*, n.º 31: 38-39.
- Bozal, Valeriano. 1979b. «Cultural y política». *Nuestra Bandera*, n.º 100: 96-106.
- Bozal, Valeriano. 1982. «Para convivir con la injusticia». *El Viejo Topo*, n.º 65: 60-63.
- Bozal, Valeriano. 1991. «Cultura y arte en la España de los 80». *Historia* 16, n.º 181: 141-150.
- Bozal, Valeriano. 1999. «Compañero de viaje». *La Balsa de la Medusa*, n.º 50: 23-84.
- Bozal, Valeriano. 2020a. «Crónica de una década». En *Crónica de una década y Cambios de lugar*, 13-183. Madrid: Antonio Machado.
- Bozal, Valeriano. 2020b. «Cambios de lugar». En *Crónica de una década y Cambios de lugar*, 185-279. Madrid: Antonio Machado.

- Bozal, Valeriano, Tino Calabuig y Alberto Corazón. 2018. «Espacios de tránsito. A propósito de Redor y Equipo Comunicación». En *Art/nsición, Tra/nsición. Arte y transición*, 2ª edición revisada y ampliada, editado por Juan Albarrán. Madrid: Brumaria.
- Calvo Serraller, Francisco. 1978a. «Vanguardia artística y vanguardia política». *El País. Arte y Pensamiento*, 4 de junio.
- Calvo Serraller, Francisco. 1978b. «Mea culpa de un crítico: respuesta a Valeriano Bozal». *El País*, 8 de junio; [https://elpais.com/diario/1978/06/08/cultura/266104802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/06/08/cultura/266104802_850215.html)
- Corbeira, Darío, y Marcelo Expósito. 2004. «Entrevista a Simón Marchán Fiz». En *Desacuerdos 1*, editado por Jesús Carrillo, Ignacio Estella y Lidia Merás, 140-143. San Sebastián, Sevilla, Barcelona, Granada: Arteleku, UNIA, MACBA, Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero.
- Equipo Comunicación. 1972. «Sobre el valor de los libros y de la cultura». *Cuadernos para el Diálogo*, extraordinario XXXIII: 24-28.
- González, Ángel. 1976. «Invitación a la polémica». *El País*, 19 de diciembre; [http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798021\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/12/19/cultura/219798021_850215.html).
- Llorens, Tomàs. 1998. «El arte español de los 80: una visión polémica». En AA.VV. *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, 105-117. Madrid: Visor, Fundación Argentaria.
- Ribas, Pepe. 2024. *Ángeles bailando en la cabeza de un alfiler. La explosión libertaria de 1976-77*. Madrid: Libros del KO.
- S.A. 1977. «Carrillo: no vamos a imponer ninguna estética». *Guadalimar*, n.º 23 (mayo): 15.
- S.A. 1979. «Editorial». *Nuestra Bandera* 100: 2-4.
- Torrent, Rosalía. 1997. *España en la Bienal de Venecia*. Castelló: Diputació de Castelló.
- Verdú Schumann, Daniel A. 2010. «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989». *Revista de Historiografía* 13: 66-81.
- Verdú Schumann, Daniel A. 2012. «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición». En *Arte y Transición*, editado por Juan Albarrán, 107-130. Madrid: Brumaria.
- Verdú Schumann, Daniel A. 2014. «Del consenso a la hegemonía: la crítica de arte en *El País* durante la Transición». En *Desacuerdos 8*, editado por Jesús Carrillo y Jaime Vindel: 148-166. Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, MACBA, Museo Reina Sofía, UNIA arteypensamiento.
- Vilarós, Teresa. 1998. *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo XXI.



# Listado de figuras

1. Cartel *Libros para la inmensa mayoría: Cuadernos Ciencia Nueva*, 1968, diseño de Alberto Corazón.
2. Cartel *Ciencia Nueva. Viva la libertad*, 1969, diseño de Alberto Corazón.
3. Cartel *Comunicación. Teoría Práctica Teórica*, 1971, diseño de Alberto Corazón.
4. Portada del libro de Frederick Antal, *Clasicismo y romanticismo*. 1978, diseño de Alberto Corazón.
5. Portada del libro de Víktor Shklovski, *La disimilitud de lo similar. Los orígenes del formalismo*. 1973, diseño de Alberto Corazón.
6. Portada del libro de Víktor Shklovski, Yuri Tyniánov y Borís Éikhenbaum, *Formalismo y vanguardia*. 1970, diseño de Alberto Corazón.
7. Portada del libro de Jan Mukařovský, *Arte y semiología*, 1970, diseño de Alberto Corazón.
8. Portada del libro *Lingüística formal y crítica literaria*, 1970, diseño de Alberto Corazón.
9. Portada del libro de Roland Barthes, *Elementos de semiología*, 1970, diseño de Alberto Corazón.
10. Portada del libro de Max Bense, *Estética de la información*, 1973, diseño de Alberto Corazón.
11. Vista de la exposición de Alberto Corazón, *Leer la imagen. Sobre problemas de cultura urbana*, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1972. Archivo Lafuente.
12. Vista de la exposición de Alberto Corazón, *Documentos*, Galería Buades, Madrid, 1973. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.
13. Vista de la exposición de Alberto Corazón, *Leer la imagen 3*, Galería Iolas-Velasco, Madrid, 1978. Fotografía: José Miguel Gómez, Archivo Lafuente.
14. Cartel *Comunicación*, 1974, diseño de Alberto Corazón.
15. Portada del libro *Constructivismo*, 1972, diseño de Alberto Corazón.
16. Portada del libro de Robin Jenkins, *La explotación. La estructura mundial del poder*, 1974, diseño de Alberto Corazón.
17. Portada del libro de André Granou, *Capitalismo y modo de vida*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

18. Portada del libro de Radovan Richta, *Progreso técnico y democracia*, 1970, diseño de Alberto Corazón.
19. Página del artículo de Miguel Delibes, «Viaje a Checoslovaquia I: La primavera de Praga», *Triunfo*, n.º 312, mayo 1968, cortesía de Triunfo Digital.
20. Portada del libro *La vía checoslovaca al socialismo*. 1968, diseño de Alberto Corazón.
21. Portada del número monográfico «La revolución científico-técnica» de la revista *CAU* (Construcción, Arquitectura, Urbanismo), n.º 13, mayo-junio 1972, diseño de Enric Satué, cortesía del Colegio de la Arquitectura Técnica de Barcelona.
22. Cartel *Comunicación. Temporada 71-72*, 1972, diseño de Alberto Corazón.
23. Catálogo desplegable de Comunicación, 1973, diseño de Alberto Corazón.
24. Portada de la revista *Comunicación XXI*. n.º 21, 1974, diseño de Alberto Corazón.
25. Portada de la revista *Comunicación XXI*. n.º 41, 1978, diseño de Alberto Corazón.
26. Portada de la revista *Zona Abierta* n.º 2, 1974-1975, diseño de Alberto Corazón.
27. Página introductoria del libro *Teoría práctica, práctica teórica*, 1971, diseño de Alberto Corazón.
28. Portada del libro de Marx, *El Capital*, 1968, diseño de Alberto Corazón.
29. Portada del libro *Cuentos cubanos*, 1968, diseño de Alberto Corazón.
30. Portada del libro de Marx, *Lan alokatua eta kapitala* [Trabajo asalariado y capital], 1971, diseño de Alberto Corazón.
31. Portada del libro *Balearen arrantza* [La caza de ballenas], 1971, diseño de Alberto Corazón.
32. Páginas interiores del catálogo de la exposición de Alberto Corazón en el M-11, 1974, con el sello del M-11 a la izquierda.
33. Cartel de la exposición de Equipo Crónica, M-11, 1975, diseño de Alberto Corazón.
34. Inauguración de la exposición de Equipo Crónica en el M-11, 1975. Fotografía: Manuel San Vicente. Fuente: Archivo Histórico de Comisiones Obreras de Andalucía.
35. Páginas interiores del catálogo de la exposición *Gordillo 1958-1974*, M-11, 1974, diseño de Alberto Corazón, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.
36. Portada del libro de Angiolina Arru, *Clase y partido en la 1ª Internacional*, 1974, diseño de Alberto Corazón.

37. Portada del libro de Galvano Della Volpe, *Crítica de la ideología contemporánea*, 1970, diseño de Alberto Corazón.
38. Portada del libro *La proletarización del trabajo intelectual*, 1975, diseño de Alberto Corazón.
39. Portada del libro de Georges Snyders, *Escuela, clase y lucha de clases*, 1978, diseño de Alberto Corazón.
40. Portada de la revista *Nuestra Bandera*, n.º 92, 1978, diseño de Alberto Corazón.



## Sobre autores/as

**Juan Albarrán Diego** es profesor titular en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación se centran en las prácticas y discursos artísticos de la contemporaneidad, especialmente en las relaciones entre arte y política desde la transición española, las teorías de la fotografía y la *performance* y las representaciones de la violencia en la cultura visual contemporánea.

**Paula Barreiro López** es investigadora principal de la plataforma internacional Modernidades Descentralizada(s), catedrática de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Toulouse 2 y miembro senior del Institut Universitaire de France. Trabaja los intercambios artísticos, crítica de arte, políticas y redes culturales durante la Guerra Fría, analizando los múltiples desarrollos de la modernidad dentro de un contexto ya globalizado.

**Rosa Benítez Andrés** es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Salamanca. Su actividad investigadora se centra en cuestiones de estética literaria y teoría de las artes contemporánea, con especial atención en las relaciones entre arte y sociedad. Ha dedicado buena parte de su trabajo a las intersecciones entre artes visuales y literatura, principalmente en el contexto hispanohablante.

**Cristian Cámara Outes** es doctor en Teoría de la Traducción por la Universidad Carolina trabajado en la Universidad Federal del Sur (Rusia) y la Universidad Libre de Bruselas. Dirige la colección SDVIG – Textos Teóricos de las Vanguardias (Ediciones Asimétricas) para la que ha traducido la obra de Víktor Shklovski, Yuri Tyniánov o Borís Arvátov, entre otros.

**Juliane Debeusscher** es contratada Ramón y Cajal en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su investigación se centra en la historia de las exposiciones y las relaciones artísticas en Europa durante la Guerra Fría. Ha disfrutado de becas y contratos en Duke University in Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, el Centre for Modern Art and Theory de la Universidad Masaryk en Brno y la Bibliotheca Hertziana en Roma.

**Olga Fernández López** es profesora titular de Historia del Arte Contemporáneo y Estudios Curatoriales en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autora, entre otras publicaciones, del libro *Exposiciones y comisariado. Rela-*

*tos cruzados* (Cátedra, 2020). Entre 2001 y 2006 fue Conservadora Jefe y Jefa de Investigación y Educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid.

**Asier Lafarga Fuertes** es profesor de Filosofía en el IES Arcipreste de Hita de Entrevías (Puente de Vallecas). Licenciado en Filosofía y Antropología Social y Cultural, investiga acerca del IES como institución de enseñanza, sobre las dinámicas internas de los procesos educativos y la posibilidad de generar pensamiento crítico en el aula de secundaria.

**Nerea Mandiola Solozabal** realiza un proyecto de doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid acerca de la relación entre pensamiento contemporáneo, literatura y arte en el País Vasco (1968-1988). Ha impartido docencia en la Universidad de Helsinki, en la Universidad de Yale y en la Universidad de Mondragón y cuenta con la beca de investigación BBK-Museo del Museo de Bellas Artes de Bilbao (2024-2025).

**Inés Molina Agudo** es historiadora del arte e investigadora. Su trabajo está comprometido con el estudio de la edición alternativa y sus archivos desde finales del siglo XIX. Hoy es beneficiaria de una ayuda del Ministerio de Cultura con la que desarrolla una biblioteca de prensa autoeditada tras la dictadura franquista, con sede en La Casa Invisible de Málaga.

**Andrés Pérez Simón** es profesor de literatura inglesa y crítica literaria en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus áreas principales de interés son la teoría literaria, con énfasis en la teoría eslava (formalismo ruso, Escuela de Praga, Círculo de Bajtín), la literatura comparada y los estudios de traducción literaria.

**Giulia Quaggio** es una historiadora cultural especializada en el estudio de Europa post-1945. Actualmente es profesora titular en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid. Es la responsable del proyecto: «Imágenes y marcos culturales en los grupos contra la carrera armamentista nuclear en España e Italia (1979-1989)».

**Alberto Santamaría Fernández** es catedrático de Historia y Teoría del Arte en la Universidad de Salamanca. Trabaja en el campo de la crítica de la cultura, con un enfoque que privilegia las interdependencias entre economía, artes y política. Aquí destacan libros como *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Barcelona o *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*.

**Daniel A. Verdú Schumann** es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Carlos III de Madrid. Sus investigaciones se centran en los ámbitos de la crítica y la historia del arte, así como los estudios fílmicos, culturales

y visuales, con especial atención a los relatos, los medios, las instituciones y las ideologías de la transición española.

**Lola Visglerio Gómez** es doctora en Historia del Arte (Universidad Autónoma de Madrid). Sus intereses de investigación se orientan a la historiografía del arte español contemporáneo, la cultura visual y los cruces entre arte, política y movimientos sociales en España desde los años setenta. Actualmente trabaja en el Centro de Estudios del Museo Reina Sofía.

**Diego Zorita Arroyo** es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha dedicado parte de sus trabajos a los usos políticos de la literatura durante el franquismo. En su investigación postdoctoral, estudia cómo el proceso de acumulación por desposesión que supuso el Plan de Desarrollo franquista quedó críticamente reflejado en la obra de Aníbal Núñez, Justo Alejo o Vázquez Montalbán.



Entre 1969 y 1979, la editorial Alberto Corazón Editor publicó un amplio catálogo de libros estructurados en cinco colecciones: Comunicación series A, B, C y D/D, y Colección Visor de Poesía. Equipo Comunicación fue, además, el nombre de un colectivo de intelectuales que consiguió dinamizar la vida cultural del último franquismo y la transición mediante una intensa actividad editorial, pero también a través de seminarios de trabajo y textos publicados en diversos medios. El núcleo fundacional estuvo formado por Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Alberto Méndez, Juan Antonio Méndez y Miguel García Sánchez, a los que se unieron Ludolfo Paramio, Leopoldo Lovelace, Miguel Ángel Bilbatúa, Herminia Bevia y Carlos Piera, entre otros.

Desde posicionamientos antifranquistas y asumiendo un fuerte compromiso político, Comunicación puso en circulación más de cien libros de autores nacionales e internacionales. Títulos sobre marxismo, teoría del lenguaje, semiótica, filosofía, arquitectura, historia del arte, cine, teatro y literatura, que ofrecieron materiales con los que enriquecer los debates políticos y culturales, y que contribuyeron a la apertura de espacios de libertad en el proceso de democratización del país. El presente volumen reúne quince estudios con el objetivo de recuperar, estudiar y poner en contexto la actividad de Equipo Comunicación.

