

# HEGEL Y SU CRÍTICA A LA ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO

◆ Oscar Ramón Pérez

## Introducción

La idea de que sólo en el arte, en especial en la poesía, y a través de un tipo de conocimiento intuitivo -entiéndase no conceptual- se manifiesta la absoluta unidad subjetivo-objetiva, histórico-natural, termina de configurarse en el pensamiento del llamado romanticismo de Jena, se manifiesta en la poesía de Novalis, en la teoría literaria de Friedrich Schlegel y recibe sus fundamentos filosóficos de Friedrich Schelling. Este concepto del arte como órgano alternativo, o incluso superior al pensamiento discursivo, será asumido y desarrollado por una genealogía que pasando por Friedrich Nietzsche y Martín Heidegger, culmina en Theodor W. Adorno.

Queremos, primero, exponer las discusiones que esta idea generó en el momento de su génesis y luego, proponer una observación crítica sobre su incidencia en la estética hegemónica de los siglos XIX y XX. Nos orienta en esta tarea la crítica que Hegel le hiciera a Schelling sobre su concepto de “intuición intelectual”, ya desde las primeras páginas de la *Fenomenología del espíritu* (Hegel, 1966).

## La estética de tradición romántica-germana

Si consideráramos la estética de Adorno como la culminación de una genealogía que habría comenzado en Friedrich Schelling, corroboraremos la presencia, en todos los partícipes de la citada tradición, de una componente nodal del edificio Schellingniano (Peter Burger, 1996: 23), su clave de bóveda, la idea de intuición intelectual. Se trata de una deuda de Schelling con el pensamiento de Kant. Al tratar Kant de comprender la magnitud y las limitaciones del conocimiento humano, propuso una capacidad puramente hipotética; y llamó a tal facultad “intuición intelectual”. Desde la intuición intelectual se podría, supuestamente, acceder a la *cosa en sí* captando el fundamento real de la naturaleza. Pero recordemos que para Kant, la “intuición intelectual”, o el conocimiento de la *cosa en sí*, está en la frontera del conocimiento humano. Por el contrario, para Schelling, la

intuición intelectual es el verdadero saber que actuaría al margen de demostraciones, conclusiones y argumentaciones conceptuales. La intuición intelectual sería la facultad que reconocería al absoluto y la corporización de este saber se daría en el arte. El entendimiento, supuestamente, sólo podría captar lo escindido y no las identidades originarias.

Contrariamente a Schelling - que postula el arte al rango de órgano de acceso a lo absoluto - Hegel le otorgó la supremacía al pensamiento filosófico; para este último, el arte pasa a ser un modo de captación de la verdad históricamente superado, consecuencia de las transformaciones que la cultura ha sufrido a partir de la disolución de la sociedad del antiguo régimen feudal y el advenimiento de la ilustración; el arte, para Hegel, ha dejado de ser válido como parte de un paradigma gnoseológico religioso de reconciliación. Ya en Jena, y a partir de *La fenomenología del espíritu*, Hegel tomó distancia de Schelling al afirmar que vivimos una época en la que se ha disuelto el paradigma de la reconciliación, basado en la mitología. La mitología (en el caso de Schelling, el material del arte) ha sucumbido para Hegel frente a la crítica racionalista-iluminista, que progresivamente la va desenmascarando como superstición. El arte sólo pudo cumplir su misión de reconciliación sobre bases míticas, pero precisamente esa unidad del arte y religión es la que ha sido destruida por la crítica ilustrada de los mitos y la religión. De aquí en más el arte se yuxtapuso a la cultura de la ilustración, pero abandonando sus pretensiones de reconciliación (Peter Burger, 1996:23). En otros términos, Hegel toma como fundamental la acción histórica de la ilustración en cuando ésta ha disuelto definitivamente los fundamentos mitológicos y místicos del arte, que de aquí en adelante -dice Peter Burger citando a la *Fenomenológica del espíritu*- “persiste junto a la cultura como juego entretenido” (Op. Cit. : 34).

Para Peter Burger (1996), para Jean Marie Schaeffer (1999), para Albrecht Wellmer (1993), la entronización del arte como manifestación de lo absoluto postulada por Schelling, constituye un momento regresivo en la historia del pensamiento



de la modernidad. Schelling es uno de los más destacados fundadores de la tradición contrailuminista que continuarán Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Martín Heidegger, y que Max Horkheimer y Theodor Adorno reeditan en *Dialéctica del Iluminismo*, tradición que consiste básicamente en no aceptar el momento de verdad de la crítica ilustrada. (Burger, 1996: 34).

Los románticos de Jena fueron conservadores respecto a la secularización del pensamiento filosófico y de la cultura emprendida por las luces que, para el momento, todos ellos veían expresada en la crítica kantiana. Esta reacción se manifestó como crisis existencial, social, política, cultural y religiosa, produciendo una restauradora y militante nostalgia, que anhelaba el regreso de la perdida integridad, supuestamente armónica y orgánica de la Europa medieval, frente a un presente decadente y disgregante. Es en este contexto en el que surgió la interrogación por el estatuto del arte y el nacimiento de la figura del artista libre. Los románticos se preguntarán e intentarán responder desde el idealismo, primero subjetivo y luego objetivo. Hoy podemos, a la luz de la distancia histórica, analizar las componentes económicas, sociales y políticas que le dieron contexto a los textos del momento fundacional del romanticismo jeniense.

Sabemos que “debajo” de las transformaciones profundas en el paso del siglo XVIII al XIX irrumpió, desarrollándose en pocas décadas, la lógica del mercado, sustituyendo los viejos vínculos de mecenazgo por la relación anónima e imprevisible del consumo público. Se puso en crisis, en aquel contexto para el artista y el literato, no sólo su obra y su pensar, sino además y

fundamentalmente, el estatuto de su actividad. Se aceleró allí, un proceso de industrialización que convirtió a los artistas en los últimos artesanos en *la era de la reproducción mecánica*<sup>1</sup>. Este proceso de crisis tuvo su punto máximo en la Revolución Francesa; aclamada primero, y abominada después por la restauración romántica de un Schelling o un Novalis. Este acontecimiento, que hace estallar las estructuras feudales del viejo orden, puede explicarnos algunas paradojas de los textos del momento en los que conviven tanto una celebración del subjetivismo, de corte radical, con una retrógrada e idealizada nostalgia por el pasado medieval. Es el caso de Novalis que, en un vuelo místico de fe, amor y adulación, glorifica a la pareja real de Prusia en *La cristiandad y Europa* (1800), llamando a la reconstrucción de la iglesia medieval y a la contrarreforma. Pero por otra parte se trata del mismo hombre -he aquí la gran paradoja- que en lo artístico-literario practica las concepciones poetológicas más osadas de la época<sup>2</sup>. “Su concepción radical de la poesía va a la par de una teoría social de la cual se ha creído poder decir que fue y sigue siendo conservadora y, sobre todo, que por su culto a la unidad, al Estado y a la jerarquía, anuncia las ideologías totalitarias del siglo XX” (Schaeffer, 1992: 85). El poeta Novalis reclamó por una restauración del papado que, esperaba, reunificara a los pueblos de Europa. En el mismo sentido y con similar inspiración, F. Schlegel, aquel teórico de la historia de la literatura y.... secretario del príncipe de Metternich -el mayor defensor del conservadurismo monárquico - reclamaba un “regreso” a la unidad orgánica de la cultura antigua, mientras su jefe luchaba, con los mismos objetivos, en pos de la restauración monárquica.

1. No estamos haciendo referencia exclusivamente a la obra de Walter Benjamin, sino fundamentalmente al Eric Hobsbawm de *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, 1999.

2. Esta mezcla de reacción ideológica y vanguardismo formal es un legado suyo que se va a repetir a lo largo de la historia del arte de los últimos dos siglos, por ejemplo en alguna de las expresiones apologéticas artístico literarias del irracionalismo y el belicismo nazi fascista, de la cual sería un ejemplo destacado la poesía de Filippo T. Marinetti, nombre para encabezar una dilatada lista de poetas, artistas plásticos y literatos adherentes o militantes del periodo de entreguerras. Todo un tema al que habría que confrontar con la otra lista de poetas y artistas que durante décadas silenciaron o simplemente desconocieron las atrocidades del estalinismo, mezclando esta indiferencia - consciente o no, atendiendo a sus reales consecuencias - da lo mismo - con las innegables virtudes formales de sus obras. El tema “del acto ético” de las implicancias pragmáticas de la palabra, reviste tal complejidad y compromiso que tal vez sea por esto, que muy pocos han contado con los instrumentos teóricos y el valor para ocuparse del mismo como Mijail M. Bachtin (1997) y en nuestro contexto, Hugo R. Mancuso (2005).

## La categoría de intuición en la estética de Schelling

La categoría más fuerte de la estética romántica contra iluminista, la elaboró Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1800) en su obra *Sistema del idealismo trascendental*. Los románticos, remozando un antiguo tópico de los místicos y los pensadores orientales, transformaron el inconsciente y la intuición en una sustancia, una categoría ontológica. Se trata, nada más ni nada menos, que de una traducción filosófico-laica de una categoría teológica; la de revelación, o en otros contextos míticos, la de iluminación. Hubo que esperar hasta el desarrollo de las psicologías del siglo XX para saber que lo inconsciente no es una sustancia como creyeron los románticos, sino el carácter no consciente de algunas funciones psíquicas. La cosificación del inconsciente deviene en el equívoco de sustituir la recíproca interdependencia entre inconsciente y conciencia, por la subordinación total de la segunda al primero. Los románticos ignoraron el dato de que aún las imágenes más extrañas recurren necesaria e inevitablemente a elementos que están en la realidad, que se nutren de experiencias de la vigilia; y que, además, la selección y combinación de éstos dependen de las costumbres, las enseñanzas, los intereses culturales; en suma, de la sociedad, la época, las prácticas sociales, la cultura, todo lo que constituye la vida consciente de los individuos y los grupos sociales de pertenencia. Los etnólogos, los antropólogos, han mostrado sobradamente que aún el contenido de los sueños varía según el tipo de formación social y el grado de desarrollo cultural y civilizatorio. Blas Matamoros sostiene que no existe la fantasía en sí misma, sino una fantasía que se “lee” en algún tipo de lenguaje de las fantasías socialmente elaboradas e impuestas durante el proceso de

inserción del sujeto biológico en el mundo social, (Matamoros, 1980.)<sup>3</sup>

El artista indefectiblemente debe reelaborar, en la construcción primero virtual y luego real de la obra sus fantasías con recursos de la conciencia, porque las obras serán intersubjetivas, comunicables, para lo cual necesitarán romper el círculo de la subjetividad pura de la que emergen en primera instancia, para realizarse en la recepción<sup>4</sup>. La intuición forma parte psicológicamente de cualquier proceso racional. Es una ilusión mítica y mística, la de que la intuición es más concreta y sintética que la reflexión discursiva. Se trata de una pretensión a la que es correcto sospechar, tanto desde un punto de vista ideológico como filosófico, de aristocratismo gnoseológico -propio del contexto histórico restaurador en el que surge - ya que siempre se atribuye tal facultad a unos pocos elegidos: los genios, los *aristos* de la sensibilidad. “La intuición, considerada a la luz de la psicología, no es otra cosa que la entrada brusca en la conciencia de un proceso de reflexión hasta entonces subconsciente” (Lukács, Georg, 1960: 37). En síntesis, y siguiendo a Hegel, consideramos que la intuición no es la antítesis, y mucho menos una alternativa superadora, sino simplemente el complemento del pensamiento discursivo, por lo tanto no puede por sí misma conformar jamás un criterio de verdad.

## Las Lecciones de Estética de Hegel

En sus *Lecciones de Estética* (1832-1838) publicadas póstumamente por sus discípulos, Hegel destaca la superioridad de lo bello artístico frente a lo bello natural, por ser el primero producto del espíritu. El espíritu en Hegel es superior a la naturaleza y tal superioridad se prolonga, se encarna en sus productos; entre ellos el arte. Lo bello artístico adquiere su superioridad

3. Desde esta perspectiva decimos que Jamás fue la producción artística producto total, exclusivo, de “lo” inconsciente, ni del instinto, ni de la inspiración, o de la “intuición”; tampoco del caos creador romántico, ni de la “voluntad” Schopenhaueriana, ni del *élan* vital bergsonianiano, ni del automatismo surrealista.

4. V. et. al respecto, la obra de Hans Robert Jauss en especial *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, (1977). También de Frederic Jameson, *The political unconscious, Narrative as socially symbolic*, título extrañamente traducido al castellano como *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1979).



y la verdad de su participación en el espíritu.

*“Lo que existe no existe sino en la medida en que es, y sólo posee lo que posee merced a lo superior (...). Únicamente lo espiritual es verdadero. Lo que existe no existe sino en tanto es espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu. Sólo es bello en tanto participa del espíritu. Debe ser concebido como un modo incompleto del espíritu, como un modo contenido él mismo en el espíritu, como un modo carente de independencia y subordinado al espíritu”* (Hegel, 1977: 9).

El mismo rango secundario respecto al espíritu y la filosofía, le otorga Hegel a lo que denomina Filosofía del arte:

*“Sólo la filosofía en su conjunto accede al conocimiento del universo como totalidad orgánica” (...). “El concepto de lo bello y del arte” - dice Hegel - “para nosotros, es un supuesto desprendido del sistema de la filosofía (...) todavía estamos lejos de tener frente de nosotros el concepto científico de lo bello”* (Op. Cit. : 14).

Y para concluir esta idea señala que:

*“El arte es una forma particular en la cual se manifiesta el espíritu porque él puede, para realizarse, revestir otras formas (.....) la filosofía por ser una totalidad tiene como tal un comienzo en todas partes”* (Op. Cit. : 15).

Para Hegel la obra de arte es parte del espíritu que se aliena a sí mismo; el espíritu, al someter a la obra al examen filosófico, no hace más que satisfacer una necesidad de auto conciencia, y es por esto que:

*“El arte (.....) lejos de ser la forma más elevada del espíritu sólo recibe su verdadera*

*consagración en la ciencia.”* (Op. Cit. : 26).

Hegel establece claras distancias jerárquicas entre arte y filosofía, o como dice a menudo, ciencia. El carácter de manifestación sensible del arte le otorga un grado menor de espiritualidad. La idea posee para Hegel una existencia más profunda:

*“En la jerarquía de los medios que convienen para expresar lo absoluto, la religión y la cultura surgidos de la razón ocupan el más alto lugar, muy superior al del arte”. Y continua: “La obra de arte es, pues, incapaz de satisfacer nuestra última necesidad de Absoluto. En el presente ya no se venera una obra de arte, y nuestra actitud respecto de las creaciones del arte es mucho más fría y reflexiva.”* (Op. Cit.: 34).

### **Consecuencias en el siglo XIX y XX de la estética de tradición schellingiana**

La idea del arte como alternativa al conocimiento conceptual creada por el Romanticismo alemán, funda una tradición hegemónica, ya para el siglo XX. La trascendencia de esta postulación reside en que hay en ella una sólida “teoría del ser” no explicitada. Se trata de una imposición ontológica, no declarada, no asumida directamente, que por otra parte, intenta legalizar la existencia de dos tipos de realidades: una fenomenológica, a la que se accede vía sentidos y racionalidad, y otra de las esencias, que supuestamente no se abriría más que al “Arte” y eventualmente a la filosofía. En otros términos, esta tesis contiene, además de una concepción sacralizadora del “Arte”, así con mayúscula, una legitimación filosófica de la función cognitiva y ontológica del “Arte”<sup>5</sup>. Las atribuciones conferidas al arte cierran un círculo de “fraternal complicidad”, dice Schaeffer, entre estetas y artistas, sosteniendo lo que para algunos

5. Heidegger, por ejemplo, limitó su concepción de la poesía a lo que llamó “el poema válido”, es decir, el poema que se presta a una traducción filosófica; de allí el privilegio que otorgó a Hölderlin, poeta filósofo por excelencia. Adorno, pese a su hostilidad hacia Heidegger, coincidió con este último en este punto, puesto que sostuvo que la filosofía y el arte convergen en su contenido de verdad.



conforma ya desde mediados del siglo XVIII una cuestión de nuevo culto, una especie de “Iglesia del Arte”, o en términos de Jean Gempel, una nueva “religiosidad laica” (Gempel, 1991).

Entendámoslo así: si los artistas y sus obras pretenden circular en estas vías de legitimación esto sólo es posible cuando ellas -las obras- son conformes a su/la esencia filosófica postulada. De aquí, precisamente, la necesidad de los artistas de programar sus obras como respuestas a la pregunta: “¿Qué es el Arte?”, entendida como problema de legitimidad. Así se cierra el círculo: la búsqueda de la esencia es, de hecho, la búsqueda de una legitimidad filosófico - estética otorgada desde el campo institucional e instituyente. (Cfr. Schaeffer: XVII).

Es a esta tradición -que partiendo de los románticos alemanes de Jena, llega hasta el presente dominando el pensamiento estético occidental - a la que Jean Marie Schaeffer denomina “teoría especulativa del Arte”, porque las formas diversas que reviste en el marco de la historia del pensamiento estético, son siempre deducidas de una metafísica general; genealógica como la de Nietzsche, existencialista como la de Heidegger, o apoyada en una dialéctica negativa como la de Adorno, las cuales le suministran su legitimidad.

Las definiciones del arte propuestas de este modo, pretendidamente descriptivo, como las definiciones de una esencia, no tienen validez universal porque el arte no tiene esencias (en el sentido de una identidad sustancial). Después de los aportes de la etnología, de la antropología, de la historia, sabemos que el arte -mejor refirámonos a las artes- no son más que lo que los hombres hacemos de ellas en tiempos y espacio diferentes. Las definiciones esencialistas de las estéticas especulativas de perspectivas eurocéntricas y elitistas, no son más que definiciones valorativas no asumidas como tales. Dicho de otro modo: estamos frente a discursos apodícticos que hacen pasar sus definiciones valorativas por definiciones analíticas. Adorno es un heredero crítico, pero heredero al fin, de esta tradición de casi doscientos años en la que, como señala Schaeffer, la “teoría especulativa del Arte” que tiene como núcleo a la intuición intelectual

schellingniana, es la *doxa* de las reflexiones estéticas. Hegel se refirió críticamente a esta *doxa* como la “cantinela” según la cual el arte revela “lo divino, los intereses más elevados del hombre, las verdades más fundamentales del Espíritu” (Hegel, T. I: 20, citado por Lukács, 1963). Algo más de cien años después Martín Heidegger reedita la *doxa* romántica al afirmar que:

*“Si lo que pasa en la obra es un hacer patente las artes, lo que son y como son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad.”* O, más adelante: *“En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente (...) la esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente”* (1992: 63).

En el siglo XX la intuición romántica schellingiana se ocultará detrás de las operaciones apofánticas de la “verdad artística”; la “intuición” se ha reeditado mediante metáforas como “descubrir”, “hacer visible”, “señalar a la realidad”, o en el concepto de que el arte “descubre”, “hace visible” o “señala” el mundo de un modo especial. La interdependencia entre validez estética y verdad no se aclaran con las metáforas del “aparecer” y el “mostrarse”. Es claro que en la estética de Adorno, y también en toda la teoría especulativa del arte, el potencial de veracidad en las obras de arte es correlativo a una pretensión de verdad, concomitante con una pretensión de validez estética. El concepto apofántico de la verdad artística, no puede explicar qué sea esa verdad. Este concepto se disuelve en algo imposible de atrapar al intentar acotarlo metafóricamente.

*“Pero lo que sí podemos” -dice Alfred Wellmer- “es tratar de captar la interdependencia de pretensión de verdad y pretensión de validez estética, partiendo de la estructura del discurso estético. En el discurso estético se trata a la vez la cuestión de la armonía estética y la cuestión de la autenticidad de la ‘representación’”.* (1993: 41)

En los discursos sobre arte de la tradición romántica jeniana se hallan siempre presentes



metáforas de pretensiones apofántica, pero si se parte de conceptos de verdad y veracidad como conceptos cotidianos pragmáticamente bien diferenciados; verdad y veracidad solo son adjudicables a la obra de arte metafóricamente, o como dice Wellmer: “De ahí que 'verdad' sea algo que sólo metafóricamente se pueda adjudicar al arte.” (Wellmer, 1993: 41).

Verdad, veracidad y validez, se ensamblan metafóricamente en los discursos de la tradición romántica jeniana, porque allí se operó una regresión respecto a la división kantiana de las tres esferas, buscando una vuelta a la unidad idealizada en una reconciliación sólo posible metafóricamente en el plano ideal o idealizado del “espíritu absoluto”.

Pero si se abordan las obras y sus discursos legitimadores semiológicamente, lo que tenemos lejos de ser la verdad única revelada, es una pluralidad de voces en disputas hegemónicas, en términos más precisos, una polifonía en el sentido que Bachtín (1979), le otorgara a este concepto<sup>6</sup>. La estética idealista ha agotado sus recursos explicativos frente a los fenómenos artísticos que en el siglo XX han desbordado sus propias fronteras, poniendo en evidencia la futilidad de todo intento de reducir a esencias, de “naturalizar” las realizaciones humanas. Nada más revelador de este agotamiento hermenéutico de la estética de tradición idealista romántica que las palabras del último de sus grandes maestros: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” (Adorno, 1970 :9)

## Bibliografía

**ADORNO, Theodor W.:** (1970) *Teoría estética*, Barcelona, Taurus, 1971.

----- (1944) Murena *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

**BACHTÍN, Michail M.:** (1979) *Estética de la creación verbal*. España, siglo XXI, 1985.

----- *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*. España, Anthropos, 1997.

**BURGER, Peter:** (1983) *Crítica de la estética idealista*. Madrid, Visor, 1996.

**GIMPEL, Jean:** (1968) *Contra el arte y los artistas, o el nacimiento de una religión*. Barcelona, Gedisa, 1991.

**HEGEL, G. W. F.:** (1832 - 1838) *Lecciones de estética*. Buenos Aires, La Pléyade, 1977.

----- (1807) *Fenomenológica del espíritu*. México, FCE, 1966.

----- (1842) *Estética T.4*. Buenos Aires, S. XXI, 1984.

**HEIDEGGER, Martín:** (1935/36) *El origen de la obra de arte*.

**HOBBSAWM, Eric:** *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona, Critica, 1999.

**JAMESON, Frederic:** (1979) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, Visor, 1989.

**JAUSS, Hans R.:** (1977) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986.

6. No podemos ocuparnos - por razones de espacio, y por el alcance de los objetivos propuestos en el inicio de estas notas - de la obra de M. Bachtín, pero queremos declarar que en ella se encuentran las salidas a las aporías y dilemas presentes al interior de la llamada por Schaeffer “teoría especulativa del arte”. Por otra parte, es importante y alentador saber que contamos en el espacio polémico de la teoría verbal y discursiva, con la basta producción de Hugo R. Mancuso, en especial *La palabra viva* (2005) dedicada al estudio de toda la producción de Bachtín, texto que reúne entre otras, dos virtudes destacables: se trata de un trabajo tan erudito como sensible a la humanidad del autor tratado, que además, fue realizado a la temperatura y demandas de nuestras latitudes.



---

**LUKÁCS, Georg:** (1960) *La crisis de la filosofía burguesa*. Buenos Aires, La Pléyade, 1970.

**MANCUSO, Hugo R.:** *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtín*. Buenos aires: Paidós, 2005.

**MATAMOROS, Blas:** (1880) *Saber y literatura, para una epistemología de la crítica literaria*. Madrid, De la torre, 1980.

**SCHAEFFER, Jean M.:** *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Venezuela, Monte Avila, 1992.

**WELLMER, Albrecht:** (1985) *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, Visor, 1993.