



Cómo contar la tragedia: sobre la lectura lukácsiana del *Doktor Faustus* de Thomas Mann

How to tell tragedy: on the Lukacsian reading of *Doktor Faustus* by Thomas Mann

Guadalupe Marando*
Martín Salinas**

Resumen: El artículo indaga en el tratamiento de la problemática del artista moderno en la obra de Thomas Mann, específicamente, en el análisis ciertos motivos presentes en narraciones y ensayos y en la lectura propuesta por György Lukács de la novela *Dr. Faustus*, de 1947. Para Lukács, el abordaje parte de la problemática del artista ingenuo y del artista sentimental promovido por Schiller, y analiza, desde esa perspectiva, la condición del artista en las sociedades modernas y la relación que mantiene con la historia y con cada presente histórico.

Palabras-claves: Realismo; artista; novela corta; novela; marxismo.

Abstract: The article investigates the treatment of the problem of the modern artist in the work of Thomas Mann, specifically, in the analysis of certain themes present in narrations and essays and in the reading of the novel *Dr. Faustus* proposed by György Lukács, from 1947. For Lukács, the approach starts from the problem of the naive artist and the sentimental artist promoted by Schiller, and analyzes, from that perspective, the condition of the artist in modern societies and the relationship he maintains with history and with each historical present.

Keywords: Realism; artist; short novel; novel; Marxism

I

Si, como cree Lukács, la novela *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann es una sistematización monumental de todos sus temas de juventud (LUKÁCS, 1969, p. 53), ante todo los referidos al estatuto del arte y del artista, el último capítulo de las *Consideraciones de un apolítico* (1918), “Ironía y radicalismo”, constituye su versión preliminar, módica y en clave ensayística. Allí enumera Mann los rasgos que definen la especificidad –y la condena– del arte moderno, un arte sentimental, irónico, erótico, modesto y melancólico (MANN, 1978, pp. 579-594). La afirmación de la vigencia del diagnóstico schilleriano, según el cual el arte sentimental es el más afín a la moderna subjetividad desgarrada y el más fiel a esa distancia respecto de la vida que ya no

* Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Docente da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e do Instituto de Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. *E-mail:* mariaguadalupemarando@gmail.com.

** Doutor em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Auxiliar docente de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras (UBA) e de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNJ). *E-mail:* jjmartinsalinas@gmail.com.

puede imitarse sin modalización, es para Mann el fundamento de su carácter erótico e irónico. Como el Eros descrito por Diótima en *El banquete*, que no es hombre ni dios, sino *daimon* que media entre hombres y dioses, el arte encuentra su lugar en esa difícil equidistancia respecto de la vida sensual (cuyo punto más bajo es el amor a un cuerpo bello) y del espíritu (cuyo punto más alto es el amor a la virtud). En la medida en que no puede pertenecer de manera aporreada ni a una ni a otro, o lo que es lo mismo, en la medida en que no puede ser radical, el arte está destinado a la ironía, a la distancia crítica de ambos extremos. De allí que al artista le estén vedados el gesto dogmático y la pretensión didáctica del “literato de la civilización”, nombre que Thomas Mann da a la posición radical y que enmascara el nombre del hermano Heinrich y el de todo artista que, desconociendo su naturaleza híbrida y su posición intermedia, toma partido. Obligado a la modestia, el artista problemático solo puede entregarse a esa pasión modesta y moderada que, como escribe Schiller en *Sobre poesía ingenua y sentimental*, acompaña la contemplación de lo que ya no somos, de la naturaleza y de los niños, de aquellos a los que todavía se les permite ser ingenua y espontáneamente: la melancolía.

En efecto, *Tonio Kröger* (1903), el Schiller de *Hora difícil* (1905) y Gustav von Aschenbach de *La muerte en Venecia* (1912), las figuras artísticas más logradas y representativas de la producción juvenil de Thomas Mann, corporizan sistemáticamente estos rasgos; todos son irónicos y melancólicos, todos anhelan la comunión perdida con los semejantes y los goces de los sentidos que se esfuerzan por reprimir, todos aspiran o consiguen consagrarse a la obra al precio de una disciplina férrea que debilita los cuerpos y los excluye de “la vida en su seductora banalidad” (2010, p. 257)¹.

¿Qué sucede entre la sistematización ensayística de estas ideas en el último capítulo de las *Consideraciones* y aquella otra, literaria y monumental, que hallamos

¹ Las afinidades entre las concepciones juveniles de Thomas Mann y Lukács han sido suficientemente señaladas. Es sabido que la tematización de la problemática del arte y de la tensión entre formas y vida en *Tonio Kröger* fue una influencia decisiva para el autor de *El alma y las formas*, y que los ensayos sobre Theodor Storm (1909) y Charles-Louis Philippe (1910) incluidos en esa compilación incidieron directamente en el tratamiento que en *La muerte en Venecia* se da, respectivamente, al tema de la disciplina vital y a la cuestión del rodeo por lo sensual al que está obligado el artista, imposibilitado de cumplir con el ascetismo prescrito por Sócrates y exigido por el ideal del gran amor. El objeto de los anhelos sin esperanza de Kröger y Aschenbach era ese mundo, perdido para siempre, en el que aún era posible conciliar el arte con la actividad burguesa, cuyo último representante fue el Storm del joven Lukács (cf. MARCUS-TAR, 1987, p. 12; 22; 29; TERTULIAN, 1980, p. 68-69).

en *Doktor Faustus*? Durante el difícil transcurso de la República de Weimar Thomas Mann abandona sus posturas conservadoras, aristocráticas y nacionalistas en favor del republicanismo y de una visión cosmopolita próxima a la que desde hacía años defendía su hermano Heinrich. Luego llegarán el exilio de 1933 y el compromiso cada vez mayor con la causa antifascista. La historia, que también es irónica, obligará a Thomas Mann a convertirse en un “literato de la civilización”. En el plano literario, por su parte, la producción novelística que había comenzado con *Los Buddenbrook* (1901) y *Alteza real* (1909) continuará con *La montaña mágica* (1924), la saga de *José y sus hermanos* (1933-1943) y *Carlota en Weimar* (1939), novelas que exhiben una ocupación creciente con la historia, mientras que el trabajo con la narrativa breve, de la que habían surgido Kröger y Aschenbach, se convertirá en un laboratorio en el que Mann probará nuevas fórmulas para llegar finalmente a la conclusión que ilustra *Doktor Faustus* y a la que nos predispone el ensayo que Lukács le dedica, *La tragedia del arte moderno*: que el artista problemático, el artista típicamente moderno y burgués es el único digno de representación trágica –el diletante y el esteta ya habían merecido la ironía explícita y el sarcasmo, y el artista ingenuamente integrado, el olvido–;² que esa condición es producto de una evolución histórica y social, y por lo tanto algo superable; y que si se quiere permanecer fiel a la realidad –ante todo a la alemana– y al principio antiutópico, no es posible imaginar un tipo de artista que, en la línea evolutiva del arte burgués, supere al encarnado por Adrian Leverkühn (LUKÁCS, 1969, p. 113ss)

En el ensayo citado Lukács insiste principalmente en el segundo aspecto; allí señala que los problemas relativos al artista y al arte que, en su juventud, Mann abordaba de manera subjetiva, monotemática, psicológica y suprahistórica, se presentan en *Doktor Faustus* en un marco históricamente concreto y plural (LUKÁCS, 1969, p. 58). Si Kröger y Aschenbach veían en su destino algo universalmente válido e intemporal, Leverkühn, claramente situado en el tiempo por Zeitblom, es tentado por un diablo plenamente consciente de la tarea específicamente moderna, del programa antihumanista y anticlásico que intenta promover (LUKÁCS, 1969, p. 83). En

² Prácticamente todos los relatos de Mann entre *Visión* (1893) y *La muerte en Venecia* giran en torno de artistas o personajes con sensibilidad artística. Kröger, Schiller y Aschenbach constituyen la serie de las figuras próximas a la sensibilidad del autor, mientras que el resto es objeto de una caracterización mordaz. Son los diletantes, los decadentes y los estetas, que no sienten nostalgia por la vida que desprecian y mantienen con el arte una relación parasitaria –tal es el caso del narrador de *La muerte* (1897), del protagonista de *Decepción* (1898), del narrador de *El payaso* (1897), del Dedev Spinell de *Tristán* (1903) y del Sigmundo de *Sangre de Welsungos*.

Doktor Faustus se comprueba, entonces, la persistencia de la caracterización juvenil del artista, al mismo tiempo que la toma de distancia respecto de esa figura a través de la puesta en perspectiva histórica.

Un doble movimiento similar puede seguirse en algunos ensayos del exilio. En el de 1937 dedicado a Schopenhauer, Mann insiste en su concepción de juventud cuando compara la posición del artista con la del astro lunar; los antiguos, señala, creían que la luna era sagrada “en su posición intermedia e intermediaria entre el mundo solar y el terrenal”, siendo “el más impuro de los cuerpos celestes, pero el más puro de los terrestres”. Ese “carácter mediador”, recuerda Mann, “es la fuente de su ironía” (MANN, 1986, p. 35). En cambio, un ensayo anterior, de 1934, que registra el impacto de su lectura del *Quijote* incluye una consideración histórica del estatuto del artista, al mismo tiempo que su crítica. Luego de reivindicar la “dependencia” de Cervantes de los poderes de su tiempo, dependencia cuya contracara positiva era la integración, para siempre perdida, del artista en su comunidad, Mann describe y condena la situación actual evocando los atributos de Kröger y Aschenbach: “hoy se empieza con el genio, el yo, el espíritu y la soledad, y eso es enfermizo”; “los artistas se han convertido en águilas enfermas gracias al proceso de solemnización que ha sufrido desde entonces el arte y que de una manera desdichada ha elevado y llenado de melancolía el oficio del artista, y también ha hecho solitario, melancólico e incomprendido el arte” (MANN, 2002a, p. 103).

Como ya anticipamos, es posible interpretar la producción de *Novellen* de Thomas Mann posterior a las *Consideraciones* a la luz de la lectura lukácsiana del *Doktor Faustus*. La serie de novelas cortas que comienza con *Señor y perro* (1919) y culmina más allá de *Doktor Faustus* con *La engañada* (1955) puede verse como un terreno en el que Mann ensaya soluciones alternativas a las ofrecidas en sus relatos de artista anteriores, en el que juega, prueba y descarta con la libertad del que se mueve tras bastidores. Allí no solo abandona la representación de artistas puros —el único exponente de este tipo es Anna, personaje secundario de *La engañada*— sino que además coloca en primer plano y experimenta con aquello que el artista debía superar. Si la admiración no irónica de la naturaleza, la ingenuidad infantil y el amor a un cuerpo bello sin sublimación por el arte solo podían ser objeto de la nostalgia del artista, y por ello no ingresaban como elementos eficaces al relato, se vuelven ahora temas posibles y productivos en *Señor y perro*, *Desorden y dolor precoz* (1925) y *La engañada*, respectivamente. Sin embargo, esta tentativa de alejamiento del relato de

artista convive con la persistencia de los motivos asociados a él, motivos que en *Doktor Faustus* retornan con toda su fuerza. El Moisés de *La ley* (1943), escultor del pueblo judío, es configurado de acuerdo con el modelo Kröger-Aschenbach: fruto de la unión de la sensual princesa egipcia y el esclavo hebreo, su origen recuerda el doble linaje de las primeras figuras artísticas de Mann; Moisés es, como ellos, melancólico y distante, solitario y espiritual (MANN, 2010, p. 853-854). Anna, la artista de *La engañada*, pertenece a la misma estirpe; es fría, reflexiva y melancólica, no puede, como Kröger, valerse plenamente del cuerpo, y sus pinturas subliman las impresiones sensoriales en figuraciones abstractas, matemáticas y ascéticas (MANN, 2010, p. 885-889).

Desorden y dolor precoz es probablemente la narración que mejor exhibe el doble movimiento de persistencia de motivos juveniles y toma de distancia que luego se verá en *Doktor Faustus*, con la ventaja adicional de que aquí se tematiza lo que en la novela, de acuerdo con Lukács, aportará la perspectiva faltante en los primeros relatos: la historia. La acción está, como pocas veces en la producción de *Novellen* de Mann, claramente situada en el período de inflación posterior a la guerra. La época deja sus marcas en las costumbres burguesas, que se han vuelto más relajadas, en el deterioro de la casa patricia y en la ropa gastada de los personajes, convertidos en “proletarios de mansión” (MANN, 2010, p. 643). El protagonista, Cornelius, es un profesor de historia con rasgos de artista; prefiere la historia pasada, provista de la coherencia y el carácter concluso de una obra de arte, por sobre la que está aconteciendo, y ensaya las frases que espera pronunciar ante sus alumnos con el celo de un actor. Con Kröger y Aschenbach comparte la melancolía, la reticencia a participar de las alegrías mundanas y la inclinación a la muerte, cuya cifra reconoce en su predilección por las épocas concluidas. Sin embargo, Cornelius reflexiona e ironiza acerca de su desacuerdo con la vida y llega a reconocer en él “algo que no termina de estar bien” (MANN, 2010, p. 648). No permanece, como Kröger, detrás de los cristales viendo como los otros bailan, sino que atraviesa el salón y participa de esa fiesta en la que “todo el mundo se tutea” (MANN, 2010, p. 657). A diferencia de los personajes aislados de *La montaña mágica*, a quienes solo llegan los ecos lejanos del acontecer histórico, Cornelius debe salir de su encierro y enfrentar el desorden de lo que efectivamente está sucediendo, tan imposible de sistematizar como de detener. El relato capta al protagonista en el momento en que cede a la intrusión de ese devenir histórico y personal, justo cuando está a punto de comprender que es tan insensato

ignorar la historia que sucede y no se puede fijar, como el hecho de que su pequeña hija está creciendo y no será ni pequeña ni suya para siempre.

Vistos como ensayos en relación con la problemática del artista, estos relatos suponen a la vez un éxito y un fracaso: Mann podrá efectivamente tomar distancia de su posición juvenil, pero ninguno de sus personajes alcanzará la estatura de Kröger y de Aschenbach. *Doktor Faustus* es la lección que Mann extrae de este aprendizaje.

II

La sistematización literaria de los temas de juventud de Thomas Mann que Lukács reconoce en la novela *Doktor Faustus* guarda una relación particular con la propia sistematización que Lukács lleva a cabo en su tratado *La peculiaridad de lo estético* (1963). Sobre todo si se tiene en cuenta que tal sistematización supone, en ambos casos, un ajuste de cuentas con aquellas corrientes estéticas que influyeron en sus respectivas obras. Si *Lotte en Weimar* (1939) representa, tal como sostiene Lukács, el paso definitivo para el ingreso de la historia en la obra de Th. Mann (cf. LUKÁCS, 1969, p. 45), en *Doktor Faustus* la periodización histórica alcanza una complejidad formal en la que las mismas tendencias históricas son llevadas al plano crítico que Th. Mann le adjudica a la novela como forma (cf. LUKÁCS, 1969, p. 95ss). También de 1939 es *El arte de la novela*, ensayo en el que el impulso sentimental es considerado como la expresión moderna de un arte para el que resulta constitutiva la instancia crítica que supone la “conciencia creativa” (MANN, 2002b, p. 161). En *Doktor Faustus*, el reconocimiento de los componentes históricos y críticos resultan inherentes al desarrollo de la narración: el recuerdo del curso de la vida que sirve de objeto de la narración (la vida del compositor Adrian Leverkühn) se entrelaza con el tiempo histórico del mismo narrador en un presente que, en la medida en que aguarda por su lector, se coloca en perspectiva³.

George Steiner ha resaltado la conjunción de intereses que vincula la crítica ideológica lukácsiana a la praxis artística de Th. Mann; de acuerdo con el crítico francés,

³ “Desde el día en que comencé estas notas, casi ha transcurrido un año, y mientras escribía los últimos capítulos entrábamos en abril de 1944. Naturalmente, por esa fecha, entiendo aquella en que mi actividad se ejerce, y no la otra en que dejé mi narración, y que se sitúa en otoño de 1912, veinte meses antes del desencadenamiento de la otra guerra [...]. Yo no sé por qué ese doble cálculo cronológico retiene mi atención, y por qué me he obligado a señalarlo [...]. Hay un cruce muy singular de épocas, por lo demás destinado a reunirse con un tercer periodo, en que el lector se dignará dar buena acogida a mi relato [...]” (MANN, 1951, p. 321).

El asalto a la razón (1954) “constituye el intento de un filósofo por resolver el misterio que Thomas Mann noveló en *Doktor Faustus*. ¿Cómo se desató la marea de oscuridad sobre el alma germana?” (STEINER, 1969, p. 14). La compleja modalidad con la que la obra vincula y representa de manera simultánea la antesala cultural de la barbarie fascista y sus consecuencias le permite a Lukács ligar la evolución artística del autor de *La montaña mágica* con lineamientos estéticos que resultarían fundamentales en su *Estética*: la crítica del realismo socialista de su periodo moscovita, enmascarada en la crítica del naturalismo (que lleva a cabo en sus intervenciones en *Linkskurve*, a partir de 1931), representaba ya la defensa de un realismo burgués que se proponía como una productiva herencia literaria; en esa línea, su ensayo *A la búsqueda del burgués* (1945), ve en la obra de Mann la perspectiva de un realismo que, en virtud de su “impronta fáustica” apunta más allá de los parámetros ideológicos burgueses que le sirven de fundamento (cf. LUKÁCS, 1969, p. 48ss). Su *Estética*, orientada al análisis histórico de los orígenes concretos de la praxis artística y de la experiencia estética, así como a las potencialidades y límites históricos del arte burgués moderno, también encuentra en la obra de Mann, y de un modo particular en su obra tardía, un tratamiento que confirma la herencia burguesa sobre la que se construye su estética marxista: se trata de la posibilidad de una obra en la que convergen tanto el ingenuo carácter representativo de la sociedad burguesa a la que pertenece, como aquellos motivos que exceden, en virtud de su consciente realismo, el marco ideológico burgués del que parte (LUKÁCS, 1969, p. 68ss). A partir de esta cualidad, Lukács sostiene que en la obra de Thomas Mann “se ha hecho consciente el núcleo sociológico del descubrimiento schilleriano de la esencia del arte moderno” (LUKÁCS, 1969, p. 21).

La referencia al pensamiento estético de Schiller no es casual. En los análisis estéticos de Lukács previos a la composición de su *Estética* la figura de Schiller representa un núcleo histórico problemático: por un lado encarna el eslabón necesario que conduce a la periodización histórica del arte propia de la estética hegeliana (cf. LUKÁCS, 1968, p. 195), por otro, y en la medida en que la defensa de la autonomía del arte, en el contexto de una intensificada división capitalista del trabajo, acentúa la aparente oposición entre arte y vida social, anticipa los principios filosóficos de *L'art pour l'art* que surgen de las reflexiones estéticas de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche. En el reconocimiento del núcleo sociológico del arte moderno que Lukács le adjudica a Th. Mann también Schiller ocupa una posición germinal. Así como en la obra la aparente divergencia de épocas es superada a través del presente histórico de

la narración, la antinomia entre la conciencia sentimental de Zeitblom y el carácter ingenuo de Adrian Leverkühn también es puesta en perspectiva histórica: la novela como totalidad comprende, de este modo, un doble proceso de creación artística, en la medida en que la obra del artista ingenuo (el *Canto de dolor del Doktor Faustus*) se constituye como la materia del proceso de composición narrativa de Zeitblom.

En la novela de artista de Thomas Mann Lukács reconoce una respuesta histórico-literaria a la paulatina pérdida del sentido histórico que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, desarrolla el irracionalismo filosófico; de este modo, el retorno de Mann a las temáticas que lo ocuparan en su juventud, es interpretado como un modo de conjurar, a partir de las exigencias del presente histórico, aquellas fuerzas demoníacas que también ejercieran sobre el mismo Lukács una influencia significativa (cf. LUKÁCS, 1966, p. 402; LUKÁCS, 1969, p. 17ss; LUKÁCS, 1974, p. 107). Pero la superación crítica de las tendencias irracionalistas que en Lukács se encuentra estrechamente vinculada con la postulación de la alternativa representada por el eje “Lessing-Goethe-Hölderlin-Büchner-Heine-Marx” (LUKÁCS, 1969, p. 50), en la novelística de Thomas Mann cobra la forma de la tragedia. La perspectiva histórica que el ensayo *El arte de la novela* introducía en la producción crítica de Th. Mann en torno al análisis de la novela como el “producto democrático de la conciencia creativa” (MANN, 2002b, p. 161), se ve debilitada en los ensayos tardíos dedicados a Dostoievsky, Nietzsche y Schiller, en los que se trasluce un tono idealista, por cuanto se encuentran dirigidos, no al análisis de formas artísticas, sino a figuras problemáticas en las que la enfermedad y el arte confluyen: Thomas Mann encuentra en Schiller, el “escritor enfermo”⁴ (MANN, 2002b, p. 321), el núcleo de aquel germen demoníaco que, nacido del clasicismo alemán, deviene, a través de Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, en una estética del genio, de la enfermedad como fuerza vital. La obra del novelista Mann expresa su superación por cuanto expone un recorrido histórico que lleva al extremo el carácter problemático del arte moderno. En efecto, la relación que la novela establece entre la aparente indeterminabilidad artística de la música y las filosofías irracionalistas se constituye como una problemática que contiene como complemento una reactualización histórica: si la antítesis entre poesía ingenua y poesía sentimental

⁴ La “enfermedad” en Schiller se encuentra estrechamente vinculada a la reflexión filosófica referida al componente pulsional del arte: Schiller “sentía el impulso del arte, oscuro y procedente del subconsciente, como algo inhumanamente obsesivo y no quería entregarse a la fuerza creadora antes de haber elevado lo instintivo a ley de la razón claramente consciente” (MANN, 2002b, p. 314).

poseía en Schiller el germen de una superación ilustrada, el resultado de su actualización histórica, esto es, la antinomia de las formas apolíneas y dionisiacas del arte postulada por Nietzsche⁵, supone el advenimiento de una “neo-barbarie consciente” (MANN, 1951, p. 466), respecto de la cual el humanismo ilustrado representado por Zeitblom se encuentra indefenso (la relación histórica que la obra establece entre la *Novena sinfonía* y la obra de Leverkühn trasladada al ámbito de la creación artística el desarrollo histórico de la crítica cultural). El mismo Zeitblom, quien suscribe al carácter autónomo del arte y por ello rechaza de plano la perspectiva sugerida por Leverkühn de “un arte que se tutee con la humanidad” (“el arte es espíritu y el espíritu no debe sentirse comprometido con la sociedad, con la colectividad”), llama la atención acerca de “la vecindad entre el esteticismo y la barbarie del esteticismo como predecesor de la barbarie” (MANN, 1951, pp. 408s-470).

La sistematización que Lukács advierte en *Doktor Faustus* supone la puesta en perspectiva de los presupuestos de los que parte: la superación de la representatividad que adquiere el artista ingenuo en tanto condensación de fuerzas sociales que se trasladan al propio material artístico, así como del carácter anacrónico de una crítica que, si bien es capaz de reconocer lo inhumano que subyace al arte moderno, resulta inoperante en cuanto a su función social, configura una novela en la cual, desde la perspectiva de Lukács, el elemento crítico alcanza un grado de conciencia inédito en la obra de Th. Mann. El ajuste de cuentas con aquellas fuerzas demoníacas afines a la sensibilidad del joven Mann que Lukács reconoce en su obra tardía, y que en más de un sentido refieren a su propio desarrollo teórico, en todo caso, confirma la toma de posición subjetiva que, de acuerdo con su lectura, toda obra de arte contiene en su misma objetividad: “Si el sentido de una narración no es un ‘*tua res agitur*’ de la realidad, no hay ninguna evidencia épica auténtica en el narrar” (LUKÁCS, 1969, p. 67).

Referencias bibliográficas

LUKÁCS, G., *Aportaciones a la historia de la estética*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1966a.

⁵ Thomas Mann subraya la afinidad conceptual que vincula el tratado de Schiller con los postulados de Nietzsche que estructuran *El origen de la tragedia* en su ensayo *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia* (1947): “lo dionisiaco, como constitución anímico-artística, es contrapuesto al principio artístico de la distancia y la claridad apolíneas, de manera muy parecida a como Schiller contrapone lo ‘ingenuo’ a lo ‘sentimental’ en su famoso ensayo” (MANN, 2000, p. 104).

- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. II: Problemas de la mimesis*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1966b.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. IV: Cuestiones liminares de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, México: Grijalbo, 1967.
- _____. *Goethe y su época*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- _____. *Thomas Mann*. Trad. Jacobo Muñoz. Barcelona-México: Grijalbo, 1969.
- _____. *Significación actual del realismo crítico*. Trad. María Teresa Toral. México: Era, 1974.
- _____. *El alma y las formas*. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1985.
- MANN, T. *Doctor Faustus*. Trad. J. Farran y Mayoral. Barcelona: José Janés, 1951.
- _____. *Consideraciones de un apolítico*. Trad. León Mames. Barcelona: Grijalbo, 1978.
- _____. "Schopenhauer". En: *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Plaza & Janes, 1986.
- _____. "Viaje por mar con Don Quijote". En: *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Trad. G. Dietrich. Barcelona: Alba, 2002a.
- _____. *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2002b.
- _____. *Cuentos completos*. Trad. Ancochea, Ayala, Fontcuberta, del Solar y Sala Rose. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- MARCUS-TAR, J. *Georg Lukács and Thomas Mann*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- SCHILLER, F. *Sobre poesía ingenua y sentimental*. Trad. Probst y Lida. Buenos Aires: Nova, 1963.
- STEINER, G. "Georg Lukács y su pacto con el demonio: una crítica liberal". En: AAVV, *Lukács*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editora, 1969.
- TERTULIAN, N. *Georg Lukács. Étapes de sa pensée esthétique*. Trad. F. Bloch. París: Le Sycomore, 1980.

Como citar:

MARANDO, Guadalupe; SALINAS Martín. Cómo contar la tragedia. Sobre la lectura lukácsiana del *Doktor Faustus* de Thomas Mann. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 222-231, mar. 2022.