

NOTAS CRÍTICAS

Naturaleza, uso y actualidad del símbolo (Sobre *Símbolos Estéticos**)

MARÍA JOSÉ ALCARAZ LEÓN**

La noción de símbolo, central en la filosofía idealista de los siglos XVIII y XIX, es el eje temático de la colección de artículos reunidos bajo el título *Símbolos Estéticos*. Este conjunto de artículos, heterogéneos y de calidad diversa, está integrado por tres grandes perspectivas desde las que abordar esta noción.

La primera perspectiva, «La mirada de los clásicos», revisa la evolución filosófica del concepto desde Kant hasta Cassirer pasando por Goethe, Hegel y Schopenhauer. La segunda, «Músicos, Artistas y Poetas», se fragmenta en siete análisis concretos de obras artísticas. Así, la identificación del plano simbólico permite ilustrar el papel de esta función en la producción artística concreta. Por último, «Horizontes del Símbolo», la perspectiva que cierra este recorrido por las concepciones y las condiciones de lo simbólico, trata de repensar el lugar del símbolo en el contexto presente tanto en sus prácticas más modernas, como la del diseño, como en entornos más teóricos.

La heterogeneidad de los niveles de análisis permite abordar la cuestión del símbolo desde aspectos tan diversos como su fundamentación filosófica, su función dentro de ciertos sistemas filosóficos o su lugar en la producción artística. Cada nivel aporta un aspecto explicativo de las nociones de símbolo que históricamente se han propuesto como horizonte representacional y permite reconstruir un ámbito de validez actual para esta forma de representar(nos).

La reflexión kantiana sobre el símbolo abre este primer bloque temático con el artículo de José Luis Villacañas: «El símbolo en Kant: Comentarios sobre un indicio». La reflexión que se nos ofrece emplea la noción de símbolo para iluminar aspectos de la filosofía kantiana relacionados con el ámbito de la praxis. Por ello, más que un estudio de esta noción y de sus límites en el pensamiento kantiano, encontramos una reflexión en torno a las consecuencias que la noción de símbolo conlleva para la representación en el ámbito práctico. El punto de partida para el análisis de lo simbólico en Kant consiste en el estudio de la relación de sensibilización, de encarnación, entre algo ideal y algo sensible. Para Kant, la representación simbólica de los conceptos puros o categorías está caracterizada por la necesidad, mientras que en la sensibilización de las ideas no hay una analogía objetiva entre la idea y su símbolo. Lo importante, entonces, es explorar qué aspectos de la representación sensible expresan «algo relativo a la estructura de la idea» (p. 19), pero, en ningún caso puede haber

Fecha de recepción: 12 junio 2002. Fecha de aceptación: 2 julio 2002.

* D. Romero de Solís, J.B. Díaz-Urmeneta, J. López Lloret y A. Molina Flores (Eds.), *Símbolos Estéticos...* Universidad de Sevilla, 2001.

** Dirección e-mail: mariajose.alcaraz@wanadoo.es

símbolos objetivos de las ideas de la razón. Por este motivo, según Villacañas, la finalidad del símbolo, cuyo contenido es una idea, no es de carácter cognitivo, sino práctico; el símbolo no nos proporciona un acceso sensible al conocimiento de la idea, sino una apariencia sensible a la función de esa idea en nuestra vida, en nuestras prácticas. La relevancia de lo simbólico estaría, entonces, ligada al ámbito de la praxis y sus formas desempeñarían una función en este ámbito.

La noción de símbolo encarna, asimismo, un proyecto en el que las dimensiones éticas, cognitivas y estéticas de lo humano se reflejan unas en otras. La relación de afinidad entre lo verdadero, lo bello y lo bueno a la que la filosofía ha tratado de proporcionar modelos concretos es la aspiración inscrita en esta noción de símbolo de la que Kant y Goethe son portavoces. Los griegos ejemplifican en su política, su ética y su arte el ideal simbólico al que la representación sensible de la idea aspira; por ello, Kant y Goethe retoman la cultura griega como modelo de una aspiración. Una aspiración encarnada, a su vez, en el símbolo y de la que, en el momento actual, sólo quedan «rumores».

A la noción de símbolo en Goethe está dedicado el artículo de Helmut Fricke «El símbolo en Goethe: Evolución del concepto y valor en la estética de su tiempo». Algunos de los temas kantianos reaparecen en la concepción goethiana del símbolo. Ambos comparten una noción del símbolo según la cual éste representa la idea indirectamente.

Uno de los aspectos más notables de la exposición de Fricke es la acentuación del carácter paradójico de la noción goethiana del símbolo. La paradoja consiste en definir su plena realización «cuando es, no cuando significa» (p. 51). De esta manera, aquello que define al símbolo, su carácter representacional, tiende a evaporarse al identificarse su contenido y la forma en la que se expresa. Se nos habla, entonces, de una «alianza inquebrantable entre la imagen y el significado, de lo particular y de lo general» (p. 51). Esta indisolubilidad entre materia y contenido es la condición de su autonomía y permite a Goethe elaborar una noción de símbolo que está en el núcleo de la tradición moderna.

Félix Duque en «La razón de la forma simbólica del arte en Hegel» explora el lugar del símbolo en la reflexión hegeliana sobre la naturaleza y el arte. El lugar de lo sensible (primero en la naturaleza y, luego, en el arte), en el proyecto hegeliano de autoconciencia de la Idea, es el eje que determina su recorrido.

La naturaleza, lo sensible e indeterminado, una vez interiorizada, es reelaborada en imágenes por la inteligencia. Estas imágenes son, por tanto, resultados de una conjunción de lo sensible y lo intelectual. Sin embargo, en Hegel, esta coordinación inicial entre Naturaleza y Espíritu tiende a decantarse hacia el Espíritu en su tendencia natural al autorreconocimiento. El arte, en su *status* bipolar, material e ideal, es el medio inicial para el autorreconocimiento del Espíritu. «En efecto, en el arte opera astutamente la razón como un topo diligente y como «inventora de figuras», utilizando y desgastando *pro domo* lo sensiblemente natural hasta llegar a su casi completa cancelación en la poesía (cuyo soporte material es el aire), y que implica una elevación al nivel lingüístico: el *locus* propio del Espíritu, el único en el que éste puede reconocerse, saberse a sí mismo. Y a su vez la *Estética*, en cuanto Filosofía del Arte, está destinada a mostrar la caducidad de tales *invenciones*» (pp. 67-68). Sin embargo, la historia de la autoconciencia no tiene un final feliz. Por ello, el profesor Duque recupera, al final, la duda sobre la propia materia de la Idea: sobre la palabra filosófica.

Tras la exposición de símbolo artístico en Hegel, Pilar López de Santa María explora el lugar del símbolo en el contemporáneo menos amistoso del anterior. En el artículo «La representación simbólica en la obra de Arthur Schopenhauer» encontramos una completa exposición de su pensamiento filosófico. El punto de partida será la noción de representación, central, por otra parte, en la

concepción metafísica schopenhaueriana. No obstante, más que ahondar en la noción de símbolo, la autora nos ofrece una correcta explicación del pensamiento del filósofo alemán.

Por último, la noción de símbolo en Cassirer cierra este primer bloque que recoge las distintas nociones de símbolo que la filosofía moderna alemana ha elaborado. El artículo de Antonio Gutiérrez Pozo, «La noción de símbolo en la filosofía de Ernst Cassirer», expone, clara y brillantemente, las premisas y consecuencias filosóficas de la noción de símbolo desarrollada por Cassirer. Filosóficamente, la reflexión acerca del símbolo llevada a cabo por Cassirer supone un cambio en el contexto de prioridades temáticas que habían enmarcado la reflexión anterior. Si en Kant y Goethe veíamos que la noción de símbolo ejemplificaba la aspiración de un proyecto concreto y en Hegel las tensiones de ese proyecto terminaban por decantarse de lado del Espíritu, en Cassirer la reflexión en torno al símbolo carece de una ulterior propuesta global en el sentido kantiano. Por ello, para acercarnos adecuadamente a Cassirer en este punto hemos de abandonar la perspectiva de la conciencia y sustituirla por la de la significación.

La función simbólica es, en Cassirer, constituyente del objeto de experiencia. Su papel se asemeja en gran medida al que Kant atribuía a los conceptos puros del entendimiento, de manera que «la realidad sólo se convierte en fenómeno representada simbólicamente» (p. 101). Cada símbolo es una creación de significación, una muestra del modo en el que los hombres construimos significados con el mundo que nos rodea.

Si con respecto al *status* de las formas simbólicas la postura de Cassirer se aproxima a la de Kant, en su concepción del fin del saber, Hegel es el referente más evidente. Como Gutiérrez Pozo afirma «La verdadera meta de nuestro saber no es el conocimiento sino la autoconciencia» (p. 108). Es decir, el conocimiento de nuestra propia naturaleza a través de nuestros productos más genuinos: las formas simbólicas. Finalmente, el completo artículo de Gutiérrez Pozo concluye con una reflexión acerca del papel de la forma simbólica artística en Cassirer que resulta de especial relevancia teniendo en cuenta que el artículo de Juan Bosco, en esta misma colección, retomará la noción de forma simbólica para articular su análisis de la perspectiva pictórica.

Los siete artículos que componen el segundo bloque de este compendio abandonan el territorio propiamente filosófico para explorar, empleando la noción de símbolo, la riqueza semántica de recursos y obras artísticas concretas. Merece la pena señalar, por su interés, los artículos de José Carlos Carmona, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, Ana Raventós Barangue y Mercedes Comellas Aguirrezábal. En ellos el análisis se traba con una aguda reflexión en torno a los temas y problemas que surgen en los contextos artísticos y culturales de las obras estudiadas.

Los *Requiem* de Mozart, Brahms y Ligeti son el objeto de análisis del artículo que abre esta sección. José Carlos Carmona desarrolla un espléndido análisis de las connotaciones simbólicas de estas piezas musicales a partir de un estudio exhaustivo de sus aspectos formales más importantes. Las innovaciones y logros formales señalados por Carmona acompañan las reflexiones acerca de la concepción de la vida y la muerte que cada una ejemplifican. «Todas, a su manera, contestan a la pregunta por el sentido. En el primer caso la muerte es un castigo. En la segunda época la muerte es un descanso. Y en nuestra época la muerte es absurda.» (pp. 160-61).

La riqueza de su análisis permite descifrar estas obras tanto en niveles técnicos, en los que Carmona describe detalladamente las partes de las piezas, como en sus pretensiones más filosóficas, donde la descripción formal deja paso a una reflexión sobre el contenido.

El último *requiem* analizado, el de Ligeti de 1965, es también el pretexto para una reflexión general acerca del lugar de la música en el mundo contemporáneo. «¿Nos extrañamos entonces de que nuestra música contemporánea sea así? La clásica fue intelectualista, racional, métrica, orde-

nada. La romántica fue apasionada, soñadora, evocadora. La del siglo XX, atroz desquiciada, perdida, y consciente de su sinrazón.» (p. 160).

La música deja paso a la escultura religiosa de la mano de Jorge López Lloret quien, en el artículo «Memento Homo», reflexiona en torno al poder inagotable de los símbolos que llamamos clásicos. La muerte, representada en la imagen de la Expiración, *El Cachorro*, es, por su universalidad, un tema inagotable desde el punto de vista desplegado por López Lloret. La justificación de esta afirmación viene articulada en términos de la definición hermenéutica de clasicismo propuesta por Hans Georg Gadamer. La apertura de sentido propia de la obra clásica permite al receptor presente articular una comprensión que no agote la obra. Esta tesis, que hace de la obra clásica un objeto renovable en cada nueva propuesta interpretativa y en cada nuevo contexto receptivo, permite a López Lloret postular la actualidad de *El Cachorro*.

Tras esta reflexión, encontramos un brillante artículo sobre la función simbólica de la perspectiva como técnica de representación del espacio pictórico a cargo de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz. En «Visión y Símbolo. Reflexiones sobre la perspectiva» encontramos una definición de la perspectiva en términos de la «forma simbólica» de Cassirer. Su explicación del recurso pictórico de la perspectiva explota las dimensiones reflexiva y hermenéutica características de la forma simbólica, buscando ejemplos concretos en los que mostrar los efectos de estas dimensiones. En su dimensión reflexiva, la forma simbólica de la perspectiva recrea las condiciones de una visión con unas características concretas:

- «1. *La perspectiva revela un mundo infinito.*
2. *la perspectiva muestra la centralidad de la visión.*
3. *La perspectiva asegura el despliegue ordenado del mundo ante la mirada: hace surgir un cosmos.»* (pp. 191-192)

Por otra parte, la dimensión hermenéutica propia de la perspectiva como forma simbólica permite explicar sus posibilidades significativas. Si la perspectiva es el modelo estable que permite articular la representación de un espacio objetivable, las desviaciones, distorsiones e irregularidades con respecto a este modelo pueden ser analizadas como intenciones significantes. Así, a través de la construcción de un espacio distorsionado, es posible provocar una experiencia visual en la que ciertos elementos destaquen o en la que la posición del observador inscrita en la perspectiva desajustada resulte incómoda o imposible.

La dimensión reflexiva de la perspectiva nos habla de cómo es entendida la visión, de cuál es la relación entre lo visto y el observador. La dimensión hermenéutica permite reutilizar la noción de perspectiva como elemento interpretativo del espacio pictórico en la producción pictórica y artística. Estas conclusiones sobre la perspectiva y su evolución semántica en la pintura y el arte moderno cierran el elaborado análisis de Díaz-Urmeneta. Sus reflexiones pueden situarse junto a los ya numerosos trabajos en torno al significado de la perspectiva. Desde *La perspectiva como forma simbólica*¹ de E. Panofsky, que, como el artículo de Díaz-Urmeneta, muestra una importante influencia teórica de Cassirer, hasta la perspectiva semiótica de N. Bryson expuesta en *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*² o la sociológica de John Berger en *Ways of Seeing*³, el estudio de la perspectiva ha cons-

1 Panofsky, E., *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, 1973.

2 Bryson, N., *Visión y Pintura. La lógica de la Mirada*, Alianza forma, Madrid, 1991.

3 Berger, J., *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1975.

tituido un ámbito específico de investigación dentro de las artes visuales. Ha generado, asimismo, temáticas relacionadas con el lugar del espectador, la concepción de la visión dominante en las representaciones visuales y la capacidad organizadora de la mirada, temas a los que el recién comentado artículo ha prestado suficiente atención.

Los dos próximos artículos abandonan el ámbito del signo visual y analizan la fertilidad del símbolo literario en dos contextos específicos. Por un lado, «La escala de Jacob al servicio de las luces» de Ana Raventós Barangue y «Símbolos espaciales del drama romántico: sobre lo privado y lo público en *Don Álvaro o la fuerza del sino*» de Mercedes Comellas Aguirrezábal, por otro, exploran los significados simbólicos de las metáforas espaciales que, en el contexto de la literatura del siglo de las Luces y en la literatura romántica, encapsulan determinadas creencias y cosmovisiones. Pese a que los géneros y obras que ambos artículos toman como objetos de análisis son, en principio, distintos, existe una problemática común cuya apariencia queda conformada por los constreñimientos literarios y temáticos considerados en cada caso. Se trata de la definición del individuo moderno burgués dentro de la estructura social heredada.

El artículo de Ana Raventós, dedicado al análisis de la metáfora de la escalera como símbolo de la ascensión social del advenedizo en la literatura del siglo de las Luces, nos ofrece, al hilo de su análisis, una argumentada reflexión en torno a las ideas ilustradas que justifican la existencia de esta figura literaria, así como de los problemas y tensiones que esta figura representa. La figura del advenedizo encarna la aspiración ilustrada a conciliar, de un lado, la idea de que la sociabilidad es un medio de progreso y, de otro, la implacable presencia del azar.

Por su parte, Mercedes Comellas analiza la conformación del espacio en el drama barroco y sus repercusiones simbólicas en los personajes que ocupan dicho espacio. La dicotomía público-privado articula los recursos simbólicos que caracterizan este drama y determina el espacio dramático. Por otra parte, la figura de Don Álvaro comparte con el advenedizo de la novela ilustrada la carencia de un lugar propio en la estructura social y la necesidad de forjar una identidad reconocible públicamente. En el fondo, la novela y el drama romántico comparten el problema burgués de la configuración de una identidad inclasificable dados los patrones sociales y el ideario en el que ésta clase moderna emerge.

Los dos artículos que cierran este bloque, «Navegaciones y páginas en blanco en la obra de Sophia de Mello» de María Granado Belvís sobre la obra de la poeta portuguesa y el artículo de Manuel Pellecín Lancharro y Emilio Luis Méndez Moreno sobre los grabados que el pintor realista Eduardo Naranjo ha realizado en torno a la obra *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, completan este segundo bloque aportando algunos datos iluminadores sobre sus respectivos temas pero sin explorar en exceso la dimensión simbólica de las obras en cuestión.

El tercer y último bloque, «Horizontes del símbolo», está dedicado a la reflexión actual sobre el símbolo y su lugar en las representaciones contemporáneas.

En «Arte oriental, símbolo y tradición», José Antonio Antón Pacheco establece los ejes en los que una comprensión del arte occidental y oriental no necesitase parámetros distintos. Su estrategia apela a una raíz común de la que, en su progresiva evolución reflexiva, el arte occidental se ha separado. El arte antiguo, oriental y occidental, era concebido como un acto ordenador. «El significado oriental y tradicional de arte es el de aquello que se presenta bien trabado, ordenado y articulado» (p. 303). Antón Pacheco apela, para construir la imagen común del arte oriental y occidental, a otras dos nociones: la de la tradición y la de símbolo.

La noción de símbolo empleada como centro significativo de las tradiciones oriental y occidental, resulta, cuando menos, ciega a la evolución histórica de la última. Esta noción viene definida

explícitamente: «La estructura ontológica que constituye y sostiene la realidad epifánica del arte es el símbolo» (p. 305). El papel del símbolo es, según esta definición, aquel papel que su raíz religiosa y metafísica le proporcionaba. De esta manera, el argumento etimológico se traba con la postulación de una noción de símbolo que encarna la concepción metafísica de la representación artística y con una concepción de la tradición que aproxima el arte oriental al occidental. Estos tres pasos permiten a Antón Pacheco postular una similitud entre arte oriental y occidental difícilmente sostenible si examinamos la evolución histórica de la noción de símbolo y su lugar en la producción artística moderna.

Teresa Aizpún de Bobadilla trata de mostrar en «La necesidad del lenguaje simbólico» la íntima relación que existe entre la forma de representación simbólica y nuestra propia experiencia configurada a través de los símbolos. Del hecho de que la formación de símbolos penetre completamente nuestra experiencia, Bobadilla deriva su necesidad. «El símbolo se refiere al hombre genéricamente, a sus necesidades más profundas, cabría definirlo casi como un “instinto del pensamiento”» (p. 312)

Las notas que caracterizan lo simbólico son la inmediatez, la compenetración entre símbolo y realidad y la publicidad o reconocimiento social del símbolo. «El lenguaje simbólico implica una intimidad con esa realidad y con la sociedad con la que esa intimidad se comparte, pues lo compartido es un sentido, (...), una *Weltanschauung* en sentido propio» (p. 317)

Si hay algo común entre el artículo de Antón Pacheco y el de Bobadilla es la tesis de la necesidad del símbolo. En el primero esta necesidad estaba expresada en términos ontológicos, mientras que en el segundo la posición metafísica deja paso a un argumento de tipo antropológico. Lo simbólico es necesario por cómo somos y no por cómo sea el mundo.

El tercer artículo se separa en cierto modo de la cuestión que ocupaba a los dos anteriores. El símbolo no es tratado desde su actualidad o necesidad, sino desde su evolución en el ámbito específico de los objetos de uso. El completo artículo de Anna Calvera, «La dimensión simbólica de los objetos de uso: una interpretación del símbolo estético en términos de diseño industrial», realiza un exhaustivo recorrido por el desarrollo de la noción de símbolo dentro del contexto de la historia del diseño. Expone, para ello, las diversas teorías que han proporcionado una guía y una justificación a esta tarea a medio camino entre el trabajo productivo de objetos cotidianos y el arte.

La historia de la cultura del diseño que Calvera nos ofrece presenta numerosas coincidencias con las problemáticas que han marcado la discusión teórica contemporánea en el arte. La cuestión de la autonomía del diseño, de su capacidad para transformar el hábitat humano, o de su capacidad simbólica y portadora de significados colectivos son algunos de los puntos centrales en los debates que, durante el siglo XX, han tenido lugar a propósito de la función y naturaleza del diseño.

Dos artículos más completan este último bloque en el que la reflexión sobre el símbolo se realiza desde la pregunta por su actualidad. El primero, «El símbolo en la estética contemporánea. ¿Es posible una teoría laica del símbolo?» de Francisca Pérez Carreño, realiza un recorrido crítico por tres propuestas contemporáneas que, en algún sentido, reelaboran (o critican, como en el caso de Paul De Mann) la teoría del arte hegeliana, donde la noción de símbolo juega un papel central. El antisimbolismo de Paul de Mann, la concepción hermenéutica de Gadamer, y la concepción de la obra de arte como símbolo o «significado encarnado» en A. Danto, representan tres posibles respuestas a la pregunta formulada en el título de este artículo.

El análisis crítico de la lectura demanniana de la estética hegeliana permite esclarecer simultáneamente la postura antisimbolista de De Mann y los problemas intrínsecos detectados en la estética hegeliana, donde lo simbólico tiene, al menos, dos usos diferenciables: uno estético y otro lingüístico.

De Mann considera el primero de estos sentidos ideológico y mantiene únicamente la validez del segundo. Además, sostiene que el uso estético de lo simbólico es el uso predominante en Hegel. Sin embargo, esta postura vicia, a juicio de Pérez Carreño, su lectura de los textos hegelianos y le impide apreciar el valor de algunas de sus tesis más importantes. En concreto, la tesis de la Muerte del Arte, crucial en el pensamiento de Hegel, no recibe, por parte de De Mann, el reconocimiento merecido. Como señala Pérez Carreño, Hegel considera el símbolo como un tipo de signo y, por ello, la arbitrariedad característica de todo signo alcanzaría igualmente la referencia simbólica. Esta arbitrariedad propia del signo, y que De Mann excluía de la noción de símbolo que atribuía a Hegel, no ha de entenderse, sin embargo, como sinónimo de convencionalidad. La arbitrariedad que caracteriza al símbolo en Hegel permitiría deshacer parte de la crítica demanniana, aunque siempre podría mantener su postura antihegeliana en lo que concierne al aspecto hermenéutico involucrado en la interpretación artística.

Por último, la propuesta del norteamericano Arthur Danto se presenta como el intento más coherente de dar una respuesta afirmativa a la pregunta inicial acerca de la naturaleza laica del símbolo.

Diego Romero de Solís, que cierra el volumen con «El aura en la carne», no se alejaría demasiado de una concepción del símbolo que subrayara su eficacia causal en la transformación de nuestro mundo o, al menos, de nuestra manera de mirarlo. Reforzar la idea de la íntima relación entre materia y contenido en el proceso simbólico es una de las pretensiones más evidentes de este artículo. Si el contenido es comprendido generalmente como fruto del pensamiento, la materia, la materialidad del símbolo, procede de la imaginación. Pensamiento e imaginación serían, entonces, facultades que se reclamarían mutuamente en la conformación de lo simbólico. El título del artículo es quizá la mejor expresión de la idea que Romero de Solís persigue una y otra vez. «El aura en la carne» expone llanamente la condición de lo simbólico que Solís quiere subrayar; con esta exaltación de lo corporal en lo simbólico se cierra esta colección de propuestas en torno al símbolo.

Las perspectivas ofrecidas sobre el símbolo estructuran una red comprensiva desigual. La noción de símbolo ha sido analizada desde diversos ámbitos que muestran distintos niveles de profundidad. La filosofía alemana del XVIII y el XIX nos ofrecía una primera aproximación teórica a esta noción. «La mirada de los clásicos» era el título bajo en que se agrupaban los cinco artículos que componían este primer enfoque. El análisis filosófico, predominante en esta sección, permite al lector reconstruir los parámetros epistemológicos, éticos y estéticos que determinan la noción de símbolo. Los trabajos de Villacañas, Fricke, Duque, López de Santa María y Gutiérrez Pozo comparten un territorio común de problemas que permite situar la noción de símbolo en un contexto concreto: el de la reflexión filosófica moderna.

En segundo lugar, los análisis concretos ofrecidos en el apartado II «Músicos, Artistas y Poetas» permitían al lector disfrutar simultáneamente del acercamiento a obras particulares y de la ampliación del uso y función de la noción de símbolo. En concreto, la aportación de Díaz-Urmeneta a propósito de la perspectiva como recurso pictórico se encuentran en la línea de estudio ya establecida en torno a la función simbólica o significativa de la perspectiva. Los trabajos de Panofsky⁴, Norman Bryson⁵, John Berger⁶ o John Shearmann⁷ se encuentran entre las aportaciones más destacadas en torno al significado de la perspectiva como recurso pictórico.

4 Panofsky, E., *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, 1973.

5 Bryson, N., *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. Alianza Forma, Madrid, 1991.

6 Berger, J., *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1975.

7 Shearmann, J., *Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988. The National Gallery of Art; Bollingen Series XXXV. 37, Washington D.C.

Igualmente, podemos destacar la extraordinaria labor analítica presente en los artículos de Ana Raventós y Mercedes Comellas en los que se aprecia el esfuerzo intelectual que aúna análisis literario, reflexión filosófica e historia de las ideas. La noción de símbolo es empleada aquí con una intención interpretativa que permite mostrar simultáneamente la capacidad hermenéutica de esta noción, así como su fertilidad en la creación literaria.

En esta misma línea podemos situar, pese a las evidentes diferencias en el medio artístico que tiene por objeto, el artículo de Carmona. La interpretación conjunta de los réquiem de Mozart, Brahms y Ligeti representa un extraordinario esfuerzo que tiene como pilares el conocimiento exhaustivo de las obras en cuestión y del mundo y la cultura en que estas obras fueron concebidas y exhibidas.

Igualmente, el completo artículo de Calvera podría situarse junto a estos en su esfuerzo por aunar el estudio histórico de la práctica del diseño con la reflexión teórica que la acompaña en su evolución histórica.

Por último, en III «Horizontes del Símbolo» la actualidad de la representación simbólica y las posibilidades de una conceptualización de lo simbólico en términos modernos nos ofrecen una última perspectiva que complementa a las anteriores. Aquí las perspectivas retornan al terreno de la filosofía. J.A. Antón y T. Aizpún contemplan la necesidad de lo simbólico desde diferentes perspectivas; donde el primero trata de recuperar una noción arcaica de símbolo que permita aunar las tradiciones artísticas oriental y occidental, la segunda recupera un argumento antropológico que establece lo simbólico como rasgo esencial de lo humano.

La aportación al debate sobre la actualidad del símbolo adquiere un talante más argumentativo en el artículo de Pérez Carreño. En él hallamos la revisión crítica de las teorías contemporáneas disponibles en un intento por responder a la cuestión sobre la laicidad del símbolo. Por último, la aportación de Romero de Solís recupera distintas posiciones y argumentos para mostrar su tesis central: la importancia de la materialidad del símbolo.

El resultado es tan heterogéneo como las perspectivas empleadas. La cuestión del símbolo queda, en ocasiones, relegada en pos de otros asuntos o es simplemente mencionada como pretexto. En otras ocasiones, sin embargo, se aúna capacidad analítica y contenidos para su elucidación.

Las distintas perspectivas propuestas oscilan entre el análisis filosófico y el estudio histórico crítico de las nociones de símbolo que han sido centrales en diversos ámbitos. La teorización filosófica del *status* de lo simbólico en la primera parte deja paso a análisis más concretos en la segunda. Finalmente, la pregunta a la que el último bloque trata de dar una respuesta sitúa la problemática de lo simbólico en el territorio de su actualidad. De esta manera, el intento filosófico de aclaración de esta noción viene completado por una perspectiva que supera los límites de la reflexión meramente teórica y retoma ámbitos concretos en los que la noción de símbolo juega un papel crucial. Esta conjunción de visiones en torno a la noción de símbolo permite al lector reconstruir un espacio teórico y práctico donde el símbolo cabe como un medio para representarnos.