

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.

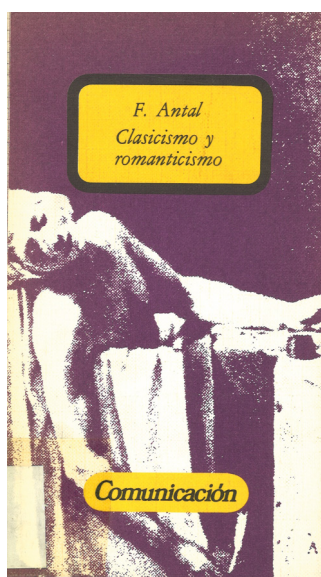


Figura 4. Portada del libro de Frederick Antal, *Clasicismo y romanticismo*, 1978, diseño de Alberto Corazón.

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 entretrejer 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 vertebra 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.