

REALISMO LITERARIO Y PEDAGOGÍA SOCIALISTA: A propósito de los ensayos de György Lukács sobre Gorki y Makarenko

*Miguel Vedda*¹

Resumen: El artículo se ocupa de examinar la compilación de ensayos de György Lukács *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1946, 1951) –en particular los estudios dedicados a Gorki y Makarenko– con vistas a analizar algunos temas centrales: las bases metodológicas de una crítica literaria marxista, la discusión sobre la función social y humana de la literatura, la relación entre literatura y vida social, los principios de una pedagogía y una ética marxistas.

LITERARY REALISM AND SOCIALIST PEDAGOGY: About the Essays of Lukács on Gorki and Makarenko

Abstract: The article examines the compilation of Essays *Der russische Realismus in der Weltliteratur* (1946, 1951) with the purpose of analyze some central topics: The methodological bases of a marxist literary criticism, the discussion on the social and human function of literature, the relation between literature and social life, the fundamental principles of the marxist Pedagogy and Ethics.

¹ Prof. titular plenario de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires) e investigador principal del CONICET. Director del Departamento de Letras de la Univ. de Buenos Aires. Director de la cátedra libre “Teoría crítica y marxismo occidental” (FFyL, UBA). Miembro del consejo de redacción de la revista *Herramienta*.

I

Dentro del ingente conjunto de los ensayos lukácsianos sobre el realismo, los estudios que integran el volumen *El realismo ruso en la literatura mundial*² merecerían ocupar un lugar destacado, tanto por su valor intrínseco como por la significación histórica que de ellos se desprende. Sin embargo, y a excepción de algunas piezas particulares –ante todo, las dedicadas a Tolstoi y Dostoievski–, los artículos sobre autores rusos han recibido una atención comparativamente exigua. Podrá quizás alegarse, con alguna razón, que Lukács no tenía, acerca de la literatura rusa, el conocimiento soberano que poseía de las literaturas alemana o inglesa; también –con menos fundamento– que algunos de los autores rusos analizados por el filósofo húngaro no alcanzan la estatura estética e intelectual necesaria para merecer una exploración minuciosa. Incluso si se concediera validez a estas afirmaciones, ellas no logran menoscabar en ningún sentido la trascendencia que estos ensayos poseen, y que no se debe solo al abordaje original que ofrecen acerca de una serie de autores y obras representativos, sino también a razones acaso menos evidentes en una aproximación superficial. En primer lugar, dan algunos indicios importantes sobre las posiciones de Lukács respecto de la realidad cultural y aun política de la Unión Soviética contemporánea, ante todo durante el período stalinista. En segunda instancia, encontramos en ellos intuiciones, anuncios de problemas que habrían de recibir un tratamiento exhaustivo durante el período tardío, e incluso de cuestiones que –como ocurre con la de la edificación de una ética marxista– el filósofo no consiguió, infelizmente, desarrollar. En tercer lugar, en *El realismo ruso...* encontramos algunas reflexiones metodológicas que coinciden, en lo esencial, con las que vemos en algunos escritos teóricos y críticos anteriores y contemporáneos, pero que aquí están formulados de manera expresa y detallada, y que en varios aspectos anticipan la *Estética* de vejez.

² La primera edición del libro es de 1946; la tercera, aumentada, de 1951.

Comencemos abordando esta última cuestión. Aunque las consideraciones metodológicas aparecen en forma recurrente en los diversos ensayos, es en los dos prólogos donde reciben un tratamiento más específico. Es un hecho que algunos de los prefacios lukácsianos ofrecen notorias exhibiciones de destreza polémica y argumentativa, además de una ocasión particularmente propicia para exponer algunos de los principios teóricos fundamentales de los análisis que introducen. Aun sin exhibir la riqueza dialéctica y la eficacia satírica de, por ejemplo, los prefacios a *Goethe y su época*, o la profundidad filosófica del prólogo de 1967 a la reedición de los escritos marxistas tempranos, las dos presentaciones de *El realismo ruso... – ante todo, la primera–* proporcionan algunas orientaciones básicas para una teoría marxista de la literatura. Punto de partida de la discusión es –como en otros prólogos lukácsianos; pensemos en el de *El joven Hegel–* la desarticulación de dos leyendas ampliamente difundidas por aquellos años: aquella según la cual los mayores escritores clásicos de Rusia han sido espíritus místicos y aristocráticos, apartados de las luchas sociales y políticas de su tiempo; y aquella otra que afirma que la “nueva” Rusia soviética ha significado una ruptura total con la tradición cultural clásica. Como parte de la disputa con tales construcciones ideológicas operan algunos de los principios metodológicos que los prólogos se encargan de explicitar; ante todo, la ruptura con cualquier tentativa para entender las grandes obras de la literatura partiendo de las opiniones conscientemente expresadas por sus autores. El método recomendado por Lukács es diametralmente opuesto: invita a examinar la base social que determinó la forma de existencia de los escritores escogidos; investiga las fuerzas sociales bajo cuya influencia se formó el carácter humano de –digamos– un Tolstoi o un Dostoievski. En segundo lugar, investiga aquella materia que representan objetivamente las obras; cuál es el contenido espiritual de estas, cómo las formas estéticas cobraron forma a partir de la pugna para lograr la expresión adecuada del contenido. De esto no habría que inferir que el método propuesto por Lukács

coincide con el de la así llamada “sociología de la literatura”, que se limita a rastrear los condicionamientos históricos de un *corpus* poético determinado perdiendo de vista la *peculiaridad de lo estético*, aquello que constituye la dimensión sustancial de la literatura, y que no puede ser reducido ni al conocimiento teórico ni a la agitación y la praxis políticas. A contrapelo de tales perspectivas, en los estudios incluidos en *El realismo ruso*, el peso “no está colocado en el análisis social, sino en el estético; la investigación de los fundamentos sociales es solo un medio para poder captar del modo más completo posible el carácter artístico del realismo clásico ruso” (Lukács, 1952: 8).³ Como en los debates de las décadas de 1930 y 1940 contra la sociología vulgar –recordemos, por ejemplo, el brillante ensayo *¿Marxismo o proudhonismo en la historia de la literatura?* (1940)–, el énfasis está puesto aquí en la necesidad de salvaguardar la autonomía de la obra literaria frente a los intentos de subordinarla a finalidades extraliterarias. Pero el empeño en realzar el factor de la autonomía no conduce a Lukács a olvidar el hecho de que la literatura es, a la vez, un hecho social; en especial: que ella posee formas de influencia específicas sobre la vida de las sociedades. Ese *élan* ciertamente vital de la literatura tiene lugar cuando los escritores renuncian al esquematismo para entregarse a una exploración libre y desprejuiciada del mundo y para presentar maneras novedosas de percibirlo y de relacionarse con él; formas orientadas a desautomatizar los esquemas cosificados y cosificadores de la experiencia cotidiana. Una disposición ensayística parecida es la que querría Lukács estimular en los críticos; no en vano destaca la vinculación sustancial que la literatura posee con lo nuevo: “En la resolución de las nuevas tareas de la nueva vida, la literatura desempeña siempre un papel importante. Si quiere realmente cumplir con ese papel que la historia le ha dictado, esto tiene como condición previa natural el renacimiento intelectual y político de los escritores” (ibíd.: 9). Es comprensible y consistente con las bases de su teoría estética el hecho de que

³ Cuando no se indica algo diverso, las traducciones son nuestras.

Lukács destaca la necesidad de que la liberación social y política de los pueblos vaya acompañada por una renovación de todo el mundo sensorial de los seres humanos; en el curso de este proceso, el valor de la literatura estriba, en parte, en que ella es “el heraldo más eficaz de los sentimientos liberadores, ligados al pueblo, democráticos”; si quiere cumplir con esa función, si quiere “ser un factor en el renacimiento de su nación, debe renovarse también literaria, formal, estéticamente. Debe romper tanto con las falsas tradiciones reaccionario-conservadoras, que restringen a la literatura, como con la decadencia que irrumpe masivamente y que conduce a la literatura a un callejón sin salida” (ibíd.: 9). Coincidente con este afán de innovación y con la condena de la rutina burocrática en literatura es una convicción firmemente arraigada en el filósofo y afirmada con frecuencia en sus escritos, pero ignorada por una variedad de críticos que cuestionan las obras lukácsianas antes de haberlas leído: el realismo ruso –como cual otro fenómeno estético importante– no puede ser un modelo que deba ser imitado servilmente por la literatura posterior. Más allá de la influencia que puedan ejercer sobre el presente las obras del pasado, la misión del escritor es producir algo diferente e innovador, empleando en forma experimental y creativa *los materiales y técnicas disponibles en su propia época*. En conversación con Hans Heinz Holz, el viejo Lukács insiste en que lo pasado, al hacerse actualidad, no brota del pasado, sino del presente y de sus necesidades vitales:

Existe aquí un magno proceso, un proceso continuo, del cual extrae cada época aquello que más necesita para sus propios fines. [...] El comparatismo literario opina que se trata de una influencia: *Götz von Berlichingen*, de Goethe, habría influido, así, en la novela de Walter Scott, etcétera. Mi opinión es que, en la realidad, el asunto sigue derroteros muy diferentes [...]. A consecuencia de la Revolución Francesa, de las guerras napoleónicas, etc., surgió en la literatura el problema de la historicidad, que [...] no había existido en el siglo XVIII. En la medida en que Walter Scott se vio afectado personalmente por este problema, halló, de acuerdo con la máxima de Molière: “Je prends mon bien où je le trouve”, un punto de referencia en el *Götz von Berlichingen*, por más que esta última obra surgiera por razones totalmente distintas. Y para

la ontología del arte esto tiene el resultado extraordinariamente importante de que tan solo pueden sobrevivir aquellas obras de arte que guardan relación con la evolución de la humanidad en cuanto tal, en un sentido amplio y profundo, razón por la cual pueden surtir su efecto bajo las más diversas formas de interpretación (Holz; Kofler; Abendroth, 1971, p. 43).

El autor de *El realismo ruso...* opina, en consonancia con tales posiciones, que el legado de Pushkin, Tolstoi o Dostoievski, no menos que el de Balzac o el de Thomas Mann, no constituye un prototipo atemporal destinado a ser repetido hasta el hartazgo y la náusea por los escritores de todos los tiempos. La buena literatura del presente no puede ser calco ni copia de la buena literatura del pasado; en palabras concretas del autor del libro: “Solo puede tratarse de la función ejemplar del realismo ruso, nunca de un modelo a imitar” (Lukács, 1952: 10). La “ejemplaridad” de esta tradición literaria se funda en principios generales que, a juicio de Lukács –para quien los intereses y necesidades del presente aportan de continuo el punto de partida para los análisis del pasado–, podrían ser fructíferos para los escritores y artistas contemporáneos. Entre ellos se destaca la vinculación humana y artística de los realistas rusos con un movimiento popular amplio y progresista; al margen de cuál sea el grupo social con el cual se conecten los escritores –el campesinado en Tolstoi, los estratos urbanos plebeyos en Dostoievski, el proletariado y el campesinado menesteroso en Gorki–, lo importante es el arraigo de los autores en movimientos que lucharon por la liberación del pueblo. Una consecuencia de este arraigo es que los escritores superan el aislamiento, el carácter de meros observadores que querría imponerles la evolución del capitalismo. De ahí la conclusión a la que arriba Lukács; una conclusión que posee plena vigencia para nuestro tiempo y, en particular, para nuestro propio contexto latinoamericano:

El peligro de que el escritor se convierta en un observador aislado persiste, con todas sus desfavorables consecuencias, también hoy en la literatura. Y aquel camino por el cual

Tolstoi, Dostoievski y Gorki, cada uno a su manera, superaron ese peligro, señala también hoy la única salida: la profunda vinculación humana con un movimiento progresista, que busque la liberación del pueblo. Aquellas tendencias sociales que amenazan al arte poseen, en esto, un carácter similar que en la época del gran realismo clásico ruso (ibíd.: 11).

En función de estas preocupaciones, sostiene con razón Lukács que la posición que asuma un crítico o un ensayista frente a los problemas planteados por la literatura rusa no puede ser una cuestión puramente científica, en el sentido académico; pero también, por otra parte, que esta distancia respecto del “cientificismo” no implica una renuncia a un abordaje serio y exhaustivo de la materia. Esta exhortación a unir la más extrema escrupulosidad crítica con la preocupación seria y comprometida con las cuestiones sociales y humanas esenciales de la propia época apela específicamente a nuestro tiempo, en que la intensa burocratización del trabajo académico suele acarrear tanto un deterioro del compromiso social de los intelectuales, como un deslumbramiento hipnótico de estos frente a los parámetros cuantitativos, esencialmente formales, de las agencias de evaluación científica. Ese deslumbramiento es una de las expresiones más acabadas de la cosificación del conocimiento, que continúa degradándose al nivel de lo que el viejo Lukács, empleando palabras de Lajos Hatvany, llamaba *el saber de lo que no merece ser sabido* (Lukács, 1981: 58). Ciertos investigadores universitarios contemporáneos podrán experimentar dificultades para entender que, cuando Lukács escribió sus ensayos sobre Büchner y Heine o el libro sobre *La novela histórica*, su propósito no era conseguir una nota favorable de parte de las instituciones dedicadas a la evaluación científica, ni cumplir con las exigencias administrativas de un referato. Su propósito fundamental era combatir el fascismo.

Los ensayos que integran *El realismo ruso...* muestran esa venturosa combinación de exhaustividad –el imperativo de *Gründlichkeit* con el cual se identificaron vivamente los grandes pensadores alemanes desde el período clásico– y compromiso. Imposible dar cuenta en un artículo de la diversidad

de análisis desplegados en el libro; nos ocuparemos aquí de los ensayos dedicados a Gorki y Makarenko: un conjunto de escritos escasamente examinados por la crítica y, con todo, sustanciales para lograr una aproximación a aspectos cardinales de la filosofía lukácsiana. Entre ellos, la ética y la pedagogía.

II

Los dos estudios sobre Gorki, “Der Befreier” (El liberador) y “Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Russland” (La comedia humana de la Rusia prerrevolucionaria), ambos de 1936, se corresponden con un punto de inflexión decisivo en la trayectoria intelectual y política de Lukács. Pertenecen a una fase en la que el pensador comienza a distanciarse de la condena en bloque de la civilización burguesa –a la que, aproximadamente, desde comienzos de la década de 1930 y hasta 1936 había caracterizado como mera compañera de ruta del fascismo, de acuerdo con la aciaga *doctrina del socialfascismo*– y a elaborar motivos y estrategias que se convertirán en motivos conductores de su filosofía madura. Próximos en el tiempo al trabajo en *La novela histórica*, estos artículos afrontan la compleja relación entre literatura y vida popular; en ellos se subraya, en primera instancia, una contradicción inherente a las sociedades de clases y, en particular, a la capitalista: por un lado, el alejamiento de la literatura respecto de la vida popular es, en ciertas circunstancias, para la literatura la única vía posible; por otro, la propia literatura popular puede degradarse al nivel de la estrechez de miras y el provincialismo. Solo algunas figuras sobresalientes – como ocurrió con Shakespeare, Cervantes y Rabelais en la Europa del Renacimiento– han podido superar este dilema que resulta cada vez más difícil vencer en el desarrollo de la barbarie capitalista, de modo que los escritores del capitalismo desarrollado y tardío se ven una y otra vez enfrentados con la falsa disyuntiva entre el refugio en la “torre de marfil” y la práctica de una literatura de agitación. Estas dos posiciones extremas, más

allá de todas las diferencias aparentes, son “de la misma manera ahistóricas; de la misma manera se estancan en la superficie dada de la vida” (Lukács, 1952: 267); ambas se apartan de igual modo de aquello que para Lukács representa la auténtica cultura, y que implica “un conocimiento amplio y profundo de la vida, a fin de que el ser humano domine verdaderamente la vida” (ibíd.). La única forma que Lukács juzga correcta para afrontar el problema es establecer una conexión orgánica entre los propósitos más elevados de la configuración artística y el enraizamiento de la literatura en la producción de la vida popular; supone, al mismo tiempo, anudar lazos con las tradiciones de las expresiones más altas de la literatura mundial. Estas consideraciones generales desembocan nuevamente en una reflexión sobre la función de la literatura, en la que destellan algunos anuncios de las posteriores consideraciones sobre la catarsis y sobre las interrelaciones entre estética y ética. En el retrato de Gorki trazado por Lukács, se le atribuye al narrador ruso, no solo la convicción de que toda literatura verdaderamente grande debe ser popular, sino también la idea de que la literatura tiene que revelar todas las posibilidades dormidas, latentes en el hombre como algo que se ha vuelto real a través de la propia actividad humana. La gran literatura “hace que los mudos hablen y abre los ojos del ciego. Ayuda a que el ser humano tome conciencia acerca de sí mismo y de su destino. [...] Conceder al ser humano la conciencia sobre sí mismo es, pues, la gran misión de la auténtica literatura” (ibíd.: 284). Estas consideraciones anticipan en más de dos décadas las que aparecerán –con mayor detalle y profundidad– en la *Estética*; aquí cumplen un papel destacado las palabras que dice, al final de la obra, el personaje de Torquato Tasso en el drama homónimo de Goethe, y que Lukács parafrasea en el ensayo sobre Gorki: “Solo una cosa queda: / el llanto que nos da Naturaleza, / el grito de dolor, cuando sufrirlo / no puede el hombre ya. Y a mí sobre esto / me dejó la armonía y la palabra / con que lamente mis profundos males. / Y si al hombre enmudece el sufrimiento / me deja un dios que diga lo que sufro” (Goethe, 1944: 410) [V acto, esc. 5]. En la *Estética*,

inmediatamente antes de reproducir esta declaración de Tasso, se afirma que la “gran misión histórico-universal del arte tiene precisamente aquí sus raíces: el arte es capaz de levantar lo latente a actualidad, de prestar a lo que en realidad es silente una inequívoca expresión evocadora y comprensible” (Lukács, 1982: II, 268). En “La comedia humana de la Rusia prerrevolucionaria”, estas observaciones de principio aparecen enunciadas en relación con el papel que cumplió la literatura en la formación de Gorki como escritor y como humanista; según se desprende de la autobiografía del escritor, la vinculación entre literatura y vida, y el aprovechamiento de la primera para comprender más cabalmente la segunda, han sido intensos en el autor ruso: “También para el escritor joven, en proceso de formación, vale la gran misión de la literatura clásica, el hecho de que esta vuelve a los hombres capaces de ver y de expresarse” (Lukács, 1952: 292). Este recurso a la literatura se halla en las antípodas de la *crystalización*: si, en este fenómeno examinado (y cuestionado) lúcidamente por Stendhal en *Acerca del amor*, la literatura ingenuamente interpretada se convierte en una turbia lente que oculta y deforma lo real, en la propuesta lukácsiana lo estético es una herramienta cardinal para contrarrestar la alienación y la cosificación de las relaciones sociales.

En términos de la *Estética* de vejez: la literatura y el arte desempeñan una función capital como medios para reducir la mutua extrañeza entre los seres humanos y su entorno; ambos tienen la misión de destacar rasgos del mundo real en los que se hace visible la adecuación de la naturaleza al hombre y en que se supera la extrañeza e indiferencia de esta respecto del ser humano.

Es sugestivo que, en el centro de los artículos sobre Gorki, encontremos observaciones acerca de las posiciones típicas que los escritores suelen adoptar frente a la realidad objetiva. Lukács cuestiona el subjetivismo de aquellos autores modernos que solo se vivencian a sí mismos:

La receptividad significa para ellos: escuchar atentamente las vivencias internas, las vivencias del yo. Su atención no está

dirigida hacia el mundo externo, hacia la vida misma, sino que ellos observan el proceso de la propia reacción frente al mundo externo; y, en la medida en que aquí se comportan en forma receptiva, se hunden en una contemplación puramente pasiva de la propia cicatriz (ibíd.: 290).

Estas observaciones anticipan ideas que se desplegarán con más profundidad en el importante ensayo, cuatro años posterior, “¿Marxismo o proudhonismo en la historia de la literatura?”. En él se establece una distinción entre dos tipos de escritores modernos, cuya primera confrontación nítida se encuentra en la relación entre Goethe y Schiller. De un lado están aquellos autores que sitúan en lo particular su ámbito de trabajo específico, y solo en el seno de esa particularidad expresan lo universal; del otro, aquellos que parten de una idea abstracta y desde ella “descienden” hasta lo particular para ilustrar aquella. El segundo tipo de autor antepone sus concepciones personales a la dinámica intrínseca del tema escogido; el primero prefiere entregarse a una exploración de la realidad y se rehúsa a imponerle a esta una necesidad extrínseca:

La reverencia que siente el primer tipo de escritor frente a los personajes por él creados es solo la expresión artística de la reverencia frente a la realidad misma, ante la astucia de esta, su sabiduría. En la medida en que un escritor tal se “encierra” con sus figuras, permite que estas vivan de acuerdo con sus propias leyes de movimiento y no según los deseos del autor, en la medida en que él aprende de ellas, acepta sus destinos [...] se expresa aquí artísticamente su aprendizaje de la realidad (Lukács, 2011: 171).

En el segundo tipo, se advierte la influencia directa de la ideología del autor sobre el mundo por él configurado; aquí se presenta el peligro de que, en aquellos casos en que la realidad, “bajo la forma de la vida y la vivencia del personaje, independientes del propósito del escritor”, entra en contradicción con la ideología, el escritor quiera “*corregir* la realidad configurada a partir de su propia ideología. Esto lo ha criticado Goethe varias veces en Schiller” (ibíd.). Lukács califica de *violencia subjetivista contra la realidad* la

obstinación de esta clase de autores que insisten tercamente en afirmar utópicamente sus convicciones a contrapelo de la historia: ellos consideran que, si la realidad no se adecua a sus propios deseos y opiniones, tanto peor para ella. En el segundo ensayo sobre Gorki, este problema es abordado a partir de una contraposición entre el autor de *Los bajos fondos* y Andréiev; importante es que, en el curso de esa confrontación, se promueve un *pensamiento ontológico* acorde con el que encontraremos plenamente desarrollado décadas más tarde, en el contexto de la concepción y redacción de la *Ontología*. Se trata, en lo esencial, de relacionar el pensamiento correcto –en términos de la filosofía tardía: la *posición teleológica* acertada– con un estudio preciso de las posibilidades latentes en el objeto, que solo pueden hacerse realidad a partir de la praxis humana, y con una investigación de los medios para concretar la idea. La praxis se despliega del modo más productivo cuando supera la antítesis entre la disposición meramente contemplativa, que deja intacto el objeto, y de la violencia subjetivista, que se obstina en imponerle una necesidad que no está contenida en él como posibilidad, como latencia. Lo que el Lukács de 1936 cuestiona en Andréiev, más allá de la declarada admiración por sus obras, es una atención insuficiente hacia la realidad:

Andréiev tiene una fantasía que trabaja de manera extraordinariamente viva y, vinculada con ella, una capacidad de abstracción grande, pero carente de dirección. En cuanto aparece ante él un fenómeno de la vida, su fantasía lo trabaja, lo lleva a un nivel elevado de abstracción poética..., y de esta manera queda despachado, para Andréiev, el fenómeno de la vida. Él no posee la paciencia para prestar oídos al fenómeno a fin de escuchar su auténtica verdad; para observarlo desde todas las perspectivas en sus diversos niveles de desarrollo, para compararlo insistente y sistemáticamente con otros fenómenos a fin de crear solo entonces una imagen del fenómeno; una imagen que se aproxime lo más posible a la riqueza de la vida (Lukács, 1952: 290).

El subjetivismo aparece aquí como una enfermedad infantil del realismo; como los voluntaristas políticos, los escritores de la estirpe de Andréiev quieren someter la

realidad a sus propias ilusiones abstractas, en lugar de prestar oídos a las latencias que dormitan en ella. En la “paciencia” de Gorki advierte Lukács, en cambio, no la pasividad, sino el correlato de su compromiso con las luchas contemporáneas, en tanto Andréiev habría preferido circunscribirse a una mera “existencia de escritor” (*Schriftstellerdasein*). Aquí, como en los estudios sobre *Balzac y el realismo francés*, lo que el filósofo húngaro encarece es la importancia del aprendizaje de la realidad, del deseo de investigar lo nuevo y dejarse sorprender por ello, colocando el valor educativo de la búsqueda por encima de todos los preconceptos. En su ensayo sobre las *Ilusiones perdidas* de Balzac, Lukács se refiere a la riqueza de “la estructura objetiva de la realidad”, que “nunca podemos reproducir y captar adecuadamente con nuestras ideas siempre demasiado abstractas, siempre demasiado rígidas y lineales, demasiado unilaterales” (Lukács, 1951: 58). De un modo parecido se destaca, en los artículos sobre Gorki, la voluntad excepcional que este tenía para aprender constantemente del mundo:

Solo [...] el enamoramiento de la realidad, a pesar de toda la atrocidad que se odia y combate, y porque en la misma vida es visible también un camino hacia lo bueno, hacia lo humano; [...] solo una pasión semejante de la receptividad proporciona el fundamento para una praxis real y correcta. Es un optimismo sin ilusiones. Las ilusiones encubren la realidad: el hombre con ilusiones no vivencia la vida verdadera, sino solo sus ilusiones... o el fracaso de estas. [...] El optimismo y el pesimismo modernos, las ilusiones y las desilusiones modernas crean, pues, de igual manera meros *esquemas*, aunque –como en el caso de Andréiev– sean esquemas fantásticos e interesantes. Ilusión y desilusión son de igual manera límites de la capacidad para captar la realidad (Lukács, 1952, p. 291).

En la insaciable hambre de vida, en el incansable aprendizaje de la riqueza de esta, en el apartamiento respecto de todo empeño en violentar la realidad reduciéndola a esquemas percibe Lukács un rasgo esencialmente leninista en la personalidad de Gorki. Ligado a él está la persuasión de que – como sostenía Lenin– la humanidad no conoce situaciones sin salida; existe un campo para la elección entre alternativas, por limitado que sea, incluso bajo condiciones extremas. Es llamativo que, al cuestionar el fatalismo en el

que a menudo incurren incluso los humanistas burgueses, la argumentación de Lukács culmine en una reflexión ética que anticipa a la distancia las que aparecen en la obra tardía: Gorki habría visto claramente

que la bondad en una dirección determinada, concreta, en relación con un carácter concreto, puede constituir el punto de partida para la decadencia del ser humano. Gorki ve a todas las cualidades humanas importantes en relación con el gran proceso de liberación social del ser humano; con el proceso en el cual los seres humanos se convierten en seres humanos verdaderos a través de su propia actividad (*Ibid.*, p. 283).

También el énfasis sobre el trabajo como esencia probatoria del ser humano, como –en palabras de Marx– el ámbito en el que este consigue autoproducirse, en que hace realidad su propia esencia preanuncia al Lukács de la *Estética* y la *Ontología*. No en vano subraya Lukács, en este contexto, la vinculación indisoluble del trabajo con la grandeza humana y, como contraparte, la del parasitismo con la barbarie. También la consideración del trabajo y la reflexión sobre la ética tienen un papel destacado en el ensayo dedicado a Makarenko.

III

Publicado en 1951, el extenso análisis del *Poema pedagógico* (publ. 1933-1935) de Makarenko ocupa un lugar singular dentro de la obra de Lukács y aun dentro de *El realismo ruso en la literatura mundial*. En primer lugar, cabría preguntarse por el lugar que, en la literatura realista universal, ocupa una obra cuyo vasto reconocimiento se debe ante todo a razones extraestéticas. La propia pertenencia de la obra al género novelístico es incierta en la medida en que, por un lado, se elaboran experiencias autobiográficas; por otro –y en especial–, la teoría y la práctica pedagógicas son más importantes que la dimensión estrictamente ficcional. El ensayo es, en el fondo, una oportunidad para desarrollar, a partir de la obra de Makarenko, las ideas del filósofo acerca de la pedagogía, de una manera más

pormenorizada y explícita de lo que se advierte, por ejemplo, en los artículos sobre el *Wilhelm Meister* de Goethe o sobre Gottfried Keller. El punto de partida del análisis es la convicción de que, en las sociedades de clases, los educadores y los teóricos de la enseñanza comprometidos con su tarea han tenido siempre que ir más allá de lo meramente profesional, pero sin resolver de manera plena los problemas que se les planteaban. A causa del carácter antagónico de tales sociedades, los pedagogos no podían aportar una solución, sino trazar una perspectiva utópica cuya realización tenía que ser proyectada indefinidamente. Los hombres educados bajo el capitalismo se ven colocados ante una disyuntiva difícil de rebasar: o bien persiguen en forma despiadada sus propios fines egoístas, adaptándose a las condiciones de una lucha brutal por la existencia; o bien, en virtud de los principios humanistas con que han sido formados, se tornan inaptos para la vida. Para Lukács, la destrucción de la explotación capitalista es condición necesaria, pero no suficiente para la realización de una pedagogía eficazmente liberadora: “Se requiere de un proceso de reeducación general del ser humano –mucho más allá del marco de la pedagogía en sentido estricto– a fin de que se hagan realidad las posibilidades contenidas en la victoria de la revolución proletaria” (*Ibid.*, p. 396).

Algunas especificaciones históricas son aquí necesarias. Lukács, que escribió este artículo en los últimos años del régimen de Stalin, no podía prever la inminente muerte de este. Pero sí sabría que Makarenko, más allá de algunos reconocimientos formales, había sido una *persona non grata* para el stalinismo: a raíz de sus conceptos pedagógicos, pero también por haber formulado críticas al régimen y a su líder. En ese contexto debe ser leída la última cita que reproducimos: lo que se está sugiriendo por vía indirecta, en vista de las condiciones de censura imperantes, es que el pasaje al socialismo (stalinista) ha dejado irresueltas cuestiones fundamentales de la formación humana; y Lukács contrapone implícitamente la realidad efectiva de la URSS en los años posteriores a la muerte de Lenin, con propuestas innovadoras

gestadas tempranamente y truncadas (Makarenko fue expulsado en 1928 de la Colonia Gorki, en la que tuvieron lugar los experimentos que se describen en el *Poema pedagógico*). El artículo destaca la singularidad de la novela de Makarenko:

En primer lugar, la historia de la nueva pedagogía que aquí surge ante nuestros ojos es, de hecho, una parte esencial de la génesis objetiva de la doctrina educativa socialista. Tenemos ante nosotros el caso extremadamente raro de que una construcción artística, independientemente de su contenido estético, configure una etapa importante de la génesis intelectual de una ciencia. [...] Pero él [= Makarenko] no configura, pues, la apropiación, provocada a través de la praxis, de los principios, de la estrategia y la táctica de un importante campo de actividad, sino de la toma de conciencia y la preservación de esos principios en la propia praxis, a través de la propia praxis. Es posible, pues, decir, llevando las cosas un poco al extremo, que el *Camino hacia la vida* de Makarenko es la historia de la “acumulación originaria” de la pedagogía socialista (*Ibid.*, p. 399).

La acción narrativa se desarrolla durante la guerra civil. Pero al lector del artículo puede muy bien presentársele la idea de que las experiencias que se narran no tuvieron continuidad en la evolución posterior de la URSS. También puede leer con alguna suspicacia algunos comentarios; por ejemplo, aquellos que destacan la relativa soledad en que Makarenko llevó a cabo sus experimentos en la “Colonia Gorki”, en un entorno intensamente hostil, desprovisto de toda comunicación con las autoridades soviéticas, que en la descripción lukácsiana aparecen en una fantasmal lejanía comparable con la de los emperadores y los altos funcionarios de Kafka: “Los órganos soviéticos superiores [...] están lejos, cargados de otras tareas, objetivamente más importantes. Makarenko y su comunidad educativa, que surge en forma paulatina, solo cuentan, pues, en un comienzo, consigo mismos” (ibíd.: 400). En vista de las duras condiciones del exilio del filósofo en Rusia, sería lícito preguntar si en Makarenko no está viendo Lukács a un *alter ego* de sí mismo. Una sensación parecida tenemos cuando se confronta al autor del *Poema*

pedagógico con los burócratas de la enseñanza, que, incapaces de resolver los problemas que plantea la vida cotidiana, continúan aplicando las mismas fórmulas esclerosadas: ¿no nos recuerda esto la posición de Lukács frente a los defensores dogmáticos del Diamat? Del mismo modo pueden ser leídas las observaciones sobre los esfuerzos de Makarenko para superar la desalentadora soledad en que se hallaban él y su proyecto: “Momentos de soledad, del sentimiento de encontrarse abandonados, librados a sí mismo no deben faltar tampoco aquí”; aunque de inmediato se señala que esos momentos tenían el acento “de lo expresamente temporario, transitorio; no manifiestan ninguna oposición, ningún conflicto, como en las sociedades de clases, sino solo una diferencia de ritmo en el desarrollo de los que luchan por lo mismo” (ibíd.: 404). Esta ponderación de la voluntad de sobreponerse al entorno hostil y aun a los propios sentimientos de soledad y fracaso es un motivo característico de la filosofía de Lukács, quien en el período maduro continúa afirmando lo que, en la época de *Teoría de la novela* y en los primeros años de su militancia comunista, él mismo designaba como *lento heroísmo* (*langsames Heldentum*), y que a sus ojos es más valioso –según comenta József Lengyel, remitiéndose a una conversación con Lukács y con la primera mujer de este, Jelena Grabenko– “que poder morir por una causa. Morir, realizar firme y osadamente algo grandioso, es fácil. ¡Pero lo que hay que intentar es vivir como un santo! (cit. en Lukács, 1985: 33). József Lukács señala, en este sentido:

Lukács llama a menudo la atención [...] sobre el hecho de que la vivencia del más hondo contenido moral del propio ser, centellea, por cierto, en los hombres; despierta en ellos, entusiasmo, e incluso un entusiasmo que se convierte en acción; pero también indica que ese entusiasmo no aporta nada para el modo de vida ulterior: pues, después de la “hazaña súbita” los hombres vuelven a hundirse en las mentiras de la vida precedente [...] La brillante carrera de un Julien Sorel o un Lucien de Rubempré desembocó en la muerte o en la ruina espiritual; con lo cual sigue siendo válido en la vida misma el ingenioso diagnóstico de Balzac, según el

cual los hombres son cajeros o estafadores, honestos idiotas o hábiles bribones (Lukács, 1987, p. 34).

El verdadero heroísmo consiste en continuar trabajando más allá de los temporarios éxitos o fracasos; de ahí la admiración que nunca dejó de testimoniar Lukács por aquellos intelectuales y líderes que, como Marx y Lenin, se mostraban relativamente indiferentes ante las variaciones históricas coyunturales, por duras que estas fueran, y preferían adoptar un punto de vista amplio y comprensivo. De este modelo diverge aquel que representaban figuras como las de Moses Hess, Ferdinand Lassalle o Arnold Ruge, cuyos desbordes entusiastas o caídas en hondas depresiones se encontraban en buena parte condicionados, según Lukács por la superficial fascinación a la superficie de la vida social y la desatención por los procesos esenciales, menos agitados pero más profundos. A la estirpe de Marx y Lenin pertenece Makarenko, en quien “no se encuentran rastros de estados de ánimo o de medios expresivos románticos”; como en la imagen de Gorki perfilada por Lukács, hay en el autor del *Poema pedagógico* una disposición infrecuente para investigar atenta y pacientemente la realidad:

La grandeza de Makarenko consiste en buena medida en que él considera cada hecho de la vida con sobriedad; con mirada aguda reconoce, afirma y destaca aquellos factores que apuntan concretamente al futuro, en dirección a la construcción socialista, a la génesis del nuevo hombre socialista; o aquellos factores que obstaculizan este desarrollo. El incommovible y combativo optimismo sobrio de Makarenko, que respeta las auténticas tendencias evolutivas y no los vacíos sueños utópicos, es para su obra –en el doble sentido: para la pedagógica tanto como para la literaria– de la mayor importancia (Lukács, 1951, p. 406).

El método pedagógico de Makarenko se funda tanto en este sobrio realismo como en la apelación a la *perspectiva*, entendida como la consecuencia previsible, en términos objetivos, de una tendencia evolutiva realmente existente. La perspectiva es, para el pedagogo ruso, una cuestión central de la vida y, ante todo, de la formación del sujeto; el procedimiento, tal

como lo describen Makarenko y Lukács, se aproxima llamativamente al concepto de sueño diurno (*Tagtraum*), tal como aparece en la filosofía de Ernst Bloch. Este último había visto en los sueños diurnos la forma más elemental del impulso utópico, de la disposición para imaginar lo todavía no existente y emprender la tarea de convertirlo en realidad efectiva. Chesterton ha escrito que un hombre que no lleva dentro de sí una suerte de imagen onírica de su realización plena es tan monstruoso como un hombre sin nariz; y es característico que Bloch coloque estas palabras como epígrafe del capítulo de *El principio esperanza* dedicado a estudiar las imágenes de sí. Las palabras (citadas por Lukács) con que Makarenko describe la perspectiva están muy cerca de las ideas de Bloch:

El ser humano [...] no puede vivir sobre la Tierra si no ve ante sí algo alegre. El auténtico estimulante, en la vida del ser humano, es la alegría venidera, la alegría de mañana. En la técnica pedagógica, la alegría de mañana es uno de los más importantes objetos de trabajo. Ante todo, hay que crear la propia alegría, hay que engendrarla vida y convertirla en realidad. Luego hay que empeñarse persistentemente en convertir las formas más simples de la alegría en formas más diferenciadas y humanamente más importantes (*Ibid.*, p. 408).

Estas definiciones son notablemente próximas a las blochianas; y la semejanza se acentúa cuando Lukács las compara con la fórmula del “soñar hacia delante” propuesta por Lenin, ante todo si se piensa que el autor de *El principio esperanza* ha citado con frecuencia, de manera encomiástica, la expresión del líder bolchevique. Pero podría profundizarse aún más el paralelo: con frecuencia, Bloch se ha encargado de distinguir la verdadera voluntad utópica de la lejanía respecto de lo real propia del mero entusiasta (*Schwärmer*). En forma similar, Makarenko distingue dos prototipos netamente diversos de soñador:

Existen diferentes soñadores. Hay una gran diferencia entre soñar con un caballero en un corcel blanco y con ochocientos

niños en una colonia. Cuando nos alojábamos aún en los estrechos, pequeños cuarteles, ¿no soñábamos allí con habitaciones altas, luminosas? Cuando envolvíamos nuestros pies con trapos, soñábamos con calzado digno de un ser humano (Ibid., p. 408).

Lukács subraya que la perspectiva en la que piensa Makarenko no se contrapone como el ideal o el deber ser (*Sollen*) con el ser; se trata de un impulso que despierta todas las facultades del estudiante, las pone en movimiento, las moviliza; y este efecto se refiere a las diversas capacidades, no solo a la inteligencia o la razón. Abarca también la fantasía y el sueño. Tan importantes como el énfasis sobre el “soñar hacia delante” son, en Makarenko, las formas de elaboración del pasado; un punto central en este sentido, que presenta notorias afinidades con el pensamiento de Lukács, es *la crítica del arrepentimiento*. En este último ve Lukács una forma de conciencia servil, un comportamiento que coloca al ser humano en una relación de dependencia indigna y le impide rebelarse contra el estado de cosas vigente. La propaganda a favor del arrepentimiento pone un énfasis exacerbado en la conciencia individual; uno de sus objetivos centrales es educar a súbditos que se humillen, que se inculpen a sí mismos y que, por ende, se conduzcan de manera sumisa. El sujeto culposo permanece fijado en la acción aislada, en aquellas cualidades –artificialmente aisladas– que desencadenaron esa acción, y no encuentra cómo salir de ese callejón sin salida moral. No en vano “espíritus verdaderamente libres, como Spinoza o Goethe, han condenado siempre el arrepentimiento”; no en vano el joven Marx, en su extensa reseña de los *Misterios de París* de Eugène Sue, ha destacado como un rasgo positivo de la joven prostituta Fleur-de-Marie el hecho de que esta, en oposición al arrepentimiento cristiano, ensalce los fundamentos de una vida libre: “*Enfin, ce qui est fait, est fait*” (lo hecho, hecho está). La alternativa frente al arrepentimiento y frente a su falsa alternativa, el cinismo nihilista, se encuentra en *la crítica y la autocrítica* orientadas a indagar las raíces y los efectos sociales de las acciones pasadas; estas solo se ocupan del pasado

en tanto ese pasado (el comportamiento erróneo emanado de él) es un factor aún activamente influyente en la praxis del afectado. En cuanto cesa la determinación concreta del presente por parte de esos factores del pasado –y el hecho de que esto suceda en forma radical y definitiva es la finalidad de una crítica y una autocrítica correctas– puede ser “olvidado”, en el sentido de Makarenko. Sin embargo, aunque esto aún no haya ocurrido, la dirección de la crítica y la autocrítica no apunta al pasado, no fija a este, sino que tiene, por el contrario, la tendencia a superarlo (Ibid., p. 415).

Lukács hace referencia aquí a la técnica de Makarenko consistente en eliminar la culpa y el arrepentimiento en la enseñanza y en olvidar las faltas de los estudiantes una vez estas han sido comprendidas y corregidas. No menos importante es aquella técnica que el pedagogo soviético definía como “método de explosión” y que supone la aplicación consciente y deliberada de un impulso que inicialmente había surgido de manera espontánea e incontrolada. Se hace referencia con ello a ciertas reacciones exacerbadas –a veces, motivadas por la frustración o la ira– de los educadores que producen un efecto positivo en los estudiantes a causa de que estos ven en aquellas reacciones un sentimiento humano genuino. Makarenko estudió con atención esas “explosiones” de los educadores y el efecto que estas produjeron en los jóvenes y condensó, a partir de aquellas, una técnica que podía ser aplicada en la educación ante situaciones límite. Ejemplos típicos de esta técnica son la manera en que, en el *Poema pedagógico*, son admitidos los alumnos de la tercera colonia: los niños son rapados y bañados, a fin de hacer de ese modo visible la ruptura radical con el propio pasado de miseria y maltrato y simbolizar el ingreso a un colectivo provechoso. En otra ocasión, cuando ciento cincuenta alumnos son incorporados imprevistamente en la colonia, sus ropas son quemadas públicamente para representar el quiebre respecto del pasado. Makarenko es consciente de que este procedimiento orientado a conmocionar intensamente a los alumnos solo puede ser empleado en forma excepcional, ya que de lo contrario se desvanecería su eficacia.

La originalidad del análisis que hace Lukács de este método reside en la afinidad que él descubre entre la explosión y la catarsis, tal como fue analizada por Aristóteles y por la tradición neoaristotélica y tal como fue practicada por escritores y artistas desde la Antigüedad. Es sabido que Lukács dedicó diversos estudios a examinar la conmoción catártica –cabe mencionar el ensayo sobre *Minna von Barnhelm* de Lessing y el importante capítulo sobre la catarsis de *La peculiaridad de lo estético*–. En ellos destaca que la catarsis es una experiencia correspondiente a la vida cotidiana, y que su elaboración estética representa un refinamiento de las vivencias diarias, como también lo es el método de explosión esbozado por Makarenko. En el ensayo sobre el *Poema pedagógico*, Lukács destaca la relectura realizada por Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo*, en la que se relaciona el fenómeno de la catarsis con la transformación de las pasiones humanas en disposiciones virtuosas, desde un punto de vista que el filósofo húngaro describe como “puramente ético, e incluso pedagógico-popular” (ibíd.: 424). Estas consideraciones conducen a un pequeño excursus sobre la tragedia, en el cual se pone de relieve el carácter sustancialmente público de las formas dramáticas, y de la gravitación que en el género trágico poseen las colisiones; colisiones que, a menudo, emergen a partir del enfrentamiento polémico entre lo antiguo que decae y lo nuevo que emerge. El drama es una de las formas más importantes en que las sociedades intentan dirimir tales conflictos presentes en la vida cotidiana. El análisis de Lukács revela tres rasgos esenciales de esta problemática en las sociedades de clase. En primer lugar, las colisiones se producen en general en forma espontánea; es habitual que las clases dominantes se empeñen en ocultar las contradicciones existentes entre la acción dictada por su propia posición de clase y la moral públicamente declarada. Pero el enmascaramiento ideológico de las contradicciones no implica que estas dejen de existir, y es por ello que se producen inevitables estallidos cuando ciertos conflictos alcanzan el grado preciso de agudización. En segunda instancia, la “purgación de las pasiones” se desarrolla, en cada

sociedad, solo en el nivel ideológico que le es propio; en las sociedades de clase, con falsa conciencia. Por último, las catarsis surgen, en las sociedades de clase, en una relación estrecha con la agudización de las luchas de clases; las colisiones avanzan hacia un desenlace ineludible al que usualmente calificamos de *trágico*. La pedagogía comunista puesta en práctica en la Colonia Gorki apunta a desarrollar la catarsis en el sentido de una exclusión de los desenlaces trágicos; la explosión catártica a la que, según dijimos, solo se apela en casos inusuales –ante todo: cuando la conducta de un estudiante tiene una influencia nociva sobre la vida del colectivo– trata de producir la purgación de las pasiones del individuo hostil a la comunidad y de reintegrarlo venturosamente dentro de esta. Para ser efectivos y duraderos, por un lado, el desencadenamiento y la resolución de las colisiones tienen que afectar a la íntegra personalidad del estudiante, y no solo a la comprensión intelectual; por otro, el salto cualitativo introducido por la colisión debe representar un eslabón dentro de un desarrollo paulatino minuciosamente observado.

La prioridad que, en Makarenko, tiene la personalidad conjunta del estudiante frente a la mera comprensión intelectual no implica la desatención hacia esta última. Apunta a integrar la variedad de capacidades que los estudiantes poseen y a explorar, al mismo tiempo, la individualidad de cada uno. Esto requiere la renuncia a las fórmulas generales con las que usualmente se manejan los burócratas de la pedagogía y entender que la nueva pedagogía socialista

crea su teoría, sus condiciones y medios organizativos, en alguna medida, a partir de sí misma [...] Cuando Makarenko [...], al comienzo de su actividad, dice que no sabe cómo tiene que realizar su tarea, no hace referencia, naturalmente, a un *nihil* teórico, sino poco más o menos a eso que Lenin, al comienzo del NEP, ha dicho sobre el capitalismo de Estado en esa etapa: “...pero no existe ningún libro que haya sido escrito sobre el capitalismo de Estado que surge bajo el comunismo. Ni siquiera a Marx se le ocurrió la idea de escribir una sola palabra al respecto, y ha muerto sin haber dejado una sola cita exacta e indicaciones irrefutables. Ahora debemos, pues,

arreglarnos nosotros mismos”. Y Makarenko intenta, de hecho, arreglárselas, en una situación similar, con este método leniniano (ibíd.: 401).

La experimentación no se refiere solo a la práctica pedagógica. Abarca también la praxis literaria de Makarenko. Lukács destaca hasta cuál punto el escritor ruso, en cuanto artista, ha sabido encontrar una nueva forma, apropiada para configurar una realidad nueva. Ha compuesto una obra cuyo protagonista es la masa, superando tanto el individualismo de la novela burguesa temprana como como el colectivismo amorfo de un Naturalismo que había ejercido hondas (y nocivas) influencias sobre numerosos autores socialistas. La Colonia Gorki, en la que transcurre la acción del *Poema pedagógico*, no es un *milieu* fijo y cosificado como los que se representan en la narrativa de Zola; sus integrantes tampoco constituyen una masa indiferenciada, inerte como la que aparece con frecuencia en la novelística desde comienzos del siglo XX. El mundo que representa Makarenko es “la unidad compleja, en continua metamorfosis, contradictoria, de unas relaciones complejas, en continua metamorfosis, contradictorias entre hombres concretamente observados y vivamente configurados” (ibíd.: 443). Allí la masa no asume una existencia independiente respecto de los seres humanos que la conforman; los individuos no se disuelven plenamente en ella perdiendo su singularidad y autonomía. Con ello, el *Poema pedagógico* lleva, en cuanto al tratamiento de la relación entre individuo y masa, a un nivel de desarrollo más alto algunas potencialidades latentes en la gran narrativa realista burguesa; en esta han existido tentativas de representar cómo una conmoción imprevista sacude la existencia un individuo y lo obliga a llevar a cabo *una acción extraordinaria*, para la cual debe desplegar, a su vez, *cualidades morales extraordinarias*; ejemplos sobresalientes del modelo son los personajes de Dorothea en *Hermann y Dorothea* de Goethe y Jenny Deans en *El corazón de Midlothian*. Ambas mujeres se enfrentan de un modo relativamente casual con los desafíos que las conducen a realizar sus hazañas y, una vez consumadas estas, regresan a su existencia habitual para retomar

una existencia oscura. Experimentos como los de Tolstoi o el de Gorki en *La madre* muestran un alcance más amplio, que apunta ya en dirección a la novela de Makarenko; en esta, los diferentes sucesos representados no aparecen como un obstáculo o un desafío casuales y, en cada uno de los caracteres, la elevación por encima de la cotidianidad precedente no es una acción aislada excepcional, desencadenada por un acontecimiento excepcional, sino una parte necesaria de la nueva vida en pleno despliegue. En la novela cabe ver, por un lado, una obra de imponente realismo en todos sus detalles y, al mismo tiempo, una encarnación típica de la literatura de ideas:

Aquí es posible admirar una vez más la original maestría artística de Makarenko. Su obra [...] está compuesta a partir de acontecimientos individuales que, en general, aparecen como colisiones. A partir de ellas es engendrada, en la obra, la pedagogía socialista, pero no, por ejemplo, como un “fin último”. Antes bien, el desarrollo artístico de la obra consiste en que en las colisiones individuales se dirimen contradicciones de un nivel de desarrollo determinado; el nivel superior que se alcanza de ese modo produce ahora contradicciones de un nivel más elevado, y colisiones y soluciones acordes con dicho nivel, etcétera (*Ibid.*, p. 447).

Situado en la encrucijada entre tradición e innovación, el *Poema pedagógico* ofrece, a ojos de Lukács, una propuesta de resolución excepcional para un problema que ocupó a grandes escritores épicos de la era burguesa, como Goethe y Thomas Mann, en quienes también tuvo una función destacada el tratamiento de la vinculación entre literatura y formación, entre estética y pedagogía. En Makarenko se advierte una síntesis entre literatura de imágenes y literatura de ideas, entre una configuración propiamente épica de los acontecimientos y una reflexión exhaustiva y reveladora. Algo parecido encontró Lukács en Thomas Mann, en cuya obra veía la coincidencia de un “espejo del mundo” y una lúcida conciencia de la burguesía alemana. Es sugestivo que el análisis de este aspecto de la obra de Mann desemboque en

una reflexión pedagógica, orientada a definir las condiciones de una auténtica *paideia*:

El deber ser no necesita, como en Kant, y en su mayor parte, en Schiller, contraponerse, ajeno a la materialidad, con una realidad conformada de un modo totalmente distinto. Puede surgir –hegelianamente– a partir de la identidad contradictoria de fenómeno y esencia. La conciencia es entonces tan solo la exhortación: conviértete en el que eres, vuélvete esencial, desarrolla –a pesar de las influencias perturbadoras del mundo interno y el externo– lo que obra y reside siempre vivamente en ti como núcleo, como esencia (Lukács, 1957, p. 17).

Vemos sintetizado aquí un modelo de formación que logró encarnarse en varias de las épocas y de las figuras más progresistas en la historia de la humanidad –aquello que en la *Ontología* se denomina *genericidad para sí*–, y que el autor de *El realismo ruso en la literatura universal* querría ver realizado como ideal de formación para todos los hombres en una humanidad socialista.

Referências

GOETHE, Johann Wolfgang. *Torquato Tasso*. En: –, *Teatro selecto*. Trad. de Fanny Garrido. Buenos Aires: Argonauta, 1944, pp. 303-410. HOLZ, Hans Heinz / KOFLER, Leo / ABENDROTH, Wolfgang, *Conversaciones con Lukács*. Recopilación y prólogo por Theo Pinkus. Trad. de Jorge Deike y Javier Abásolo. Madrid: Alianza, 1971.

LUKÁCS, György. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau, 1951.

LUKÁCS, György. *Balzac und der französische Realismus*. Berlín: Aufbau, 1952.

LUKÁCS, György. *Thomas Mann*. Berlín: Aufbau, 1957.

LUKÁCS, György. *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. 4 vols. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982.

LUKÁCS, György. *Dostojewski: Notizen und Entwürfe*. Ed. de J.C. Nyíri. Budapest: Adadémiai Kiadó, 1985.

LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú*. Introd. de Miguel Vedda. Trads. y notas de Martín Koval y Miguel Vedda. Buenos Aires: Gorla, 2011.

LUKÁCS, József. "Georg Lukács über Probleme der Kulturentwicklung". En: Bermbach, Udo; Trautmann, Günter (eds.), *Georg Lukács. Kultur - Politik - Ontologie*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1987, pp. 28-40.

