

Lukács y la renovación del realismo: autonomía y perspectiva en Pabellón de cáncer, de Soljenítsin

Martín Salinas¹

Resumen:

El artículo analiza la lectura de György Lukács de la segunda novela de Soljenítsin, *Pabellón de los cancerosos*. La consideración de los contextos que enmarcan las críticas del autor húngaro tiene claras implicaciones políticas, filosóficas y estéticas: el proceso de des formalización, la coexistencia pacífica y el "renacimiento del marxismo", que Lukács reconoce como una tarea urgente. Dentro de este marco conceptual, la interpretación de Lukács de la obra de Soljenítsin expresa la forma en que se articulan las nociones de autonomía y perspectiva estética.

Palabras clave: realismo; marxismo; autonomía; perspectiva.

Lukacs and the renewal of realism: autonomy and perspective in *Cancer Ward*, by Soljenitsin

Abstract:

The article discusses Gyorgy Lukacs's reading of Soljenitsin's second novel, *Cancer Ward*. Consideration of the contexts that frame the Hungarian author's criticism has clear political, philosophical and aesthetic implications: the process of de-Stalinization, peaceful coexistence, and the "Renaissance of Marxism", which Lukacs recognizes as an urgent task. In this conceptual framework, Lukacs's interpretation of Soljenitsin's work expresses the way in which the notions of aesthetic autonomy and perspective are articulated.

Keywords: Realism; Marxism; autonomy; perspective.

¹ Doctor en Literatura Alemana pela Universidad Buenos Aires, Docente Auxiliar de la catedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). *E-mail:* magallanes929@yahoo.com.ar.

Contextos y premisas

Los ensayos dedicados a la obra de Soljenítsin, “Solschenitzyn: ‘Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch’” (1964), y “Solschenizyns Romane” (1969) constituyen un estadio más en el dilatado desarrollo de la crítica literaria de Lukács. Escritos luego de *La peculiaridad de lo estético* (1963), en simultáneo con el ensayo *Demokratisierung heute und morgen* (1968; publ. en 1987), y durante el trabajo con la *Ontología del ser social* (1964-1971; publ. en 1984), en ellos se observa no solo un nuevo intento de distinguir la especificidad ontológica de la esfera estética respecto de las diferentes formas de objetivación del ser humano (la ciencia y la filosofía) en torno a una obra de reciente publicación y de gran difusión, sino también el esfuerzo crítico por especificar los contornos y las perspectivas de la renovación del realismo que Lukács advierte en la obra temprana de Soljenítsin tras la muerte Stálin. La articulación de categorías estéticas (la autonomía estética, el poder evocador de la obra de arte, su carácter antropomorfizador, la función desfetichizadora), de criterios vinculados a la crítica literaria (la confrontación con la literatura de ilustración, con el naturalismo, con el realismo socialista del período estalinista y con la literatura burguesa moderna), y de análisis histórico-políticos (democratización de la vida cotidiana que implica la renovación del socialismo) presente en los ensayos manifiesta la particularidad de un pensamiento ontológico que, lejos de postular principios abstractos que trascienden el plano de la historia, surge de las objetivaciones del propio desarrollo histórico, e intenta incidir en su posterior despliegue.

En este marco de producción de la obra de Lukács, los ensayos sobre la obra del autor ruso pueden leerse como el análisis a partir del cual la autonomía y la perspectiva estéticas pueden ser señaladas solo como una posibilidad concreta del desarrollo histórico y no como una utopía impuesta de manera subjetiva. De acuerdo con la concepción estética del viejo Lukács, la perspectiva solo puede ser sugerida a partir de la lectura de la realidad representada en la obra y no desde el relevamiento de las expectativas subjetivas que los autores puedan incluir en la acción narrativa “desde fuera”. Es la propia autonomía de la obra de arte, eje estructural del pensamiento estético de Lukács, la que permite que la perspectiva se vincule, desde “la prioridad ontológica de la actualidad” (LUKÁCS, 1989, p. 57) con un desarrollo que, orientado al pasado y al futuro, excede el marco de la coyuntura histórica. Pero así como la perspectiva a que da lugar la obra excede el marco inmediato de actualidad histórica, las consideraciones en torno a la autonomía estética suponen un método de análisis que excede la vinculación directa entre las obras y los autores empíricos. La autonomía y la perspectiva se presentan, de esta manera, como categorías centrales de un pensamiento estético ontológicamente fundado a partir de las cuales tanto el marco estrecho de la

coyuntura como las convicciones de los autores son superados en el marco de la obra. En la lectura de las obras iniciales de Soljenítsin, cobran particular centralidad. Sobre todo si se tiene en cuenta el desarrollo vital del autor ruso: condenado en 1945 a 8 años en los campos de trabajos forzados y al destierro perpetuo, se convierte en una figura de renombre internacional a partir de la publicación de *Un día en la vida de Iván Denísovich* (escrita en 1959 y publicada, con la aprobación de Kruschev, en 1962), obra en la que la siempre táctica crítica literaria del Partido reconoce, en un contexto de incipiente desestalinización, un llamado a la toma de conciencia de los horrores de los campos de concentración. El debilitamiento de Kruschev y el posterior golpe de estado comandado por Brézhnev reintroducen un nuevo cambio de dirección en la cúpula de la URSS, orientado a una reestalinización. La inmediata prohibición de la obra, ahora considerada por los críticos del partido un ataque directo al poder político soviético, convierte a Soljenítsin en una figura en torno al cual se despliega una disputa política que excede las fronteras soviéticas, al punto que en 1970, el premio Nobel que se le otorga puede leerse como una intervención política de occidente.

En los ensayos de Lukács, sin embargo, las convicciones y opiniones políticas del autor ruso no sirven de soporte para la crítica literaria. La estética de la autonomía que Lukács construye se traduce en una estética de la obra: “El parámetro decisivo, a la hora de analizar la ideología de un escritor determinado, es la imagen del mundo que emerge de la obra misma, y no las opiniones conscientes y expresas del autor empírico” (VEDDA, 2011, p. 10). Pero la preeminencia de la obra de arte sobre la ideología del autor constituye un eje central del pensamiento que Lukács desarrolla ya en su período moscovita. Allí, y en 1940, publica “Confusión sobre el ‘triunfo del realismo’”, donde se sostiene que la validez estética de una obra de arte no se encuentra determinada por la condición de clase, la pertenencia política, o convicción ideológica: “El ‘triunfo del realismo’ asume formas muy variables en escritores diversos de épocas diversas, de clases diversas. Tiene un aspecto diferente en Goethe o Walter Scott, en Balzac o Tolstói” (LUKÁCS, 2011, p. 116). Esta tendencia a considerar la obra de arte desde su propia legalidad ha llevado, como indica Lukács, a confusiones teóricas que solo se sostienen, precisamente, por la pervivencia de prejuicios ideológicos. Así, Georg Steiner, en su ensayo “Lukács y su pacto con el diablo” (1960), llama la atención acerca de “la gran paradoja” de la crítica literaria “conservadora” de Lukács: “Comunista por convicción, materialista dialéctico en virtud de su método crítico, Lukács sin embargo, ha tenido siempre la mirada puesta en el pasado” (STEINER, 2003, p. 367). Si bien en la mirada orientada al pasado Steiner reconoce la convicción con que Lukács defendió sus principios estéticos en el

contexto de las purgas de Stálin², deja de lado los debates e intercambios que Lukács mantuvo con autores y autoras alemanes del período, tales como Anna Seghers, Billi Bredel, o Johannes Becher. En la crítica literaria de Lukács, como ya se mencionó, la mirada dirigida al pasado también supone una puesta en perspectiva. En el IV Congreso de escritores alemanes de 1956, del que participaron Anna Seghers y Johannes Becher, Lukács interviene precisamente con una ponencia titulada “El problema de la perspectiva”. Allí, Lukács considera, tal como lo haría en escritos e intervenciones posteriores, que la perspectiva no representa una realidad propiamente dicha, pero tampoco una utopía, sino una posibilidad objetiva: “si existiese, no sería perspectiva para el mundo que configuramos” (LUKÁCS, 1968, p. 243). Pero el carácter objetivo de la posibilidad no implica un fatalismo unilateral, sino el reconocimiento de “la tendencia en la realidad para la realización de la misma” (LUKÁCS, 1968, p. 243). Una “perspectiva sólo es verdaderamente auténtica y real, cuando nace de las tendencias evolutivas de aquellos hombres concretos” (LUKÁCS, 1968, p. 244) configurados en la obra de arte. En su estética tardía Lukács vincula la posibilidad de la perspectiva al carácter no utópico de la obra de arte:

Pues es propio de la esencia del arte el no ser utópico. Para la gran mayoría de las artes, los géneros artísticos y las obras, es imposible representar la perspectiva del futuro salvo como dirección de movimiento, más o menos visible, siempre sólo indicada, del presente al que dan forma. (LUKÁCS, 1966, p. 216)

Lukács no busca en la obra de Soljenítsin respuestas inmediatas a la necesaria reforma de la vida cotidiana en los países socialistas. Las múltiples mediaciones que interceden entre la vida y la obra impiden una conexión mecánica entre ambos planos. Pero para el crítico, para quien la obra de arte constituye un *factum brutum*, la obra se le ofrece como un punto de partida para hablar “de las cuestiones últimas de la vida (...) pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros” (LUKÁCS, 1985, p. 27). Cuando en la terminología de su *Ontología del ser social*, Lukács comprende al ser humano como un ser que responde, “un ser capaz de dar respuesta” (LUKÁCS, 2004, p. 39), no entiende por ello que la literatura deba dar respuestas orientadas a la praxis política. La obra de arte no constituye una entidad que responde por las convicciones del autor empírico. Esto no implica dejar de lado la instancia previa a las cuestiones políticas que toda obra de arte contiene. El análisis de la obra de *Soljenítsin*, del proceso que se pone en

² “A despecho de las presiones de sus enemigos rusos, Lukács apenas dio cuenta oficiosa de los altisonantes apaños del ‘realismo soviético’. Lejos de esto, se volvió siempre hacia el gran linaje de la poesía y la ficción europeas de los siglos XVIII y XIX, hacia Goethe y Balzac, hacia Walter Scott y Flaubert, hacia Stendhal y Heine. Cuando escribe de literatura rusa, lo hace de Pushkin y Tolstói, no de los poetastros del estalinismo” (STEINER, 2003, p. 367).

marcha en su obra, tarea a la que se aboca entre los 77 y los 82 años, es el fundamento ontológico de la respuesta crítica que ofrece Lukács.

Continuidad y autonomía

La mención de los distintos planos que componen el complejo de contextos de los ensayos de Lukács sobre Soljenítsin expresa la pluralidad de variables que lo enmarcan. La persistencia de las categorías estéticas y ontológicas no se corresponde con la temporalidad de un análisis que no podía considerar el desarrollo posterior del autor ruso más que desde la perspectiva que se abría en sus primeras obras; por otro lado, también el contexto político ha quedado en gran parte relegado por el desarrollo histórico. Como sostiene Antonino Infranca en su análisis de *Demokratisierung heute und morgen*, “[l]o que colapsó no fue el socialismo real, sino el intento de reformarlo” (INFRANCA, 2013, p. 97). Pero el valor de documento histórico que adquieren las consideraciones coyunturales de los ensayos de Lukács no invalida la pertinencia de la intervención.

El trabajo con las primeras obras de Soljenítsin supone una intervención crítica en torno al debate que se abre en el marco de un proyecto orientado a reestructurar el socialismo burocrático. Con la muerte de Stálin y el período de la “coexistencia pacífica” impulsado por Kruschev, Lukács advierte también la posibilidad de un “renacimiento del marxismo”. En este sentido, el contexto de producción de los ensayos se amplía más allá del marco de la propia obra de Lukács; se trata de una intervención en el seno de la crítica literaria marxista del período. Una confrontación con la postura que Ernst Fischer, figura central en la defensa de la obra de Kafka en el ámbito socialista, de la misma etapa histórica puede servir de parámetro. En su libro *Arte y coexistencia* (1966), también Ernst Fischer responde como intelectual al período de la coexistencia pacífica³. El análisis comparativo de *La última cinta*, el drama de Beckett de 1958, y la novela corta de Soljenítsin, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, con que inicia el ensayo resulta sintomático. Desde la perspectiva de Fischer, la representación de lo que según Hamm, personaje del drama de Beckett, “[e]s pues un día como cualquier otro” (BECKETT *apud* FISCHER, 1968, p. 13), y la narración de un buen día en la vida de Iván Denísovich en el campo de concentración dan cuenta de la manera en que, en la literatura de posguerra, la alienación de los individuos ha llegado a un punto límite: “No solo ha caducado el futuro, sino también la naturaleza” (FISCHER, 1968, p. 20). La lectura de Fischer vincula el drama de Beckett y la novela corta

³ “No sin inconsecuencias, Fischer ha intentado ser un defensor de la tolerancia aun en períodos de vehemente tensión entre el bloque comunista y los países occidentales; sus propuestas de fusionar a Brecht y Thomas Mann responden a la convicción de que es necesario integrar los mundos en discordia, antes que perpetuar el aislamiento” (VEDDA, 2006, p. 161).

de Soljenítsin en el marco de la literatura universal. La perspectiva que a los ojos de Fischer se abre parece atenerse a lo que la configuración literaria presenta como estado de la humanidad: “Así pues, la negatividad es (...) un ángel negro de anunciación, el cual lleva en sus plegadas alas una posibilidad aún irresuelta; su horizonte es la *otra posibilidad*. Nos permite adivinar un gran ‘quizás’ y nos exhorta a esperar” (FISCHER, 1968, p. 26)⁴.

La lectura y la perspectiva que Lukács presenta en los ensayos sobre el autor ruso y en otras intervenciones del mismo período apuntan en otra dirección. En su análisis de *Un día en la vida de Iván Denísovich*, Lukács destaca la relación que guarda la novela corta con la novela en términos de una filosofía de la historia. Según la lectura de Lukács, la novela corta es una forma que prevalece en períodos de crisis; representa “o bien el preludio de una conquista de la realidad a través de grandes formas épicas y dramáticas, o (...) el fin de una época, su retaguardia, su último acento” (LUKÁCS, 1966, p. 1). En ambos casos, la forma no apunta, como la novela, a representar la totalidad de los objetos de la vida social, sino un caso singular, pero que solo puede tener lugar en una etapa específica del desarrollo histórico, por lo que “puede renunciar a explicarnos la génesis social de los hombres (...) y puede prescindir de las perspectivas concretas” (LUKÁCS, 1966, p. 2). La representación de la contradicción temporal que experimentan los condenados en el campo de concentración sugiere esta falta de perspectiva: “Muchas veces, Schujov advirtió que los días pasan volando en el campo; pero la condena parece estancarse, no disminuye” (SOLJENÍTSIN, 1974, p. 70). La espera, aquí, no alude tanto a una postura contemplativa como a la expectativa que sugiere la novela corta como antesala posible de una aprehensión de la realidad como totalidad intensificada.

Por otro lado, el análisis de Lukács de la representación de la naturaleza en Soljenítsin también difiere de la lectura de Fischer. Lukács observa que en las novelas cortas de Conrad o Hemingway, que suponen un paso atrás respecto del realismo de la novela social, “[l]as figuras centrales se enfrentan al hombre como puro acontecimiento natural” (LUKÁCS, 1966, p. 3), con lo que “[e]l carácter social de las relaciones humanas queda al fondo y, a menudo, palidece hasta desaparecer” (LUKÁCS, 1966, p. 12). En el marco de esta modalidad de representación, se debilita el ser social que enmarca la lucha de

⁴ La perspectiva que presenta el libro de Fischer supone una radical modificación de los puntos de vista esgrimidos por el autor austríaco una década atrás, incluso ya distanciado del estalinismo, bajo cuya órbita giró tras el ascenso del fascismo en Alemania: “El libro fue testigo de la evolución radical de los puntos de vista de Fischer en un corto período de tiempo. En 1958 había calificado *Fin de juego* de Samuel Beckett como un ejercicio de “estupidez macabra”. Ahora lo emparejó con el cuento de Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, e hizo de las dos piezas el tema del largo discurso sobre la dignidad humana en sociedades alienadas que introdujo esta colección de ensayos (...). Fischer se defendió de la acusación de arbitrariedad al unir las dos obras” (McCLAIN, 1977, p. 576).

los personajes⁵. La preeminencia de las fuerzas naturales, en las obras de los autores mencionados, relega el marco social en el que se desarrolla la acción narrativa. La novela corta de Soljenítsin, por el contrario, no implica una retirada de la configuración realista de la realidad social, sino un paso en dirección hacia una comprensión literaria de la que la naturaleza no es excluida, sino absorbida por la segunda naturaleza que conforma el marco social del campo de concentración:

También en Solschenizyns tiene la totalidad configurada rasgos naturales. Ahí está, simplemente, como *hecho bruto*, pero siempre se trata de una “segunda naturaleza, un complejo social. Aunque sus efectos puedan aparecer completamente naturales, implacables, crueles, sin sentido, inhumanos, son, sin embargo, consecuencia de actos humanos, y los hombres se defienden contra esa segunda naturaleza de una forma completamente diferente que ante la verdadera naturaleza. (LUKÁCS, 1966, p. 12)⁶

El episodio en que se discute la hora en la que el sol está en su cenit, que el mismo Fischer presenta en su ensayo, se orienta en el sentido que Lukács analiza. Schujov sostiene que si está en el cenit deben ser las 12 del mediodía, pero la respuesta del capitán antepone a la percepción de la naturaleza los dictámenes del partido: “Si el sol está en el cenit, no son las doce, sino las trece”, pues “ha habido un decreto por el cual el sol pasa por el cenit a la una” (SOLJENÍTSIN, 1974, p. 71).

La lectura de Fischer, orientada a la expectación contemplativa, de esta manera, difiere de la expectativa con que Lukács culmina su ensayo sobre la *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Como un primer tanteo en dirección a la comprensión realista de la realidad social, la justa validación de la obra puede medirse en un sentido histórico, que solo puede realizarse en el curso del desarrollo de la literatura soviética. La perspectiva de la que la novela corta puede prescindir en su autonomía no excluye la interpretación de la dirección que puede tomar en términos de la filosofía de la historia. La consideración que hace de la obra autónoma el eslabón de un proceso de mayor alcance no implica, sin embargo, que el trayecto posible se realice de un modo unilateral:

hay fuertes obstáculos y frenos para este nuevo desarrollo del realismo socialista, ante todo la resistencia de los que han permanecido fieles todavía a las enseñanzas y métodos estalinistas,

⁵ Resulta llamativa la crítica que, en *Pabellón de cáncer*, Vera dirige a los personajes de Hemingway. En su conversación con Oleg Kostoglotov, sostiene “[q]ue los superhombres de Hemingway eran entes que no habían alcanzado el nivel de hombres; que Hemingway era una medianía” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 604).

⁶ El narrador de la novela corta destaca el modo en que la naturaleza es considerada solo a través de la preeminencia de una segunda naturaleza creada por los seres humanos: “Sobre esta desolada estepa, ulula el viento: caliente, en verano, y helado en invierno. En ella, nunca se ha cosechado nada, y menos aún entre las cuatro líneas de alambradas. El trigo solamente crece en la panadería, y la avena echa espigas en el almacén de los productos.” (SOLJENÍTSIN, 1974, pp. 78 ss)

o al menos obran como tales. Su abierta oposición contra toda renovación ha sido entretanto contenida por muchos acontecimientos; pero en la escuela estalinista se ha asimilado una habilidad táctica, y los obstáculos indirectamente surgidos pueden, en ciertas circunstancias, hacer más daño a la futura, a menudo profundamente insegura, innovación que las brutales medidas administrativas al viejo estilo (LUKÁCS, 1966, p. 17).

Con la caracterización de personajes como Pavel Rusanov, cuyo ingreso al pabellón de cáncer n. 13 abre la novela, Soljenítsin dará forma a la personalidad burocrática en la que se encarnan las tácticas estalinistas orientadas a la manipulación.

La totalidad de las reacciones: *Pabellón de cáncer*

La comparación que Lukács introduce en su ensayo de *Pabellón de cáncer* con *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann se justifica tanto por las afinidades formales como por la referencia al desarrollo histórico al que responden. El análisis parte, una vez más, de la autonomía de las obras para desplegar las implicancias del proceso del que forman parte: la literatura mundial. El gran realismo de la novela burguesa surge como tendencia a la representación de una totalidad de los objetos que permita la representación sensible de la íntegra vida social moderna. Desde el punto de vista de Lukács, esta modalidad de representación supone una concepción según la cual todo objeto tiene una historia humana como fundamento, según el modelo del *epos* antiguo. La fractura que introduce el naturalismo a mediados del siglo XIX expresa un debilitamiento de esta representación sensible de la totalidad, en la medida en que la configuración de individuos aislados entre sí y enajenados de su ambiente responde a una lectura sociológica de la literatura, es decir, a una comprensión científica de la realidad, cuya objetividad supone la desantropomorfización de la representación literaria. Sin embargo, el desarrollo de las formas literarias autónomas no se encuentra desligado de las condiciones históricas de las que surge; Lukács llama la atención acerca del modo en que la I Guerra Mundial y la Revolución de Octubre “plantearon problemas que parecían requerir nuevos medios de composición para un adecuado reflejo épico” (LUKÁCS, 1970, p. 34).

La montaña mágica, en ese sentido, constituye una renovación del realismo en la novela por cuanto revalida “la consecuencia épico-creativa más importante de la totalidad de los objetos, es decir, la totalidad de las reacciones humanas” (LUKÁCS, 1970, p. 34). El hecho de que fuera concebida como una novela corta le permite a Lukács reforzar el argumento según el cual la relación entre novela corta y novela supone una aproximación a la representación de la totalidad de objetos y de reacciones humanas referidas a ellos que el

naturalismo había interrumpido. Si la novela corta puede prescindir de la perspectiva, la novela despliega un arco de reacciones individuales que tienen como resultado una perspectiva que surge de la interacción de los personajes, pero que no responde a ninguna puntualmente. La renovación formal decisiva en este proceso es la conformación de la unidad de lugar como base inmediata de la composición. Como en *Pabellón de cáncer*, *La montaña mágica* concentra la acción narrativa en un sanatorio que aleja a los personajes de su ambiente “natural” y los coloca en un contexto nuevo y “artificial” (cf. LUKÁCS, 1970, p. 35). En ese estado de excepción surgen reacciones individuales y relaciones entre los personajes que no hubieran podido tener lugar en el marco de la vida cotidiana. La unidad de lugar como fundamento estético se constituye como condición de una toma de consciencia por parte los personajes en torno a los problemas de la vida de la que se encuentran distanciados. La necesidad histórica de la renovación formal de la novela que se plantea da cuenta de su peculiar autonomía. Ya no se trata, como en el *epos* antiguo, de ofrecer respuestas a preguntas que no se han formulado, en el contexto de una comunidad cerrada (LUKÁCS, 1985, p. 298ss). La recontextualización de los personajes no supone una comunidad tal; las relaciones con la realidad que se encuentra más allá de los límites de los sanatorios expresan el modo en que la totalidad intensiva refiere a la totalidad extensiva que representa la realidad concreta. El estado de consciencia al que acceden los personajes en este nuevo contexto apunta más al planteo de nuevos problemas, no a la postulación de respuestas orientadoras:

[L]a composición consciente del concreto lugar de acción no se entiende principalmente como un mero escenario de eventos típicamente individuales, frente a los cuales se debería preservar (inevitablemente) una cierta casualidad, sino más bien como una forma de manifestación del ser social, cuyos Qué y Cómo se dirigen a las preguntas que son decisivas para las personas, o a través de su existencia, a través de la propia existencia de las personas, estas preguntas instan a su consciencia a obtener respuestas (LUKÁCS, 1970, p. 40).

La renovación formal que supone la reubicación de los personajes se encuentra al servicio de la manifestación del ser social que subyace en cada caso y de las reacciones que produce en un contexto en el que las cuestiones centrales de la vida de los personajes son puestas en escena de tal modo que requieren de una respuesta.

Pero *Pabellón de cáncer* responde a otra línea de desarrollo histórico. Mientras *La montaña mágica* renueva la forma de la novela a partir de un recorrido histórico que concluye en la I Guerra Mundial, *Pabellón de cáncer* es una novela que, a los ojos de Lukács, responde al impulso que le imprimiera la Revolución de Octubre. Esta contraposición entre líneas de desarrollo histórico no impide que Lukács, atento a la relación desigual entre los

desarrollos de producción material y de producción artística, advierta aspectos comunes en un sentido literario. La posibilidad de que en la obra de Soljenítsin se anuncie un renacimiento del realismo socialista que retome la tendencia del período heroico de la década de 1920 se encuentra atravesada por la crítica de la praxis literaria dictada por el Partido durante el estalinismo, a la que Lukács equipara con el naturalismo. De este modo, la interrupción que el naturalismo representa en la línea de desarrollo de realismo europeo, y que desde la perspectiva de Lukács *La montaña mágica* retoma, posee su equivalente en el desarrollo de la literatura rusa. El realismo ruso surge en el contexto de la crisis del realismo burgués; el desarrollo histórico mundial, de esta manera, conecta desarrollos artísticos aparentemente desvinculados:

En la Escandinavia y en Rusia el desarrollo capitalista se inició muchos años más tarde que en la Europa Occidental. Por eso la ideología de estos países entre 1870 y 1890 no tiene todavía un carácter apologista. Los presupuestos sociales del gran realismo que habían determinado la evolución de la literatura europea desde Swift hasta Stendhal, existían todavía en aquellos países, aunque modificados y en condiciones notablemente alteradas. (LUKÁCS, 1965, p. 175)

En este amplio marco de análisis se realiza la crítica de la literatura de ilustración del periodo estalinista, en la que Lukács reconoce, “un primitivo naturalismo combinado con otro primitivo romanticismo revolucionario” (LUKÁCS, 1966, p. 9). Por un lado, un primitivo naturalismo, en la medida en que al acentuar la actualidad, la configuración del realismo socialista deshistoriza al ser humano, configurando un presente absoluto que absorbe el futuro y que en nada se vincula con su pasado. Por otro, un primitivo romanticismo revolucionario, por cuanto la configuración de tipos, categoría central en la teoría estética de Lukács sobre el realismo, se transforma, en el contexto del realismo socialista, en una entidad aislada de su entorno, que no se conforma de acuerdo a la interacción con el resto de los personajes, por lo que se deviene “en una pura categoría política” (LUKÁCS, 1966, p. 9) que surge de premisas políticas. Frente a una concepción que hace de la literatura una herramienta política, Lukács destaca la función liberadora de la autonomía estética:

Para la literatura esta constatación posee una importancia particular (...) la literatura genuina no existe para elaborar o propagar recetas concretas para alguna praxis cotidiana; desde luego que tampoco para hacer, de manera inmediata, de las grandes cuestiones sociales realmente existentes las supuestas manifestaciones, particulares, independientes, de la vida, de la persona privada, objeto exclusivo de su conformación. La gran literatura de todos los tiempos, desde Homero hasta hoy, se ha “contentado”, en última instancia, con mostrar cómo un determinado estado de la sociedad, una etapa del desarrollo, una tendencia del desarrollo en dirección del ser

humano, del devenir ser humano, actúa sobre la deshumanización, la alienación del ser humano de sí mismo. (LUKÁCS, 1970, p. 32)

El pasaje retoma la caracterización de la función desfetichizadora del arte que Lukács desarrolla en *La peculiaridad de lo estético*, según la cual, al develar la esencia genérica del ser humano contribuye a socavar la férrea superficie fetichizada que condiciona las relaciones humanas en la sociedad moderna, y a “la salvación del papel de los hombres en la historia” (LUKÁCS, 1966, p. 379). Pero también muestra de qué manera, en Lukács, los aspectos propios del fundamento ontológico de la estética confluyen con la crítica literaria orientada a una etapa determinada del desarrollo social. La definición del realismo socialista del período estalinista, que Lukács ha criticado a lo largo de todo su desarrollo intelectual a través de la lectura en clave del naturalismo como literatura de ilustración implica la impugnación de toda tentativa de hacer de la literatura un compendio de normas de acción inmediatas. La presentación de un orden colectivo que enmarca el desarrollo individual, la postulación de un héroe positivo que se sacrifica acriticamente por esa comunidad, la subordinación ante la estructura jerárquica que promueve una estabilidad aislada del desarrollo histórico, son elementos que definen a una literatura orientada a la manipulación de la consciencia, no a la realización de su autonomía genérica. Pero la manera en que la lectura “realiza” la literatura no depende exclusivamente de los preceptos que emergen de la obra en cuestión. El reconocimiento de la falsa consciencia sobre la que se construye la literatura de ilustración supone la presencia de una lectura crítica, que devela el fundamento estético-ontológico detrás de la falsa apariencia. La crítica de la literatura supone ir más allá de lo que la apariencia manifiesta en su sentido superficial. La lectura que no logra instalar una distancia crítica respecto de la obra de arte puede dar lugar a una interpretación que se atenga de manera inmediata a la superficie estética; solo en este sentido, la lectura puede hacer de *L’art pour l’art* una literatura de ilustración. La tendencia a considerar la literatura burguesa como una herencia que la construcción del socialismo no podía dejar de lado mantuvo a Lukács a salvo de esa tendencia, y también en constante polémica, en la medida en que nunca se trató de una lectura que detenga su potencial crítico en la superficie de las obras de arte, como sucede con la lectura de *Pabellón de cáncer*.

La totalidad de las reacciones que la obra configura gira en torno a las percepciones referidas al ser social de la sociedad soviética tras la muerte de Stalin. En ese contexto general, los interrogantes acerca de noción de progreso y a los destinos de los personajes ocupan un lugar predominante. Este aspecto se ve reforzado por la peculiaridad del espacio en el que se desarrolla la acción narrativa: el pabellón de cancerosos no supone, como ocurre en *Un día en la vida de Iván Denísovich* o en *En el primer círculo*, la reclusión forzada; los personajes se encuentran allí voluntariamente. Así, en el pabellón de cáncer n.

13 se observa la confrontación de las diferentes situaciones a las que se ven enfrentados los principales personajes; allí confluyen el abuso de la estadística de los directivos, la automutilación a la que se someten las profesionales de la medicina y la consciencia de las empleadas del sanatorio; pero también las diversas reacciones de los pacientes que apuntan ya, a la defensa de las jerarquías burocráticas (Rusanov), a la crítica radical del aparato estatal (Kostoglotov), a la utópica melancolía de períodos previos a la Revolución de Octubre (Schulubin), o a la justificación de los campos de concentración del pasado reciente (Ajmadzhan).

La concentración de la acción narrativa en un sanatorio oncológico también resulta significativa de cara a la comparación con *La montaña mágica*. Susan Sontag, en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977), ha rastreado las implicancias ideológicas con que la tuberculosis y el cáncer son tratados por la literatura moderna. Los matices románticos de la tuberculosis se vinculan, desde la perspectiva de la autora, a una debilidad vital, a la presencia de una sensibilidad superior, y una predisposición a la tristeza propia de los personajes melancólicos (SONTAG, 2005, p. 37). El cáncer, por el contrario, se definiría como una metáfora patológica vinculada a los desvíos, por exceso, de la correcta línea política, económica y social (cf. SONTAG, 2005, pp. 73ss). Esta distinción en las lecturas de las enfermedades puede resultar ilustrativa de las tendencias que Lukács reconoce en las novelas de Thomas Mann y Soljenítsin. Si en el sanatorio Berghof los personajes se tornan “interesantes” en la misma medida en que el impulso vital se debilita, y con ello se ofrece una imagen de la decadencia de la cultura europea, en el pabellón de cáncer n. 13 se observa la manera en que los personajes intentan sobrellevar la monstruosidad a la que los somete el cáncer, clave para la comprensión del período estalinista. Los personajes del pabellón no se ven debilitados por la tristeza, sino por las deformaciones físicas que los tumores le imprimen. La enfermedad no se produce, como el sanatorio Berghof, por una disminución vital que llevaría a la sociedad occidental a la Guerra, sino por una tendencia desmedida a una concepción de progreso inhumana.

Como transfiguración de los males heredados del estalinismo, la producción anárquica de células cancerígenas conlleva una sobreproducción que aliena al individuo de su propio cuerpo, tomado por el cáncer. Pero la enajenación que produce la enfermedad no se enfrenta desde una perspectiva humanista, sino por medio de estrategias vinculadas al ámbito de la guerra: “No bien se habla de cáncer, las metáforas maestras no provienen de la economía sino del vocabulario de la guerra: no hay médico, ni paciente atento, que no sea versado en esta terminología militar” (SONTAG, 2005, p. 66). Así, el cáncer invade, las células cancerígenas destructivas, colonizan, la defensa del organismo se realiza a través de un tratamiento que supone un contraataque: se bombardea al paciente. Y los posibles efectos secundarios

resultan justificados por el estado de excepción que supone la guerra. Como lo expresa el director del sanatorio:

También insistía Nizamutdin Bajramovich en deshacerse de los desahuciados. A ser posible, su fallecimiento debía sobrevenir fuera de la clínica. Así se podría contar con más camas libres, los pacientes no serían espectadores de un hecho deprimente y las estadísticas saldrían beneficiadas, porque no figurarían como enfermos dados de alta por “defunción”, sino por “empeoramiento” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 243)

La manipulación de la realidad posee connotaciones políticas. La guerra que se evita en el plano de la política exterior a partir de la coexistencia pacífica recrudece, en la política interna, con el bombardeo nuclear al que son sometidos los pacientes del pabellón 13:

Y a través del cuadrado desnudo de la piel de su vientre, a través de las capas intermedias y de los órganos cuyos nombres no conocía su propio poseedor, a través del tronco del tumor-escuerzo, del estómago o los intestinos, a través de la sangre de sus arterias o venas, a través de la linfa y de las células, de la espina dorsal y de otros huesos menores, y luego a través de las otras capas intermedias, vasos y piel de la espalda y, por último, a través del asiento del canapé, de los cuatro centímetros de tarima del suelo, a través de toda la armadura y el relleno y aún más allá, hasta llegar al mismo cimiento de piedra o a la tierra, fluían los crueles rayos x, los espeluznantes vectores de los campos eléctrico y magnético, inconcebibles para la mente humana, o los más comprensibles cuantos que, cual proyectiles, agujerean y desgarran todo lo que se interpone a su paso. (SOLZHENITSYN, 1973, p. 253)

Pero la invasión radiológica con que se avanza por sobre la autonomía de los individuos no repercute en una mejora de la calidad de vida. La superación de la coyuntura provee a largo plazo efectos del todo perniciosos: “El caso era que en las curas con rayos x con grandes dosis de radiaciones, que diez o quince años atrás obtuvieron resultado satisfactorio, feliz y hasta brillante, en las zonas irradiadas se presentaban ahora inesperadas mutilaciones y deformaciones.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 279) En la figura de la enfermera Ludmila Afanasievna se expresa la memoria que, ante las disposiciones oficiales del sanatorio, no deja de lado a las víctimas del progreso. En su fuero interno, era capaz de olvidarse de todos los pacientes que habían recuperado su vida activa, sin embargo, “recordaría hasta su muerte a unos cuantos, a unos pocos desdichados que cayeron bajo la rueda” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 282).

En este contexto, los personajes se encuentran, sin vigilancia, en la necesidad de responder ante las cuestiones fundamentales de la vida. Esta “estructura dinámica de pregunta y respuesta” (LUKÁCS, 1970, p. 48) atraviesa la novela y configura, a través de la articulación de cada respuesta,

una imagen de la totalidad social que excede toda comprensión unilateral. El rechazo de Lukács de toda tentativa de identificar las propuestas de un Oleg Kostoglotov o de un Schulubin con las posturas del autor empírico responde a la modalidad polifónica de la propia obra. De acuerdo con esta estructura, en la novela no se exponen las respuestas “correctas”, pero sí las preguntas que corresponden a los problemas esenciales.

Las diferentes perspectivas que se abren en torno a la noción de progreso surgen de la misma condición de la enfermedad que los reúne. En el marco nivelador del cáncer, personajes de distintos sectores de la sociedad se ven obligados a escucharse. Pero las manifestaciones individuales, que aluden de un modo u otro a una alternativa social, se encuentran atravesados por el ser social que el estalinismo forjó. En el caso de Pavel Rusanov, cuyo ingreso al sanatorio abre la novela, se expone la acabada figura del súbdito que, fiel a las jerarquías que imponen la desigualdad social, justifica el *statu quo* bajo la mascarada de la necesidad histórica que conduce al comunismo. En sus declaraciones se manifiesta la personalidad del burócrata que avala una noción de progreso que se realiza de espaldas a los individuos. La realidad verdadera se encuentra condicionada por las autoridades:

La vida que estaba a la vista de todos –la producción, las conferencias, el periódico de la empresa, las convocatorias del comité local sindical para los trabajos voluntarios con vistas al aumento de la productividad, las solicitudes, la cantina, el club– no era la auténtica, aunque se lo pareciera a los profanos. El curso verdadero de la vida se decidía sin alboroto, reposadamente, en tranquilidad de gabinetes y por dos o tres personas que se entendían a la perfección, o mediante un cordial telefonazo. (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 412 ss)

La tranquilidad que alcanza tras la conversación que mantiene con su Avieta, la hija pedante que ha decidido convertirse en escritora (“Ya dijo Gorki que cualquiera puede convertirse en escritor”; SOLZHENITSYN, 1973, p. 530) se vincula con la predisposición acomodaticia que exhibe ante los cambios históricos. La lectura del estado de situación de la literatura que expone Avieta, sin embargo, permite rastrear un núcleo de verdad acerca de la etapa de transición que supone el deshielo:

Otro ejemplo, antes decían que no deben existir conflictos. Ahora dicen: “Es falsa la teoría de la ausencia de conflictos”. Pero si hubiera una división de opiniones, si unos se pronunciaran por lo viejo y otros por lo nuevo, sería obvio que algo habría cambiado. Pero como todos a una, sin transición, se identifican con lo nuevo, no se advierte que se haya operado cambio alguno. Sostengo que lo fundamental es tener tacto y perspicacia para adaptarse a la evolución del tiempo. (SOLZHENITSYN, 1973, p. 531)

La falta de disidencia de la que habla Avieta expresa una situación social que no logra despojarse del estalinismo, pero no da cuenta de la totalidad

alternativa que ofrece el sanatorio. Las intervenciones y cuestionamientos de Vadim y de Diomka, quienes escuchan las declaraciones que le dirige a su padre, la incomodan a tal punto que se ve obligada a exhibir los postulados del Partido: “Decir la verdad al pueblo no significa en modo alguno hablarle de lo execrable, hacer hincapié en los defectos. Deben resaltarse las cosas positivas con decisión para que lleguen a ser mejores.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 533) Lukács advierte cómo las declaraciones de Avieta se avienen con el romanticismo primitivo que se oculta tras la estética prescriptiva de Zhdánov (cf. LUKÁCS, 1970, p. 69). “Haz el favor de no mirar para atrás” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 757), le dice su familia a Rusanov cuando es conducido, otra vez, pero para retirarlo del sanatorio.

Quien sí dirige su mirada al pasado es la figura de la que Lukács se ocupa con más detalle en su ensayo, Schulubin. La condena del estalinismo no va acompañada de un rechazo del socialismo, incluso niega toda posibilidad de considerar el capitalismo como un marco social adecuado para el desarrollo humano, pero su mirada se dirige hacia un pasado en el cual las contradicciones del estalinismo aún no se habían presentado. La postulación del socialismo ético que expone en su conversación con el incrédulo Kostoglotov alude a un anticapitalismo romántico que condena las injusticias desde un plano moral, sin considerar precisamente el ser social que el desarrollo histórico ha hecho surgir en la sociedad soviética.

Completamente diferente es la situación de Kostoglotov. La perspectiva que estimula el breve lapso de vida que tiene delante de sí no tiene correlato con la realidad: “Le habría gustado abordar algo completamente distinto, algo puro, inquebrantable. Pero Oleg no tenía idea de dónde existiría tal cosa” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 691); o más adelante: “Ansiaba algo, algo. Pero ignoraba qué.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 765) Pero su perspectiva se distingue de la de Rusanov o Schulubin, en la medida en que no posee recuerdos ni lecturas de una vida digna. Aun así, expresa un mayor grado de conciencia que el resto de los personajes con los que interactúa, y de quienes puede aprender. Pero la radicalidad de su crítica al pasado reciente, que abarca la totalidad de su vida, no lo conduce a una perspectiva democrática del socialismo, sino a la posición que Lukács denomina plebeya: “Sus razonamientos con frecuencia son los de un sofista, de hecho insostenibles, pero siempre surgen de un odio plebeyo genuino a los privilegios sociales.” (LUKÁCS, 1970, pp. 70ss) El hecho de que Lukács identifique en el carácter plebeyo de Kostoglotov la figura en la que se expresa con mayor intensidad la crítica social ilustra el modo en que, según la lectura de la obra de Lukács, el estalinismo ha incidido en el ser social de la sociedad soviética. La sustitución de burócrata Rusanov por el plebeyo Kostoglotov que realiza la novela también apunta en esta dirección. La novela comienza con la llegada del burócrata Rusanov al pabellón, pero culmina con la salida de Kostoglotov. Si el narrador,

que recibe y despide a Rusanov en la puerta del sanatorio, acompaña a Kostoglotov en su salida a la ciudad, es porque, mientras Rusanov retorna a su hábitat natural, Oleg Kostoglotov no posee hogar alguno. La renuncia final al deseo de una vida familiar y productiva junto a Vera se funda en la certeza de la falta de perspectiva que lo ha acompañado en su desarrollo personal y que se le ha inoculado definitivamente en el sanatorio. Gracias al tratamiento que lo salva, solo el deseo de toda realización persiste, la posibilidad de realización, no.

En la visita al zoológico se advierte el modo en que el estalinismo parece obturar toda alternativa. Entre los carteles, las jaulas, los horarios y los hábitos de los animales, que le recuerdan los del sanatorio, pero también los de los campos de concentración, Kostoglotov se detiene frente a una jaula ante la que se agolpan los visitantes:

En su interior había algo que giraba a velocidad loca alrededor de un mismo punto. Y resultó ser una ardilla en un aro (...). Dentro de la jaula había un tronco de árbol con las ramas dispersas en lo alto (...). Y he aquí que, desdeñando el árbol y sus finas ramas extendidas en las alturas, la ardilla, incomprensiblemente, estaba en el aro sin ser obligada por nadie ni seducida por la comida. Atraíala únicamente la ilusión de falsa actividad y de falso movimiento (...) sin tener noción de lo cruel y obsesionante que era aquel artefacto (...). El animal se aplicaba con empeño, mas no conseguía avanzar un solo peldaño con sus patas delanteras. (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 808 ss)

En la frenética inmovilidad de la ardilla, que la lleva a dejar la naturaleza que allí está, presente y olvidada, se encuentra una de las claves de la crítica dirigida a una sociedad que, en su ilusión de actividad, no produce ningún progreso, sino tumores malignos. Pero en el zoológico las reacciones individuales de Kostoglotov se intensifican, ya que el nuevo espacio, como una unidad de lugar sustituta de la que representaba el sanatorio, representa una nueva totalidad que se le ofrece a la mirada: “Todo lo que lo rodeaba le sugería una interpretación.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 810) Pero en esta nueva totalidad se produce una reacción inesperada que intensifica las experimentadas en el sanatorio: entre los animales encerrados no solo *reconoce* a las personas con quienes convivió en el pabellón de cáncer; los bigotes, los ojos amarillentos y la naturaleza sanguinaria del tigre encerrado que activan el odio de Kostoglotov dan cuenta de una totalidad de la que el mismo Stálin forma parte (cf. 814). La ironía que así se despliega en la obra es la que realiza la crítica interna de la novela. Si en el zoológico Kostoglotov reconoce un sistema que contiene al mismo Stalin, la analogía hace de la sociedad soviética una recaída en la prehistoria de una humanidad. La crítica de Lukács apunta, según creemos, en este sentido. La referencia constante a la obra de Tolstói, que a su vez recorre la novela de Soljenítsin, apunta a localizar

la posición histórica de la novela *Pabellón de cáncer*. Si el naturalismo primitivo que representa la literatura de ilustración del período estalinista interrumpió el desarrollo del realismo que Rusia había comenzado a desarrollar con autores como Tolstói, la literatura posterior al estalinismo, desde el punto de vista de Lukács, debiera retomar esa tradición como fundamento estético sólido. Con la representación de la crítica plebeya de Kostoglotov, el personaje que representa el grado de desarrollo de conciencia más elevado, Soljenítsin parece retrotraerse a un estadio incluso previo al del triunfo del realismo que se advierte en Tolstói. La necesidad de una renovación democrática del socialismo que Lukács proclama no puede reconocerla en la novela más que de un modo germinal; fiel a la propia autonomía de la obra, no intenta imponer su perspectiva desde fuera, pues pensamiento conceptual que estructura la crítica literaria no puede remplazar el plano preconceptual de la obra de arte. La referencia al triunfo del realismo que observa en la obra de Tolstói da cuenta de esta modalidad de lectura, en la medida en que la crítica de la perfección limitada del posicionamiento plebeyo y campesino que advierte en novelas como *Guerra y paz* (1869), o *Resurrección* (1899) no se expresa por medio de una reflexión especulativa, sino a través de la configuración literaria, pues “desde un legítimo punto de vista de la gran poesía, debe decirse que lo que no existe como composición poética no existe en absoluto” (LUKÁCS, 1970, pp. 79ss).

Pero una crítica inmanente que la novela ofrece parece sugerir la necesidad de una renovación en la literatura. En la figura de la empleada de limpieza del pabellón, Elizabeta Anatolievna se expresa la expectativa desesperanzada de un sector popular para el cual no hay una representación literaria acabada. Justamente, se trata de un pasaje que se destaca por su aparente fugacidad. “Lilia” compara, en una conversación que mantiene con Kostoglotov luego de haber terminado con sus tareas, las tragedias de las heroínas del arte decimonónico con su propia tragedia, la de sus parejas apresadas en campos de trabajos forzados y, en definitiva, las tragedias del sector que representa. La misma novela parece sugerir, así, la exigencia de una renovación literaria que supere, sin negar, la tradición cultural que se considera una herencia válida, ante la vehemencia de un pasado reciente, aún presente, que no deja de oprimir:

Todas las tragedias literarias me parecen irrisorias (...). A Aida le fue permitido descender a la tumba con el hombre amado para morir junto a él. A nosotros ni siquiera nos autorizan tener noticias tuyas (...). Anna Karenina ¿fue, en realidad, desdichada? Sintióse poseída de amor, defendió su pasión y pagó por ella (...). ¿Qué necesidad tengo, pues, de releer Anna Karenina? ¿No me sobra con mi propia existencia? ¿Dónde leer sobre nosotros? ¡Sobre nosotros! ¿Dentro de cien años quizá? (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 777ss)

Referencias bibliográficas

- FISCHER, Ernst. *Arte y coexistencia*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Península, 1968.
- LUKÁCS, György. Tolstói y la evolución del realismo. Trad. J.J. Sebreli. In: *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, pp. 163-264.
- _____. Realismo socialista hoy. *Revista de occidente*, Madrid, Año IV, n. 37, abr. 1966, pp. 1-20.
- _____. El problema de la perspectiva. Trad. Michael Faber-Kaiser. In: _____. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1968, pp. 243-8.
- _____. *Solschenizyn*. Berlín: Lechterhand, 1970.
- _____. *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. 4 vv. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- _____. *El alma y las formas*. Teoría de la novela. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985.
- _____. *El hombre y la democracia*. Trad. Mario Prilick y Myriam Kohen. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- McCLAIN, Charles J. From ideology to utopia: Ernst Fischer in retrospect. *Journal of Contemporary History* 12, n. 3 (1977): 565-94. Disponible en: <www.jstor.org/stable/260041>, acceso en: 25 fev. 2020.
- SOLZHENITSYN, Alexander. “Pabellón de cáncer”. Trad. Julia Perinacho. In: _____. *Obras escogidas*. Biblioteca Premios Nobel. Madrid: Aguilar, 1973, pp. 169-848.
- _____. *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Buenos Aires: Grijalbo, 1974.
- SONTAG, Susan, “La enfermedad y sus metáforas”. Trad. Mario Muchnik. In: _____. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003, pp. 7-86.
- STEINER, Georg. Georg Lukács y su pacto con el diablo. Trad. Miguel Ultorio. In: *Lenguaje y silencio*. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 363-78.
- VEDDA, Miguel. Ernst Fischer y los avatares de la crítica marxista. In: _____. *La sugestión de lo concreto*. Estudios sobre teoría literaria marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 159-70.
- _____. Introducción. In: LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú*. Estudios sobre política y literatura. Buenos Aires: Gorla, 2011, pp. 5- 27.

Como citar:

SALINAS, Martín. Lukács y la renovación del realismo: autonomía y perspectiva en el *Pabellón de los cancerosos*, de Soljenítsin. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 126-44, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 mar. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020

	<p>© O(s) Autor(es). 2018 Acesso Aberto Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.</p>
---	--