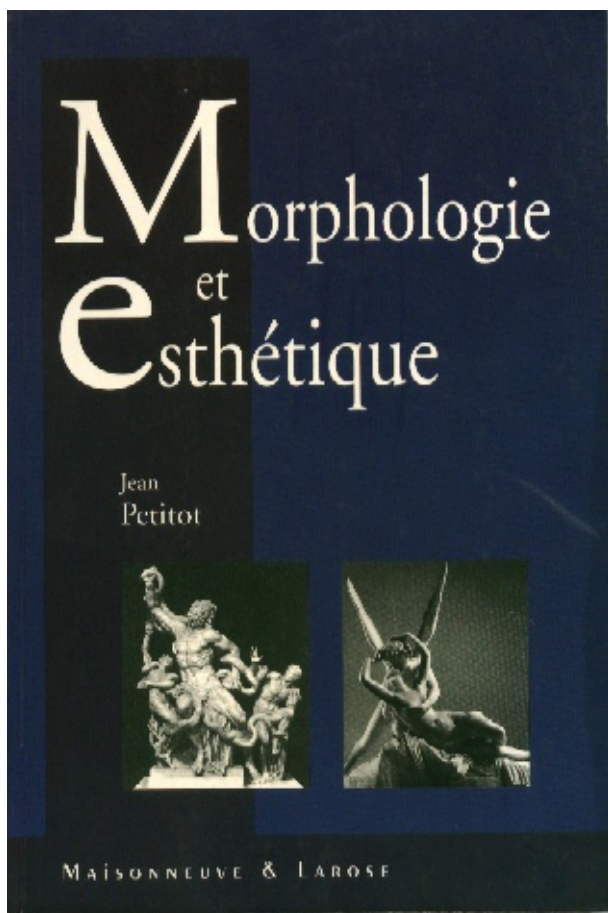




JEAN PETITOT : *Morphologie et esthétique. La Forme et le Sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Maisonneuve & Larose, París, 2004, 374 págs.

Por Antonio José López Cruces.



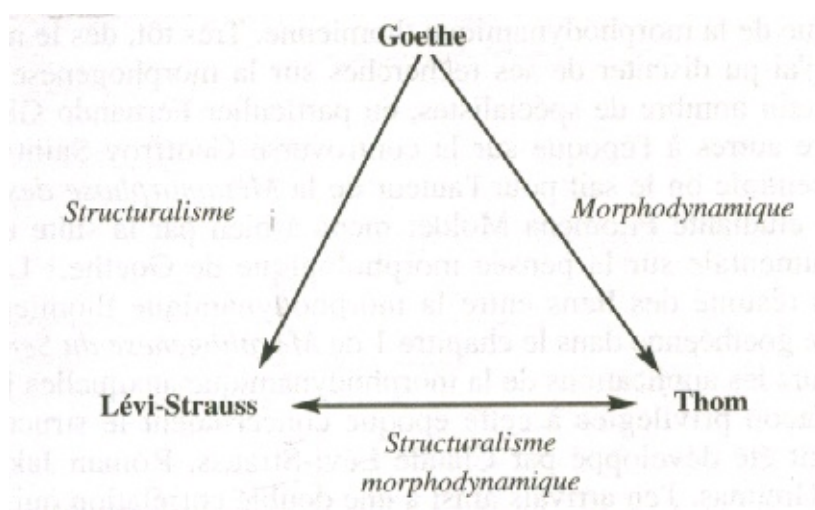
El matemático, filósofo y lingüista Jean Petitot es uno de los intelectuales más brillantes del pensamiento francés actual y cuenta entre su extensa bibliografía con trabajos tan potentes como *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure* (1985); *Les Catastrophes de la Parole. De Roman Jakobson à René Thom* (1985) o *Physique du Sens* (1992). Especialista en las teorías matemáticas de la forma y en la aplicación a las ciencias cognitivas y a la semio-lingüística de los modelos morfodinámicos, ofrece en la colección *Dinámicas del Sentido*, que

dirigen I. Darrault-Harris y J-J. Vincensini el fruto más granado de sus investigaciones sobre el estructuralismo dinámico en pintura, escultura y literatura, realizadas desde el inicio de los años ochenta del siglo pasado hasta los primeros años del actual. En la introducción el autor confiesa su deuda con pensadores de la talla de René Thom, Lévi-Strauss, A. J. Greimas, C. Morazé o Umberto Eco y dedica el volumen a su mujer y a su hija, Anne y Camille, ambas historias del arte. El libro consta de dos partes: “De la forma” (11-139), sobre las teorías científicas y filosóficas de tipo morfológico y su implicación en el campo de la estética, y “Estudios literarios“, la más extensa (141-342), que presenta cuatro trabajos dedicados a Proust y a Stendhal. El autor advierte que no se trata de estudios eruditos de crítica literaria o de historia del arte ni de ilustraciones *ad hoc* de determinados argumentos teóricos, sino de un homenaje hecho desde el lado de



la ciencia a escritores que mostraron ser grandes pensadores de las relaciones entre la Forma y el Sentido.

En el capítulo I de la primera parte, “Goethe y el *Laoconte* o el acta de nacimiento del análisis estructural” (13-68), Petitot nos dice que, estando investigando la genealogía de las teorías morfodinámicas de Thom, tropezó con Goethe cuando Lévi-Strauss confesó la importancia que habían tenido para su formación intelectual la botánica del sabio alemán, autor de “Metamorfosis de las plantas” (1791) junto al “Tratado de la proporción del cuerpo humano” de Durero y “On Growth and Form” (1917) de D’Arcy W. Thompson (que tanto influyó en Thom). Entendió entonces claramente que el estructuralismo no nació como un formalismo de inspiración logicista, sino como un naturalismo de inspiración biológica; que las estructuras fueron concebidas como formas dinámicas en desarrollo, totalidades morfodinámicas (auto)-organizadas y (auto)-reguladas; que el organicismo de los seres vivos fue el verdadero modelo para el estructuralismo.



*La unidad de estructuralismo y morfología:
el triángulo Goethe-Thom-Lévi-Strauss
de Petitot (p.14)*

Tras alabar las características principales de la Morfología de Goethe, recoge Petitot las vicisitudes del admirable grupo escultórico del *Laoconte* desde su descubrimiento en 1506, cita los principales pasajes del libro II de *La Eneida* sobre el sacerdote de Apolo y sobre su muerte junto a sus hijos y pasa a estudiar con



detenimiento un texto capital para la historia de la estética, el “Laoconte” de Lessing (1766), que rebate de manera revolucionaria para la historia de las artes plásticas las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y escultura* (1755) de Winckelmann. La interesante teoría del signo que en dicho trabajo se despliega permite a Petitot dar a su autor el título de “creador de la semiótica moderna”.

Los debates entre Lessing, Winckelmann y Herder en torno a lo sensible y lo inteligible, la autonomización de lo sensible en las artes plásticas, su sentido y su valor estético, vieron enfrentarse dos concepciones del sentido de la forma: la trascendente de Winckelmann y la inmanente de Lessing. Goethe, que supo profundizar en las intuiciones del último, estudia en su “Sobre Laoconte” (1798) –al que Petitot considera el primer análisis “inmanente y sistémico” del pensamiento estético occidental e hito básico de la morfo-semiótica estructural– las relaciones entre el todo y las partes, defiende una comprensión exclusivamente visual de la escultura, centrándose en el esquematismo de la composición, y se pregunta si existen relaciones espaciales significativas pertinentes. Su respuesta es una interesante teoría del signo que tiene que ver con la sintaxis espacial propia de la pintura y la escultura y la sintaxis temporal propia de la poesía; también intuye el principio de la no genericidad, que será teorizado en el siglo XX por Whitney y Thom. Este concepto geométrico, absolutamente clave a juicio de Petitot, proporciona con sus informaciones morfológicas un origen no conceptual del sentido para las artes plásticas. El sistema visual, máquina neuronal probabilística, detecta lo raro en el entorno y lo trata como “intrínsecamente significativo”. La información suministrada por la no genericidad será el soporte del sentido interpretativo.

Halla Petitot que la estética de Goethe realiza una ascensión morfo-semiótica en un recorrido generativo inverso al llevado a cabo por la semiótica de Greimas: si éste parte de niveles semióticos profundos para pasar a la semántica actancial y al investimiento figurativo a nivel discursivo, Goethe parte de las estructuras originales de la percepción y de la objetividad natural para edificar –por conversión de la forma plástica y de su composición mereológica– niveles semióticos sucesivos. Con su teoría de la estructura organizada Goethe explica a la vez las formas naturales y las obras de



arte, y echa en cara a las ciencias físicas mecanicistas haber alejado el conocimiento objetivo de la complejidad organizacional de la Naturaleza. Petitot recuerda a este propósito la oposición moderna entre los filósofos naturalistas de las formas y las estructuras auto-organizadas (Lessing, Kant, Goethe, Schiller o Wölfflin) y los filósofos especulativos de una historia y una cultura teleológicas (Winckelmann, Hegel, Schelling, Schlegel o Warburg), que viven la ilusión de que la libertad puede sobrepasar la finitud y de que el hombre puede ser el demiurgo de su historia. El autor se opone a la oposición Naturaleza (objetividad) / Libertad (voluntad) y, reaccionando frente a la habitual caracterización de Goethe como reaccionario en ciencia y en política, asegura que la aproximación naturalista evolucionista es más histórica que todos los historicismos, pues el dominio de la organización y la complejidad, la morfología y la estructura de la realidad es común a Naturaleza y Cultura, y transgredir esa unidad es el pecado político por excelencia, la muerte de la libertad y la fuente de todos los despotismos.

Completa Petitot el artículo sobre el *Laoconte* con tres interesantes anexos. En el Anexo 1, “La genealogía morfológica del estructuralismo” (69-74), se estudian las claves morfológicas de la obra de Claude Lévi-Strauss, buen aficionado a las ciencias naturales: zoología, botánica y mineralogía. El discurso del gran antropólogo está atravesado por la coaparición de los conceptos de “estructura” y “forma natural”, siendo las formas naturales (la flor, el insecto o el mineral) uno de los más altos lugares de la estética. El debate sobre la complementariedad de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la narratividad mantenido entre Lévi-Strauss y el autor de *Morfología del cuento*, V. Propp, acabó mostrando cómo ambos admiraban el naturalismo de Goethe.



*Goethe (Heinrich. Ch. Kolboe.
Weimar, Museo Goethe)*

De la Morfología de Goethe se llega, pasando por la escuela formalista alemana kantiano-goetheana (Dolezel, Schaeffer y sobre todo Tchougounnikoy) al formalismo ruso (1914-1930), funcional y evolucionista, para el que la forma interna es principio trascendental, y desde éste, al Círculo de Praga y a los análisis estructuralistas de Jakobson y de Lévi-Strauss. Así, el concepto “morfología” de Goethe, relacionado primeramente con la organización biológica, acabó siendo un concepto operatorio para el conjunto de las disciplinas semio-lingüísticas.

En el Anexo 2, “La no genericidad en Piero della Francesca” (75-80), Petitot muestra el inteligente uso que hace de ella el pintor geómetra renacentista, y procede al análisis de varios de sus cuadros pertenecientes al género de la Anunciación, en los que Piero teologiza la geometría. El Petitot matemático aparece en el Anexo 3, “Interpretación cognitiva de la no genericidad y de las significaciones intrínsecas en términos de probabilidades” (81-84). El fenómeno morfológico y semiótico (gestaltista) de emergencia de “significaciones intrínsecas” se da desde los primeros niveles de la percepción, lo que hace posible una modelización, siempre difícil, de la “significación intrínseca” de las obras de arte basada sólo en criterios morfológicos. No se trata de interpretar conceptualmente una forma dada, sino de extraer de manera no conceptual lo que en ella haya de significante.



*Piero Della Francesca, Anunciación
(1455) Arezzo (Petitot, Tabla V).*

En ciencias cognitivas, se trata de superar los métodos clásicos “descendentes”. La teoría de Bayes o de las probabilidades inversas, por ejemplo, no sirve a la hora de definir significaciones no conceptuales, de extraer sin contar con ningún *a priori* las características morfológicas “intrínsecamente significativas” de las imágenes. Cabe usar entonces una versión probabilística de la oposición genérico / no genérico. Jean-Michel Morel y su equipo de técnicas de tratamiento de imagen se basan en el principio gestaltista de que una gran desviación en relación a una situación estadísticamente genérica engendra una saliencia perceptiva y una significación independiente de todo conocimiento *a priori* sobre la estructura de las imágenes. Cuanto más improbable es una situación, más “intrínsecamente significativa” es. Tales análisis matemáticos permiten un acercamiento riguroso a las propiedades gestaltistas de la estructura



morfológica de las imágenes. Sobre los hechos “intrínsecamente significativos” detectados podrán engancharse (*s'accrocher*) significaciones de orden superior (conceptuales e interpretativas).

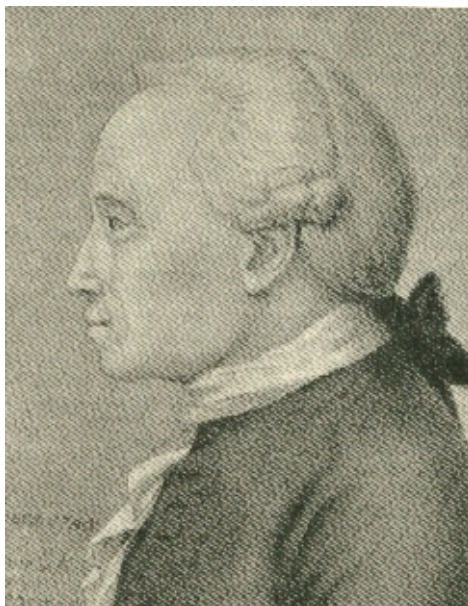
El capítulo II, “Morfología y estética trascendental” (85-114), uno de los nudos filosóficos del volumen, está dedicado a las teorías de Kant sobre la forma presentes en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1790) y en *Opus Postumum* (1796). La hipótesis de Petitot es que el hilo director y principio unificante de toda la *Crítica de la Facultad de Juzgar* es la teoría de la forma. Dada la relación indisoluble entre forma y sentido, una Morfodinámica debe desembocar en una Morfosemiótica y una Morfodinámica de base física puede dar lugar a una Física del sentido o Semiofísica (Thom); al no disponer Kant en su tiempo de una Morfodinámica, hubo de plantear una obstrucción trascendental al ascenso de la teoría morfológica como ciencia de la forma (físico-matemática), lo que hacía imposible una *Crítica del Juicio Físico*. Y es que el mecanicismo de Newton no parecía permitir la elaboración de una Física matemática morfológica. Durante dos siglos el veredicto kantiano sobre los límites de la facultad de juzgar fue respetado y hasta muy recientemente no han nacido una matemática, una física, una química y una biología de las formas naturales.

Sigue de cerca Petitot el hilo de las argumentaciones de Kant en la “Crítica del Juicio teleológica” –con su equivalencia entre el problema mereológico y la finalidad morfológica– y la “Crítica de la Facultad de Juzgar estética”, fundada en la cuestión de las morfologías naturales como valores significantes. Según Olivier Chédin (*La Estética de Kant*), su tercera Crítica, *Opus Postumum*, a la que el filósofo llega de la mano del problema de los particulares como formas individuadas y estructuradas, es consecuencia de la conquista de la presencia sobre la representación; la estética –capacidad de sentir un placer por reflexión sobre las formas de las cosas– trata, en definitiva, de un esquematismo de la composición “sin concepto” que precede al de las categorías. Las Ideas estéticas son intuiciones sin concepto, a diferencia de las Ideas racionales, que son conceptos sin intuición. Finalmente, explica Petitot cómo al replantearse su teoría de la forma, Kant se vio obligado a regresar a conceptos como las *formas sustanciales* y las *entelequias* de la metafísica sustancialista de Leibniz o al empirismo óptico de Hume (lo



real no es racional sino sensible), cuando creía haberlos dejado atrás con su *Crítica de la Razón Pura*.

En *Opus Postumum* Kant se supera a sí mismo y se encamina desde la metafísica hacia una física fundamental que debería dar acceso a un esquematismo de los conceptos de la reflexión (interior/exterior, unidad/diversidad, forma/materia...), a una física de la fenomenalización, a una constitución trascendental objetivante ya no de fenómenos, sino del “fenómeno del fenómeno”. Se sabe que el filósofo buscaba aplicar la Analítica trascendental a un nuevo objeto regional: el definido por el sistema de fuerzas físicas fundamentales concebidas como fuerzas primitivas motrices internas a la materia, generadoras de percepción.



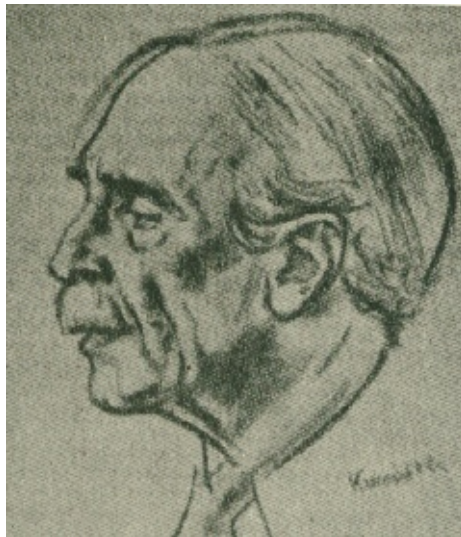
*Kant (Grabado de Hans Schanorr.
Dresde. Gabinete de Estampas)*

En el capítulo III, “El pensamiento morfológico: de Peirce y Husserl a Valéry y Eco” (115-139), Petitot comienza alabando al pensador morfológico que fue Paul Valéry. Aficionado a la ciencia y a la filosofía, el poeta gustaba de interrogarse sobre las formas naturales (“leyes que hablan a los ojos”). Como Goethe, creía decisivas las simetrías y las correlaciones y daba prioridad a la forma sobre el sentido que en ella arraiga. En genial anticipación, llegó a proyectar una “Morfología generalizada” que debía estudiar los procesos físicos de difusión y propagación, la ocupación espacial de



las formas, las turbulencias, las formas animales y vegetales organizadas, etc.

En “El hombre y la caracola” (1937), Valéry se enfrenta al enigma del aparecer de una forma natural tan seductora de un modo parecido al Kant de la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Al no poder formalizar el conocimiento visual intuitivo que tiene de la caracola, puede describirla, pero no explicarla. Sin una geometría y una física morfológicas, se hace obligado filosofar. Parece obstaculizar la aparición de una teoría científica de las formas la dramática impotencia del léxico morfológico de las lenguas naturales y de los metalenguajes (matemáticos y físicos) a la hora de referirse a líneas, colores y superficies de las ricas y variadas morfologías naturales.



Paul Valéry

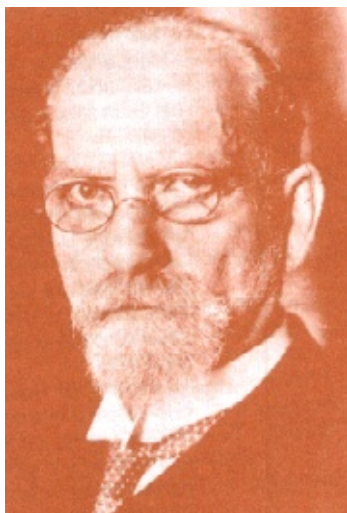
Echa Valéry de menos una morfología, una dinámica y una física de la forma, una teoría, en fin, de la auto-organización. Y no puede evitar interrogarse sobre la finalidad de la caracola: “¿Quién ha hecho esto?”.



Desde hace treinta años una revolucionaria aproximación fisicalista y bioquímica a los fenómenos morfológicos y morfogenéticos macroscópicos ha logrado explicar la “poesía de las maravillas” que dejaban perplejo al escritor. Ya existe esa física cualitativa de las morfologías fenoménicas o Física de lo sensible que éste echaba en falta. ¿Qué habría dicho el creador de *El cementerio marino* ante las explicaciones actuales sobre la morfogénesis y teorías como la de las catástrofes y de bifurcaciones de atractores; la de sistemas dinámicos no lineales; la de los fenómenos críticos y las rupturas de simetría; la de los estados críticos autoorganizados; la de la termodinámica no lineal y las estructuras disipativas?

Los vitalistas del XIX fracasaron al pensar en principios morfógenos de naturaleza no física encarnándose en sustratos materiales. Por eso el enigma de las formas y su desarrollo quedó, en palabras de Petitot, como “una espina en el cuerpo de la ciencia”. La única reconversión positiva del vitalismo fue semiótica y condujo de la mano de Goethe hasta la fenomenología y el estructuralismo.

Un hito importante en la reformulación semiótica del problema de las formas y las estructuras fue Peirce. Ante el enigma de la diversidad y de la complejidad evolutiva creciente de los seres organizados, admitió la posibilidad de interpretantes (*minds*) naturales como causas finales. Fruto de la unión de una función y de una estructura, lo vivo era para él una máquina semiótica natural.



Edmund Husserl

Por su parte, Husserl cree imposible una Física morfológica de la manifestación como estética trascendental para una eidética “formal” de la forma: no cabe matematizar los conceptos morfológicos, ya que las las formas sensibles cambian continuamente. Se precisaba, pues, otra eidética: la fenomenológica. En *Ideas II* teoriza sobre el objeto-valor como forma evaluada y muestra que la capa significativa del valor (el sentido) no es autónoma, pues en la ontología estratificada de su fenomenología se funda, en estrecha unidad ontológica con ella, en la capa morfológica correlativa de los actos de percepción. Al abordar el cuerpo como carne (*Leibkörper*) y afirmar que la carne está estructurada como un lenguaje –la articulación del propio cuerpo es una “articulación del sentido–, funda Husserl, a juicio de Petitot, una Semiótica morfológica y una Semiofísica del mundo sensible. Dicha aprehensión morfosemiótica de la carne influirá decisivamente en la fenomenología naturalista de Merleau-Ponty.

Como Husserl, Merleau-Ponty lleva a cabo una descripción eidética del flujo de las morfologías sensibles y solicita una teoría dinámica de las formas y de las estructuras que explique, sobre bases sistémicas (físicas, químicas, biológicas y termodinámicas) los gradientes morfogenéticos de las morfologías naturales. Es necesaria una superación de la fenomenología gracias a una aproximación topológica y dinámica de las formas a fin de fundar el sentido. Las formas naturales y las *Gestalten* perceptivas son “intrínsecamente significativas”, manifiestan figurativamente “una fuerza legible en una forma”. El sentido se edifica sobre la capa de ser de la forma; la



Semiótica, sobre la Morfología.

El D'Arcy Thompson de *On Growth and Form* (1917) se enfrenta al fascinante enigma de la formación biofísica de la geometría de lo vivo y se pregunta por el plan de organización de las especies del que habían hablado Buffon, Saint Hilaire y Goethe y por cómo morfologías de especies comparables se transforman unas en otras. Fue uno de los fundadores de la morfometría usando el concepto de “transformación”, que unía desarrollo y evolución y permitía categorizar las especies en géneros morfológicos reagrupándolas en clases morfológicas recíprocamente transformables, separables por discontinuidades morfológicas.

En trabajos como “Las bases químicas de la Morfogénesis” (1952), Turing vio cómo diferentes motivos morfológicos surgían de inestabilidades aparecidas en procesos bioquímicos de reacción-difusión que hacían interactuar diferentes sustancias morfógenas. Además, abrió el camino hacia una física unitaria de las formas biológicas y las estructuras cognitivas.

Comenta luego Petitot diversos modelos morfogenéticos como el del topólogo René Thom, el primero en definir materialmente y de modo general una morfología y un proceso de morfogénesis. Con su teoría de las singularidades o “de las catástrofes” aportó un cuadro teórico unitario para trabajos como los de Turing, los de Pierre Couillet sobre los campos continuos de osciladores o los de Hans Meinhard sobre modelos para motivos morfológicos como los de las conchas y las caracolas, capaces de explicar satisfactoriamente, por ejemplo, la pigmentación de la especie *Conus marmoreus*.



*Caracola de la especie
Conus marmoreus
(Petitot, Tabla X)*



En el apartado “Las raíces morfológicas del sentido en Umberto Eco”, celebra Petitot, puesto que una Morfodinámica de las estructuras deriva en una Morfosemiótica, que el semiótico italiano que teorizó sobre la “forma abierta” y la apertura semiótica indefinida de las obras culturales tienda cada vez más a admitir los constreñimientos morfológicos del sentido, moderando la concepción meramente cultural de la semiosis, en giro realista que le lleva a hablar en *Kant y el ornitorrinco* (1997) de formas “pre-semióticas de la realidad”.

Critica Petitot el idealismo semiótico que llevó a las aproximaciones formalistas del sentido realizadas por el estructuralismo lógico-combinatorio, que creaba un sentido desencarnado (*disembodied*) sin relación con el mundo natural externo y la cópula percepción-acción, y lo dotaba de un poder mágico para estructurar el contenido amorfo de la materia. La forma lógico-combinatoria hacía perder así al sentido, de golpe, todo estatus fenoménico observable, desacoplándolo de su génesis.

Por ello, desde sus primeros estudios sobre el estructuralismo morfodinámico quiso Petitot, dotar de algo de carne al eidos estructural naturalizándolo. Pronto, sus intereses confluyeron con el cognitivismo (Talmy, Langacker, G. Lakoff) y con los trabajos que desde las neurociencias cognitivas relanzaban la Fenomenología y defendían que la capa semiótica del sentido no es anterior a la estructuración morfológica del mundo natural y del propio cuerpo, la percepción y la acción. Para que el sentido dependa del mundo natural es preciso que exista una organización pre-semiótica y no conceptual de dicho mundo natural. Tal organización es, según Petitot, sintética, perceptiva, dinámica y morfológica (Gestaltista), lo que hace depender al estructuralismo de las teorías de la forma y el sentido dinámico y morfológico. Es preciso, pues, reemplazar el concepto estructuralista de “forma” por el concepto genético de “forma como auto-organización emergente”: “La forma es el fenómeno de la organización de la materia, es el fenómeno de la sustancia”.

En *Kant y el ornitorrinco* Eco admite que la libertad de nuestro discurso tiene su límite en el ser y cuestiona el dogma de la demiurgia ontológica del lenguaje. Hay algo dado antes que el lenguaje: “el zócalo duro del ser” lo llama. Se hace necesario invertir



las relaciones culturales clásicas entre lenguaje y percepción, pues el lenguaje original, la “lengua perfecta” es el esquema perceptivo, morfológicamente estructurado. Es la percepción la que estructura el lenguaje, de aparición posterior en el curso de la evolución. Y entre la percepción y el lenguaje existe un nivel intermedio y gestaltista en el que se da la presentación de lo sensible. El “zócalo duro del ser” es, por tanto, su organización morfológica y gestaltista. La frontera Espíritu /Materia, Cultura /Naturaleza deviene así una nueva frontera del conocimiento.

La segunda parte del volumen, “Estudios literarios”, se abre con el capítulo IV, “Los 14 papeles de la pequeña frase de Vinteuil en *Un amour de Swann*” (143-176), novela que Petitot considera un verdadero “tratado de epistemología sentimental”. El fin de este estudio era comprender cómo los niveles semióticos discursivos se edifican sobre el nivel morfológico a partir de los diferentes procesos de semiotización y de simbolización que encadenan diversos niveles de sentidos heterogéneos. Admira Petitot la extraordinaria tematización teórica de las operaciones morfo-semióticas que Proust lleva a cabo. La pequeña frase musical funciona en al menos 14 niveles diferentes: desde una morfoloía sensorial pre-semiótica y una Gestalt perceptiva hasta una función significativa post-semiótica en estructuras semio-narrativas y discursivas de nivel superior. El tratado de estética y de ética que es la novela puede ser visto como un “tratado de semiótica fundamental” que se centra en la oposición entre un sentido “morfológico” y un sentido “hermenéutico”. Siguiendo la ontología de saliencias y pregnancias de Thom, afirma Petitot que la estética consiste en comprender cómo una forma perceptivamente saliente puede investirse de pregnancias semánticas y, nimbada de un aura de sentido, llegar a afectar al sujeto.

En el capítulo V, “Un memorialista de lo visible. La búsqueda de lo real en Proust” (177-222), tras resumir el planteamiento de Gilles Deleuze en *Proust et les signes*, Petitot aborda, desde la semiótica de Greimas y los trabajos de Jacques Fontanille sobre la estética de Proust enfocada como epistemología y teoría del conocimiento, el modo en que el escritor francés da forma a sus dos lados (“côtés”) de Méséglise y de Guermantes en el Combray de su infancia; el sorprendente mecanismo figurativo que mezcla el código natural y el código cultural (nobiliario) en la



descripción de la primera epifanía de la duquesa de Guermites en la iglesia de Combray, así como por el complejo dispositivo semiótico del célebre pasaje de los “campanarios de Martinville” de *La Recherche*, que decide al joven Marcel a dedicarse a la literatura.

El Anexo 1, “Movimientos aparentes y percepción de la intencionalidad” (223-224) profundiza en el decisivo descubrimiento epistemológico del joven Marcel en el episodio de “los campanarios de Martinville”, “una experiencia del realismo lingüístico de la percepción” que le ayuda a fundar la ley de su estética: la interpretación lingüística espontánea de los movimientos de los objetos espaciales inanimados en términos de verbos de desplazamiento introduce una percepción directa de acciones intencionales y conduce a atribuir espontáneamente a los objetos, sobre la base de inferencias perceptivas, roles semánticos de sujetos animados e intencionales. Para profundizar en este importante descubrimiento de la psicología cognitiva de la segunda mitad del XX, recomienda Petitot la destacable tesis de M. E. Zibetti *Catégorisation contextuelle et compréhension d'évènements visuellement perçus et interprétés comme des actions* (2001, Universidad de París VIII).



Marcel Proust

El Proust “impresionista”, admirador de Turner, Monet o Cézanne, se halla en el corazón del análisis de las relaciones entre percepción y lenguaje y muestra cómo una parte importante de la semántica verbal de las lenguas enraíza en las *Gestalten*



perceptivas. Es de este enraizamiento fundamental del lenguaje en la fenomenología de la percepción de lo que el escritor francés tuvo precozmente la experiencia y de la que dio narrativamente testimonio.

El Anexo 2, “El análisis greimasiano de la novela *Dos amigos* de Maupassant” (225-228), aborda el funcionamiento de la axiología figurativa y del estatuto estético del sujeto semiótico en esta novela ambientada en el París de 1870 asediado por las tropas prusianas.

En el Anexo 3, “Proust y la *Naturphilosophie* según Anne Henry” (229-238) muestra Petitot cómo la estética del autor francés, filosóficamente profunda, procede de la *Naturphilosophie* de Schelling y de *El mundo como voluntad y como representación* de Schopenhauer. *La Recherche* expone, bajo la máscara del autobiografismo y el egotismo estetizante, la filosofía del arte de Schelling, que el autor explica en sus líneas generales. El sistema del idealismo trascendental se ve metamorfoseado en la historia de una conciencia personal y revestido de un magnetismo novelesco. Proust logra, quizás mejor que Mann o Musil, identificar literatura y filosofía, consiguiendo convertir en novela el lenguaje del idealismo especulativo. En la estética del vitalista Proust, desde *Jean Santeuil*, el recuerdo mira a una *Naturphilosophie* y no a una memoria subjetiva; la memoria es filosófica, no psicológica: se trata de encarar “la fulguración de la Identidad” y no de una invocación sentimental del ayer. El autor analiza luego el debate entre Proust y Ruskin, que trata en el fondo sobre la toma de conciencia de que la fenomenalidad del mundo natural es, en definitiva, una semiótica del mundo natural, siendo por eso inseparable de la instancia del sujeto de la enunciación. Proust se encuentra, según Petitot, en el centro del debate entre vitalismo, fenomenología y estructuralismo. El saber fenomenológico de *La Recherche* proviene de que es un desarrollo novelesco dirigido por una filosofía del arte, la transposición narrativa y discursiva de un sistema estético.

El extenso capítulo VI, “Waterloo: mito, escena y decorado en *La Cartuja de Parma*” (239-321) desmonta concienzudamente, desde la semiótica narrativa y discursiva de Greimas, el chocante dispositivo morfo-semiótico presente en los pasajes



en que al inicio de la novela Stendhal recrea la batalla de Waterloo con técnicas de composición pictóricas que estudió a fondo para aplicarlas a su literatura. El escritor-pintor codifica sabiamente en los rasgos figurativos del decorado –hileras de árboles, caballos, surcos, balas de cañón,... – lo que no desea atribuir a la psicología del inexperto y exaltado Fabrizio del Dongo que ansía luchar al lado del Emperador en el relato de iniciación y formación (*Bildungsroman*) que constituye Waterloo.



Napoleón
(Óleo de J. L. David)

Destaca Petitot cómo por medio del método estructural inmanente llegó a parecidas conclusiones sobre la novela a las logradas por otros autores como el Gilbert Durand de las estructuras antropológicas del imaginario (*Le décor mythique de “La Chartreuse de Parme”*) o Michael Nerlich (*Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*), que utilizaron métodos proyectivos o trascendentes para desvelar el fondo mitológico encriptado en la obra. E insiste en que es la estructura semiótica profunda del episodio la que permite, en un segundo tiempo, operaciones hermenéuticas más complejas, como la de buscar homologaciones con mitos ya repertoriados, pues el sentido se engancha a la estructura.

En el capítulo VII, “El fondo melusiniano de *La Cartuja de Parma* o el *Eros* y *Psiquis* de Stendhal” (323-338), Petitot se admira de cómo la novela reescribe el mito de Eros y Psiquis (mito que se incluye en la clase tipológica de los relatos “melusinianos” por haber sido recogido en obras como *Méline* de Jean d’Arras o *Le Roman de Méline ou Histoire de Lusignan* de Coudrette). El investigador recoge el



mito tal como lo exponen Apuleyo en *El asno de oro* y La Fontaine en *Les amours de Psyché et Cupidon* a fin de ver cómo funcionan sus componentes en *La Cartuja de Parma*. La relación entre Fabricio del Dongo y Clelia es una inversión perfecta de la existente entre Eros y Psiquis. En la novela es esta última la que exige a su amante que nunca la quiera ver a la luz del día, pues ha hecho voto a la madonna de no verlo más. Petitot se centra luego en la muerte de Sandrino, el hijo de ambos, siguiendo de cerca el artículo “La quimera ausente” de M-R. Guinard-Corredor, que trata sobre la muerte del hijo de Napoleón. La reapropiación de una dimensión mitológica del relato forma parte del arte poético de Stendhal, para el que supone una especie de ascensión desde la existencia hacia la esencia. La ascensión de lo mítico se identifica con la realización espiritual de los héroes “sublimes” más allá de las contingencias de su interioridad psicoafectiva y de su contexto socio-histórico vulgar.



Henri Beyle (Stendhal)

El Anexo “El Eros y Psiquis de Canova” (339-342) presenta la historia de esta hermosa pieza de mármol y establece una analogía entre la obra de Antonio Canova (1757-1822) –que junto al *Laoconte* merece el honor de figurar en la portada del libro– y la reescritura que de la fábula de Eros y Psiquis lleva a cabo Stendhal en *La Cartuja de Parma*. Esta novela sería a la mitología griega lo que la escultura de Canova a la escultura griega, pues ambos autores supieron revitalizar desde su romanticismo artístico unos valores de la Antigüedad ya caducos para su época, entendiendo a la perfección los nuevos gustos de sus contemporáneos.