

EL RECEPTOR COMO *VOYEUR*: IMPLICANCIAS POLÍTICAS DEL PENSAMIENTO SOBRE LAS ARTES DE DIDEROT

Nicolás Martín OLSZEVICKI*

- **RESUMEN:** En este artículo establecemos un vínculo entre las teorías dramática y pictórica y la crítica social y política de Denis Diderot. En la época del ocaso de la tragedia y de las convenciones neoclásicas, el *philosophe* intenta recuperar la capacidad emotiva del teatro, para lo cual sugiere, entre otras cosas, que las obras se escriban y se actúen como si el espectador no existiera, colocándolo en la situación de un *voyeur* que accede a vislumbrar, a escondidas, lo que no está concebido para ser visto. La misma exigencia se repite en sus reflexiones sobre la pintura, esbozadas en los *Salones* que escribe para la *Correspondence Littéraire* a partir de 1759. En un recorrido extendido por la obra del autor, demostramos que la estrategia que defiende no tiene una relevancia puramente estética sino que surge de una incomodidad política y apunta, como objetivo principal, a denunciar la hipocresía y falsedad que, como remanentes de la sociedad cortesana y aristocrática, perviven en la cultura francesa dieciochesca.
- **PALABRAS CLAVE:** Diderot. Salones. Drama burgués. Espectáculo. Política

Uno de los méritos más notables que puede atribuírsele al polifacético *philosophe* Denis Diderot (1713-1784) es el de haber, prácticamente, fundado un género literario: el drama burgués. Aunque, como es bien sabido, no fue el primero en admitir como protagonistas a personajes pertenecientes a estamentos no-nobles (la *domestic tragedy* inglesa es el antecedente más cercano y más evidente: *The London merchant* de George Lillo es, según todos los especialistas, el primer drama burgués propiamente dicho¹) sí fue quien se preocupó antes que nadie de justificar teóricamente, de manera sistemática, la necesidad de una nueva forma de teatro para un nuevo mundo. La *tragédie bourgeoise*, o *drame bourgeois* (*bourgeois tragedy* o *Bürgerliche Trauerspiel*, en sus variantes anglosajona y germánica respectivamente) se armó, desde las *Entretiens sur le fils naturel* [1757] y el *Discours sur la poésie dramatique* [1758], no sólo de una poética propia aceptablemente precisa sino de un programa de acción. Este programa, que buscaba restituirle al drama

* Universidad de Buenos Aires - Departamento de Letras - Buenos Aires, Argentina
Université Paris IV-Sorbonne - Centre d'Études de la Langue et la Littérature Françaises - Paris, Francia.
nolsze@gmail.com

¹ Cf. FISCHER-LICHTE, 2002; WALLACE, 1992; SZONDI, 2016.

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

su capacidad moralizante (RUIZ CANO, 2013; BELAVAL, 1991; NIKLAUS, 1963; LEWINTER, 1966), se erigió sobre una muy precisa estética de la recepción que sugería que las obras, para conmover, debían aspirar a una ilusión completa, logrando que el espectador olvidara su condición de espectador y vivenciara la representación artística como si fuera la realidad misma.

La teoría dramática diderotiana, probablemente la más importante del siglo XVIII junto a la de su coetáneo alemán Gotthold Ephraim Lessing², no está aislada en el *corpus* de los escritos de nuestro autor; por el contrario se retroalimenta con sus pensamientos sobre la pintura y su crítica artística y, como intentaremos demostrar, responde, en el límite, a una inquietud política. A los fines de validar nuestra hipótesis, en este artículo reconstruiremos, en un primer apartado, la *pars destruens* y la *pars construens* del argumento diderotiano sobre el estado y los objetivos del teatro; luego, mostraremos el modo en que su original estética de la recepción opera en el ámbito de la pintura y, finalmente, sugeriremos que sus aportes trascienden el ámbito de las bellas artes y encriptan una crítica social radical a un mundo ya para entonces en decadencia. Colocar al espectador en la posición del *voyeur*, de aquel que ve sin ser visto lo que no está hecho para ser visto, es la estrategia que el *philosophe* sugiere para enfrentar, desde las posibilidades que brindan las diferentes formas de la composición artística, un mundo que, como viene diagnosticando de la manera más brutal su *frère ennemi* Jean-Jacques Rousseau (FABRE, 1961) desde 1750, se rige por las apariencias y las máscaras.

Teatro

Hacia finales de la década del 1750, herida de muerte, la tragedia necesita de un cambio radical para sobrevivir en un mundo racional, secularizado y desencantado. “Al toque de la varita de Hume y Voltaire, las apariciones nobles u horripilantes que cultivaran el espíritu desde que la sangre de Agamenón clamara venganza, desaparecieron por completo o se refugiaron mezquinamente en las candilejas del melodrama”, advierte con agudeza George Steiner (2012, p.160). Para este crítico, en efecto, Descartes y Newton, con el tándem conformado por el *Discurso del método* y los *Principia*, habían decretado definitivamente la extinción de los “[...] antiguos hábitos del sentimiento y los modos clásicos de ordenar la experiencia material y psicológica” (STEINER, 2012, p.160) y, por ende, se habían convertido en los verdugos del gran género teatral desde la antigüedad clásica. Si el personaje trágico, por definición, “[...] es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (STEINER, 2012, p.22), lo que ocurre “[...] cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto

² Las relaciones entre Diderot y Lessing fueron estudiadas de manera profunda por Romira Worvill (2005). La traducción de las obras del autor francés corrió por cuenta del alemán, quien las agrupó, en 1760, en un volumen titulado *Das Theater der Herrn Diderot*. Las innovadoras ideas diderotianas fueron fundamentales para el proyecto dramático de Lessing, particularmente interesado (como el *philosophe*) en escapar de las convenciones neoclásicas y devolverle a la tragedia su poder de conmoción.

puede ser resuelto con medios técnicos o sociales” es que se puede contar “con teatro dramático, pero no con tragedia” (STEINER, 2012, p.22).

Un reencantamiento del mundo por medio de la literatura no resulta, de ningún modo, una alternativa posible para un *philosophe* involucrado de manera comprometida con el movimiento racionalizador y secularizador post-cartesiano y, al mismo tiempo, convencido de que la imitación de la naturaleza es la única vía para obtener una obra de arte verdaderamente valiosa y efectiva (BELAVAL, 1991).

Existe todavía, sin embargo, un camino a explorar, puesto que la racionalización y la secularización no son los únicos responsables de la agonía de la tragedia. Sumados a estos procesos, si se quiere, “espirituales”, que condujeron a la famosamente llamada “crisis de la conciencia europea” (HAZARD, 1988), Steiner (2012) reconoce la importancia de ciertos cambios políticos: la tragedia es cosa del pasado a mediados del siglo XVIII no sólo porque el hombre ilustrado ya no cree en dioses ni en destinos inexorables (Voltaire y Diderot parodian esta idea en *Candide ou l’optimisme* y *Jacques le fataliste et son maître*, respectivamente) sino porque su mundo ha dejado de girar necesariamente alrededor de un centro aristocrático desde el cual “los rayos de orden y rango llevaban hasta el aro exterior del hombre común” (STEINER, 2012, p.161). Esta configuración radial constituía, para el crítico estadounidense, una condición de posibilidad de lo trágico, puesto que su ámbito de desarrollo era, *necesariamente*, el de “las cortes reales, las trifulcas dinásticas y las ambiciones culminantes” (STEINER, 2012, p.161), en el que la vida de los “grandes” era pública y, en tanto que tal, se desenvolvía a la vista de todos. Desaparecido este mundo, sugiere Steiner (2012), no puede haber más teatro trágico: la tragedia debe hacerse íntima y privada y ya no será en el escenario donde se la podrá mantener viva sino en el nuevo género literario dieciochesco, que, desde su fulgurante aparición, arrasa con todas las otras formas: la novela³. Desde entonces, la esencia de lo trágico no puede evocarse frente a un *parterre* multitudinario y tumultuoso sino en la lacrimosa y solitaria recepción de *Julie, ou la nouvelle Héloïse* o del *Werther* goetheano.

La interpretación *ex post* de Steiner (2012) parece correcta en tanto se le reconozca una acepción acotada de la palabra “tragedia”: en el Siglo de las Luces, o en el medio siglo de las luces que se extiende desde aproximadamente 1750 hasta la Revolución Francesa, no hay una tragedia “à l’antique” que cargue con la potencia estética de las antiguas obras griegas porque el mundo que permitía la tragedia (mundo político pero, también, mundo espiritual) ha desaparecido. Lo que sí hay, sin embargo, es ese intento de Diderot más exitoso desde el punto de vista teórico que desde el literario de construir un género y de salvar la tragedia para la modernidad. Frente a la doble causalidad del diagnóstico steineriano (la tragedia como mundo espiritual perdido; la tragedia como mundo político perdido), Diderot reacciona de la manera en que su materialismo ilustrado se lo permite:

³ La bibliografía sobre el ascenso de la novela en el siglo XVIII es vastísima e imposible de evocar exhaustivamente. Sobre la capacidad de este género de fagocitar y nutrirse de los otros géneros en circulación, cf. los trabajos clásicos de Bajtin (1999); sobre las condiciones sociales y económicas de posibilidad de su surgimiento, cf. el clásico estudio de Watt (1957), los trabajos de Darnton (1973) y de Chartier (2005); sobre las particularidades del caso francés, véase May (1963). Sobre la importancia del género para el pensamiento estético diderotiano nos hemos ocupado en otro trabajo (OLSZEVIICKI, 2017).

si la solución a la agonía trágica no puede provenir de un reencantamiento del mundo, al menos no para un *philosophe*, sí puede hacerlo de una reconfiguración del mundo social representado en la escena.

Diderot tiene desde pequeño, según el mismo lo confiesa, una ambición teatral (“Aislado sobre la superficie de la tierra, amo de mi suerte, quise en una época ser *Comédien*”⁴ (DIDEROT, 1875, v.VII, p.108)⁵, admite en las *Conversations*), y, convencido de las posibilidades estéticas y pedagógicas de la tragedia, la convierte en uno de los objetos centrales de sus reflexiones estéticas.

Ya en su temprana *Les bijoux indiscrets*, publicada en 1748, una novela libertina con ribetes satíricos ambientada en un escenario orientalista, Diderot da a conocer su primera crítica fuerte sobre el panorama teatral francés. Ricaric, miembro de la *Académie congeoise*, intercambia allí puntos de vista con Selim, un cortesano del rey Mangogul, en una discusión que funciona como una revitalización y síntesis de los principales argumentos de la *Querelle des anciens et modernes*⁶. Ricaric, erudito, sostiene que la Academia continúa siendo “el santuario del buen gusto” y denuncia a los autores modernos que no se apegan a las enseñanzas de los clásicos, esto es, a las reglas, para seleccionar del conjunto heterogéneo de los fenómenos naturales aquellos que son dignos de ser representados artísticamente⁷; Sélim, por su parte, asegura que el acatamiento de las reglas no es condición indispensable para lograr el placer estético, que la única regla es la “imitación de la naturaleza” y que para seleccionar qué parte de la naturaleza es digna de ser representada los hombres modernos están incluso mejor armados que los antiguos puesto que, “montados sobre los hombros de esos colosos deben ver más lejos que ellos”⁸ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.273).

Mientras que Ricaric pretende atraer a su propio presente, sin mediaciones, el teatro clásico griego, contradiciendo *avant la lettre* la hipótesis steineriana (y, podríamos decir, nietzscheana, hegeliana y heideggeriana) de que la tragedia es cosa del pasado porque pertenece a un mundo espiritual que ya no es el mundo espiritual del siglo ilustrado, Sélim acepta ingenuamente la posibilidad de una tragedia contemporánea original que no siga las prescripciones de la mimesis de la *belle nature*. Es Mirzoza, la favorita de Mangogul,

⁴ «*Isolé sur la surface de la terre, maître de mon sort, libre de préjugés, j'ai voulu une fois être Comédien*».

⁵ Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario en la bibliografía, son nuestras.

⁶ Cuyo comienzo “oficial”, como apunta Fumaroli (2001) data de 1687, con la lectura frente a la *Académie française* de *Le siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault, pero continúa a lo largo de todo el siglo XVIII.

⁷ La crítica a la estética académica y la sujeción de la composición artística a reglas es una constante en el pensamiento de Diderot. Cf. por ejemplo, la reflexión sobre Lundberg en el *Salon de 1767* (DIDEROT, 1875, v.XI) o la ponderación de la formación autodidacta, no académica, de Mme. Therbouche (DIDEROT, 1875, v. XI). Para la recusación de las reglas generales establecidas para el teatro, cf. Diderot (1875, v. VII, p.341) “¡Oh, hacedores de reglas generales, que apenas conocéis el arte y que tenéis poco de ese genio que ha producido las obras sobre las cuales habéis establecido vuestras reglas [...]” [«*O faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles*»]. Ver, del mismo volumen, las páginas p.344, p.368, p.402 y p.407.

⁸ «*Il ne s'ensuit autre chose de votre raisonnement, sinon que les modernes, jouissant des trésors amassés jusqu'à leurs temps, doivent être plus riches que les Anciens, ou si cette comparaison vous déplaît, que, montés sur les épaules de ces colosses, ils doivent voir plus loin qu'eux*».

quien se encarga de aclararle el panorama a Sélím y a los lectores, convirtiéndose en portavoz de Diderot. En un parlamento estrictamente teórico, Mirzoza le dice a Sélím:

Pero dejad aparte ciertas ideas relativas a sus usos, sus costumbres y su religión [v.g., de los autores antiguos], que no os chocan sino porque la coyuntura ha cambiado, y convenid conmigo en que sus temas son nobles, bien elegidos, interesantes; que la acción se desarrolla a partir de sí misma; que su diálogo es simple y vecino de lo natural; que los desenlaces no son forzados; que el interés no se divide ni la acción aparece recargada de episodios [...]. Aproximados a la caverna de Polipsile⁹; no os perdáis ni una palabra de sus quejas y decidme si algo os aparta de la *ilusión*.¹⁰ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.284).

Un poco más adelante, agrega: “Solamente lo verdadero place y conmueve. Sé, de hecho, que la perfección de un espectáculo consiste en *la imitación tan exacta de una acción que el espectador, engañado sin interrupción, se imagina asistir a la acción misma*”¹¹ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.284, nuestro destacado).

La “ilusión” es, en efecto, el concepto organizador de la estética de la recepción teatral diderotiana y de buena parte de los dramaturgos y teóricos que intentan modificar

⁹ Se refiere a Filoctetes. La importancia del personaje de Filoctetes en la teoría dramática de Diderot es reafirmada en las *Conversations*, donde los gritos del personaje sofócleo en la entrada de su caverna son citados como ejemplo de un lenguaje inarticulado que conmueve más que el erudito verso francés: “¡Los antiguos! ¡Sófocles! ¡Filoctetes! El poeta lo ha mostrado en la escena, acostado a la entrada de su caverna y cubierto de harapos desgarrados. Se retuerce, muestra un ataque de dolor, grita, deja salir voces inarticuladas. La decoración era salvaje, la pieza se desarrollaba sin pompa. Ropas verdaderas, discursos verdaderos, una intriga simple y natural. Nuestro gusto estaría muy degradado si ese espectáculo no nos afectara más que aquel de un hombre ricamente vestido, afectado en sus ornamentaciones [...]” [*«Les Anciens! Sophocle! Philoctète! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule; il y éprouve une attaque de douleur; il y crie; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. Notre goût serait bien dégradé, si ce spectacle ne nous affectait pas davantage que celui d'un homme richement vêtu, apprêté dans sa parure [...]»*](DIDEROT, 1875, IV-2, p.121). En el tardío diálogo *Paradoxe sur le Comedien*, se pondera la naturalidad del discurso de castigo de Filoctetes a Neptólemo, cuando le devuelve las flechas de Hércules que había robado por instigación de Ulises: “Cuanto más enérgicos son los actos y más sencillas las palabras, más grande es mi admiración. Temo que hayamos estado cien años seguidos tomando las bravatas de Madrid por el heroísmo de Roma, y confundiendo el tono de la musa trágica con el lenguaje de la musa épica” [*« Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire. Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique »*](DIDEROT, 1875, v. VIII, p.406). Para un análisis de las apariciones y transformaciones de la figura de Filoctetes en el siglo XVIII, desde la primera traducción al inglés de 1725 hasta la exitosísima obra de La Harpe, cf. la excelente introducción de Seth L. Schein (2013) a la traducción de Cambridge.

¹⁰ «Or, mettez à part certaines idées relatives à leurs usages, à leurs mœurs et à leur religion, et qui ne vous choquent que parce que les conjonctures ont changé ; et convenez que leurs sujets sont nobles, bien choisis, intéressants ; que l'action se développe comme d'elle-même ; que leur dialogue est simple et fort voisin du naturel ; que les dénouements n'y sont pas forcés ; que l'intérêt n'y est point partagé, ni l'action surchargée par des épisodes [...]. Approchez-vous de la caverna du malheureux Polipsile [61] ; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion».

¹¹ «Il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même».

la escena para incorporar formas de representación que referan de modo más directo a las experiencias de vida de los espectadores¹². Estas nuevas formas, al menos de acuerdo a su programa, no requerirían del manejo por parte de la audiencia de un sistema signico teatral particular y, en buena medida, convencional, sino simplemente de la pertenencia a un ámbito cultural compartido: los signos teatrales pretenden referir a la realidad misma de manera prístina, inmediata (WORVILL, 2003). La buscada transparencia de la representación es, no obstante, un horizonte difícil de alcanzar en una sociedad cuya base epistémica viene caracterizada, desde la “época clásica”, por la admisión del hiato ontológico que separa al signo de la cosa (FOUCAULT, 1968¹³).

El primer paso de la gran reforma que se da a mediados del Siglo de las Luces es la ampliación del repertorio de personajes hacia estamentos bajos y, según la original interpretación de Peter Szondi (2016), no constituye en realidad una respuesta del mundo del arte a un requerimiento sociológico (que podría resumirse en la idea falsa de que la burguesía pujante necesita de una tragedia que la muestre en escena para seguir consumiendo teatro, como podría pensar una visión sociológica lineal de la evolución literaria) sino una respuesta de la tragedia a un requerimiento interno, literario, formal: no es la burguesía la que necesita de la tragedia sino que la tragedia necesita de la burguesía para continuar siendo tragedia.

Pero la puesta en escena de personajes más cercanos a la experiencia vivida de los espectadores, no obstante, no resulta suficiente para solucionar la crisis teatral: más preocupantes que la distancia social entre público y personajes resultan el estancamiento

¹² La transformación que se evidenció en el teatro a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII (con el incremento de los asistentes, la presentación de nuevas obras, el desarrollo de la teoría y la práctica actorales) hizo que se advirtiera de manera cada vez más sólida el carácter representacional e ilusorio del drama. El proceso es estudiado y analizado en el clásico libro *El declive del hombre público*, de Richard Sennett. Si hasta 1750 (por poner un límite arbitrario), la respuesta del público estaba basada “[...] en su sentido de que el actor y el espectador se encuentran en el mismo mundo, de que se trata de la vida real” (SENNETT, 2011, p.98), lo cual aparecía legitimado, en la escena francesa, por la presencia de sillas con público arriba del escenario, a partir de entonces se impone una estética de la recepción basada en el distanciamiento y la ilusión. En esta nueva estética, el lenguaje no funciona ya como un signo “inmediato y directo” sino que “simboliza la realidad” en lugar de crearla “a través de sus convenciones” (SENNETT, 2011, p.104). De ahí que, a partir de entonces, comience a percibirse la necesidad de una reforma: “La tarea de todo teatro es la creación de un modelo de credibilidad interno y autosuficiente. En aquellas sociedades donde las expresiones son tratadas como signos antes que como símbolos esta tarea se realiza con mayor facilidad. En dichas sociedades, la ‘ilusión’ no tiene ninguna connotación con la irrealidad, y la creación de la ilusión teatral es simplemente la realización de un cierto poder de expresión” (SENNETT, 2011, p.104).

¹³ La revolución epistémica se da, para Foucault, a partir de la primera mitad del siglo XVII. Es entonces que la vieja solidez del lenguaje como “cosa inscrita en el mundo” da lugar a una concepción representacionista en la que el lenguaje deja de valer como cosa y comienza a valer “como discurso” (FOUCAULT, 1968, p.51): el signo “[...] deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos o secretos de la afinidad a lo que marca” (FOUCAULT, 1968, p.64); ya no refiere inmediatamente a una realidad externa, divina, dada sino que constituye la unidad mínima del “[...] intento de descubrir el lenguaje arbitrario que autorizará el despliegue de la naturaleza” (FOUCAULT, 1968, p.69): “[...] el saber no tiene ya que desencallar la viaja Palabra de los lugares desconocidos en que puede ocultarse; es necesario fabricar una lengua y que esté bien hecha” (FOUCAULT, 1968, p.69). El Texto primero, por lo tanto, se borra y, con él “[...] todo el fondo inextinguible de las palabras cuyo ser mudo estaba inscrito en las cosas” (FOUCAULT, 1968, p.84).

del lenguaje y la convencionalización de los gestos y las actuaciones -su amaneramiento, su teatralidad-, que, por su carácter artificioso, impiden generar de manera convincente la ilusión dramática.

Por eso, en uno de los pasajes más frecuentemente visitados por la crítica, Diderot les exige a los dramaturgos que no propongan en sus obras peripecias complicadas y sorpresivas, que por su enrevesamiento tienden a recordarle a los espectadores que están en un teatro¹⁴ y apartarlos de la ilusión, sino que se ocuparen de presentar “cuadros en la escena” (*tableaux dans la scène*), mucho más acordes a lo que el nuevo público burgués, cuya vida es más previsible y ordenada que las del inestable e intrigante mundo cortesano, necesita para sentir empatía con los personajes y recibir el impacto moralizante que Diderot (1875, v. VII, p.95), pretende.

Un incidente imprevisto que ocurre en la acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes es un *coup de théâtre*. Una disposición de esos personajes en la escena, tan natural y tan verdadera que, si la reprodujera fielmente un pintor, me placiera en el lienzo, es un *tableau*.¹⁵

Esta concepción de la representación teatral como un conjunto de cuadros construidos a partir del modelo de las obras de arte figurativas procura producir un efecto directo en los sentidos; efecto que la teoría neoclásica había tratado de reducir al privilegiar fuertemente la palabra por sobre la acción (WORVILL, 2010; FRANTZ, 1998)¹⁶. Los *tableaux* deben estar concebidos bajo el modelo de la absorción: los actores son alentados a ocultar el carácter falso, teatral, exhibicionista, de la representación para que los espectadores no se sientan, ni por un momento, como asistentes a un espectáculo. Dice Dorval, uno de los protagonistas de las *Conversaciones*:

En una representación dramática, el espectador debe ser tratado como si no existiera. ¿Hay algo que se dirige a él? El autor se ha salido de su tema, el actor se despegó de su papel. Descienden los dos al teatro, los veo en el *parterre* y,

¹⁴ “Si la acción se complica, si los incidentes se multiplican, se encontrarán fácilmente algunos que me recordarán que estoy en un parterre, que todos los personajes son actores y que no es un hecho lo que está ocurriendo” [« Si l'action se complique, si les incidents se multiplient, il s'en rencontrera facilement quelques-uns qui me rappelleront que je suis dans un parterre que tous ces personnages sont des comédiens, et que ce n'est point un fait qui se passe »]. (DIDEROT, 1875, v. VII, p.147).

¹⁵ « Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau ».

¹⁶ “Diderot sustituye las técnicas convencionales y distanciadoras de la tradición trágica francesa –los alejandrinos rimados, los gestos y vestuarios estilizados, las escenografías genéricas- por un discurso en prosa designado para evocar el lenguaje ordinario, por gestos miméticos y por disfraces y escenografías que reflejan fielmente el tiempo y lugar de la acción de la obra” [“For the conventional and distancing techniques of the French tragic tradition—the rhymed alexandrines, the stylized gestures and costumes, the generic sets—Diderot substitutes prose speech designed to evoke ordinary language, mimetic gestures, and costumes and sets which faithfully reflect the time and place of the play's action”]. (WORVILL, 2010, p.148).

mientras dura el parlamento, la acción está suspendida para mí y permanece vacía.¹⁷ (DIDEROT, 1875, v. VII, p.106).

De ahí que sugiera, en el *Discurso sobre la poesía dramática*, que se actúe como si el telón jamás se levantara. Con su teoría pictorializante del drama, Diderot pretende que el espectador asuma, en el teatro, el rol del *voyeur* que accede a ver lo que no quiere ser mostrado, lo que prefiere ocultarse.

Pintura

La teoría del drama burgués, tal como se configura en los dos ensayos fundacionales que revisamos rápidamente, es deudora, según ha dejado asentado Michael Fried (1980), de las nuevas formas de representación y de valoración de la pintura en el Siglo de las Luces¹⁸.

En efecto, desde sus primeras visitas a los salones que reseñará para la *Correspondence Littéraire* de Friedrich Melchior Grimm, Diderot se obsesiona con escenas que exhiben una absorción intensa de los personajes representados en sus actividades: los pintores destacados son, para él, aquellos que logran que sus protagonistas no se vean en la tela exhibiéndose intencionalmente al espectador (en cuyo caso el lienzo sería una suerte de vidriera en la que las figuras, como los cortesanos de Luis XIV, se mostrarían como mercancías, como puras apariencias) sino que aparezcan como si nadie los estuviera observando. El mejor pintor es, como el mejor dramaturgo o el mejor actor, quien logra que el espectador se sienta, frente a la obra, como un sujeto que accede a vislumbrar escenas no tal como sus protagonistas pretenden que sean observadas sino tal como son en la realidad.

Cuadros como el *Testament d'Eudamidas* de Poussin o *La piété filiale*, de Greuze, despiertan los más elogiosos comentarios de críticos y *salonnières* en tanto los personajes aparecen absolutamente comprometidos en la actividad que realizan, sin establecer ningún tipo de vínculo con el espectador. La absorción representada es la principal responsable de la absorción pretendida -la del espectador en la obra- que se logra mediante el doble procedimiento compositivo de enmascarar al artista y olvidarse de la presencia del espectador. Se van delineando, de este modo, dos figuras que, “pasando de un escritor a

¹⁷ «Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide».

¹⁸ “Los mismos énfasis y prioridades que caracterizan sus escritos sobre el teatro [los de Diderot] informan su crítica sobre la pintura. Probablemente el más sorprendente de ellos es su aborrecimiento de lo convencional, lo amanerado y lo declamatorio, y su incalificable insistencia en que las representaciones de la acción, el gesto y la expresión facial transmiten realmente lo que significan ostensiblemente” [“The same emphases and priorities that characterize his writings on theater inform his criticism of painting. Probably the most striking of these is his abhorrence of the conventional, the mannered, and the declamatory, and his unqualified insistence that representations of action, gesture, and facial expression actually convey what they ostensibly signify”] (FRIED, 1980, p.79).

otro, terminan por devenir lugares comunes de la nueva estética teatral¹⁹ dieciochesca: la del *spectateur caché* (espectador escondido) y el *poète disparu* (poeta desaparecido) (WORVILL, 2003, p.118).

Si Greuze y Poussin son ejemplos positivos, François Boucher (que no casualmente fue el pintor favorito de Madame de Pompadour, principal representante del momento rococó del arte francés del siglo XVIII) se ubica en el centro del “sistema del mal gusto” de Diderot (DUFLO, 2000) y es objeto de una crítica definitiva en el *Salon de 1765*, en tanto elabora composiciones que “generan a los ojos un escándalo insoportable”²⁰ (DIDEROT, 1875, v. X, p.257). Refiriéndose a «Angélique et Medore», la famosa pareja del *Orlando Furioso* que se convirtió, en la época, en una verdadera obsesión para los pintores, Diderot advierte: “Ese hombre no toma el pincel sino para mostrarme senos (*tetons*) y nalgas (*fesses*). Me alegro de verlos, pero no quiero que se me muestren”²¹ (DIDEROT, 1875, v. X, p.260.). En el *Salon de 1767*, Diderot comenta con una lógica similar la *Chaste Suzanne* de Lagrenée, una de las tantas telas que, desde el Renacimiento, representa la escena, narrada en el *Libro de Daniel*, de la joven Susana espía y acosada por dos ancianos mientras toma un baño. El episodio, como apunta Fried (1980), resulta particularmente problemático porque, al formar el voyeurismo parte de su temática central, implica el riesgo de equiparar al espectador que observa con los ancianos lascivos, cuya actitud debería resultar inequívocamente despreciable para quien le atribuye al arte una función moralizante. En este sentido, Diderot destaca la resolución compositiva de este episodio por parte de “un pintor italiano”: en su tela, el artista opta por situar a los viejos por detrás y a la derecha de Susana, quien, en primer plano, coloca su vestimenta para cubrirse de la observación indeseada y queda, así, expuesta “completamente desnuda ante los ojos del espectador del cuadro”, aunque de manera tan natural que no se percibe ni la intención del artista ni la indecencia de la figura²²:

Una escena representada en la tela o en planchas no supone testigos. Una mujer desnuda no es indecente; una mujer arremangada sí lo es. Suponga usted a la Venus de Médici delante suyo y dígame si su desnudez le ofendería. Pero calce los pies de la Venus con dos zapatillas bordadas; póngale medias blancas bien tirantes sostenidas por encima de la cabeza con ligas de color rosa; póngale en la cabeza una pequeña cofia, y sentirá inequívocamente la diferencia entre lo decente y lo indecente. Es la diferencia entre una mujer a la que se ve y una mujer que se muestra²³ (DIDEROT, 1875, v. XI, p.54).

¹⁹ «*Deux figures qui, passant d'un écrivain à l'autre, finissent par devenir les lieux communs de la nouvelle esthétique théâtrale.*»

²⁰ «*Toutes ces compositions fon aux yeux un tapage insupportable.*»

²¹ «*Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne puis souffrir qu'on me les montre.*»

²² La crítica recuperó otra previa, del *Salon de 1765*, en torno a la *Chaste Suzanne* de Carle Van Loo (DIDEROT, 1875).

²³ «*Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins. Une femme nue n'est point indécente; c'est une femme troussée qui l'est. Supposez devant vous la Venus de Médicis, et dites-moi si sa nudité vous*

En una reflexión general sobre la representación del mismo episodio bíblico en los tardíos *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* de 1777, el *philosophe* recusa las opiniones del pintor Gerard de Lairesse, quien sostenía que al artista le estaba permitido hacer participar al espectador de la escena representada en el cuadro, y propone contrarrestar ese pensamiento con una regla general exactamente opuesta. Incorporar al espectador en la tela es, para Diderot,

[...] de tan mal gusto como la representación de un actor que se dirigiera al público (*parterre*). La tela encierra todo el espacio y no hay nadie más allá. Mientras Susana se expone desnuda a mis miradas, oponiendo a las miradas de los ancianos todos los velos que la envuelven, Susana es casta y el pintor también; ni una ni el otro me sabían allí.²⁴ (DIDEROT, 1875, v. XII, p.101).

Los pasajes citados tornan patentes los vínculos que ya hemos sugerido entre la teoría dramática y la teoría pictórica del *philosophe* y se organizan en torno a la sutil oposición entre “ver” y “mostrar”. Según sostiene Jean-Christophe Abramovici (2007) en un ineludible artículo, la insistente diatriba diderotiana contra la exhibición ostentosa de los cuerpos desnudos se debe a que, para el autor de los *Salones*, el erotismo es potente y efectivo en tanto mantenga al espectador en la posición del *voyeur* clandestino, no descubierto: el deseo de devenir invisible, de ver sin ser visto, de desnudar de acuerdo a los propios deseos sin que esos deseos sean, a su vez, desnudados (procedimiento típico de la novela libertina, género en que el propio Diderot, como hemos visto, había incursionado tempranamente), se desmorona cuando el pintor, exponiendo los cuerpos desnudos en una mostración circense, instituye al espectador como “*voyeur malgré lui*”: “Desenmascarado [...] el espectador no puede sino volver la indecencia del cuadro en contra de él, exhibiendo su exhibición. La grosería permite en esos casos admitir la excitación al mismo tiempo que la reprueba.”²⁵ (ABRAMOVICI, 2007, p.160).

No obstante, quisiéramos sugerir aquí que el hecho de que la representación de los cuerpos desnudos sea “sin duda el principal vector de la emoción estética de Diderot”²⁶ (ABRAMOVICI, 2007, p.155) tiene que ver no solamente con el grado de erotismo implicado en la recepción (para cualquier observador, según lee Abramovici al *philosophe*,

offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré; ajustez sur sa tête un bout de cornette; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent; c'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre.

²⁴ «Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là».

²⁵ «Demasqué, institué comme voyeur malgré lui, le spectateur ne peut que retourner contre elle l'indécence du tableau, qu'exhiber son exhibition. La grossièreté permet de dire en ces cas l'excitation en même temps qu'elle la réproouve».

²⁶ «La représentation du corps un est sans doute le principal vecteur de l'émotion esthétique de Diderot».

resultaría más erótico un cuerpo cuanto menos consciente sea éste de su mostración, cuanto más prohibida se auto-perciba la propia mirada) ni con el resguardo moral del espectador-*voyeur* (que se sentiría desnudado, *qua voyeur*, por un exhibicionismo consciente) sino con la mayor relevancia política que implica enfrentar al público a una escena que, a diferencia de lo que ocurre frecuentemente en una vida cotidiana devenida espectáculo, no está allí arquitectónicamente concebida para ser vista o, al menos, que no se percibe como tal.

Política

Como hemos podido ver, los lienzos en los cuales la acción representada se exhibe como genuina y autónoma, independiente del observador, funcionan como paradigma para la configuración de un nuevo teatro que, al reemplazar los “*coups de théâtre*” por “*tableaux dans la scène*”, evite la alienación del espectador frente a la obra. Así, los escritos teóricos y críticos de Diderot sobre la pintura y sobre el drama pretenden reemplazar una relación entre objeto y espectador que hasta entonces se caracterizaba por la “dislocación y el extrañamiento”, por otra en la que la recepción se defina por la “absorción, la simpatía, la trascendencia de sí”²⁷ (FRIED, 1980, p.104): de lo que se trata, en definitiva, es de desteatralizar esa recepción, para lo cual es necesario, primero, desteatralizar la propia representación. Porque, como dice en “*De la manière*”: “Todo personaje que parece decirle a uno: ‘Mira qué bien lloro, mira qué bien me enfado, qué bien suplico’ es falso y amanerado”²⁸ (DIDEROT, 1875, v. XI, p.372).

La impostura, como se ha vuelto evidente para Diderot luego de los *Discursos* de Rousseau y, especialmente, de la discusión en torno al artículo “Ginebra” de la *Encyclopédie* y la *Lettre a D’Alembert* (FRANTZ, 2013), no se limita al ámbito artístico sino que permea todas las esferas de la vida social. En efecto, la crítica diderotiana apunta no solo contra la estética manierista y la corrupción en el mundo del arte sino, fundamentalmente, contra la decadencia de unas costumbres, que, ellas también, se muestran gobernadas por la teatralidad y su corolario, la inautenticidad (RUSSO, 2007, p.107). Desde sus primeros salones, Diderot pone de manifiesto esta relación utilizando como ejemplo, nuevamente, las composiciones de Boucher:

Su elegancia, su afectación, su galantería *romanesque*, su coquetería, su gusto, su facilidad, su variedad, su brillo, sus encarnaciones maquilladas, su depravación deben cautivar a los *petits-maitres*, las *petites femmes*, los jóvenes, las *gens du monde*, la multitud de quienes son extranjeros al verdadero gusto, a la verdad, a las ideas

²⁷ “*In Diderot’s writings on painting and drama the object-beholder relationship as such, the very condition of spectatordom, stands indicted as theatrical, a medium of dislocation and estrangement rather than of absorption, sympathy, self-transcendence*”.

²⁸ “*Tout personnage qui semble vous dire « Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien », est faux et maniéré*”.

justas, a la severidad del arte; ¿cómo resistirían ellos a lo sobresaliente, el libertinaje, el brillo, las borlas, los senos, las nalgas, al epigrama de Boucher?²⁹ (DIDEROT, 1875, v. X, p.113).

El éxito de la obra de Boucher es síntoma de la existencia de una sociedad (que, conscientes del anacronismo, podríamos denominar “sociedad del espectáculo”) en la que lo ornamental, lo accesorio y lo fastuoso se posicionan como patrones de medida del gusto más importantes que la emotividad y la sinceridad de las obras. El diagnóstico se torna más específico en una reflexión que cierra el más importante de sus salones: “La *manière* es para las bellas artes lo que la hipocresía es para las costumbres. Boucher es el hipócrita más grande que conozco; no hay una sola de sus figuras a la que no se le podría decir: ‘tú pretendes ser verdadera, pero no lo eres’” (DIDEROT, 1875, v. XII, p.121).

La artificiosidad de las bellas artes se concibe entonces como reflejo de la de las costumbres, de cuya influencia ni siquiera el intelectual puede escapar con éxito. Así, por ejemplo, en el *Essai sur les règnes de Claude et de Neron*, en 1782, uno de cuyos objetivos centrales es dignificar, de manera autoapologética, la figura y la palabra del *philosophe* para la posteridad (GATEFIN, 2007), Diderot se lamenta de la desaparición de un tipo de pensador (como Séneca o Demetrio) cuya despreocupación por lo material y lo aparenial sólo puede encontrarse en la antigüedad.

Ellos eran afamados y andaban casi desnudos, sin preocuparse, sin discontinuar sus trabajos. Si sus semejantes [de hoy] son diferentes es porque es más difícil todavía resistir a la educación doméstica y a la influencia de las costumbres generales que a la miseria: son dos moldes que alteran la forma original del carácter. ¿Quién osaría hoy enfrentar el ridículo y el menosprecio? Diógenes, entre nosotros, viviría bajo un techo y no en un tonel.³⁰ (DIDEROT, 1875, v. III, p.27).

La disquisición no es meramente teórica ni arqueológica. Por el contrario, en el momento de desplegar estas reflexiones, Diderot ya ha vivido en carne propia la dificultad de llevar a su presente el *ethos* del filósofo desinteresado por los bienes terrenales. Diez años antes, luego de una renovación involuntaria de su mobiliario y vestimenta gracias a (o acaso cabría decir: por culpa de) un regalo de la *salonnière* Mme. Geoffrin, el autor de *Jacques le fataliste* se lamentaba de que, con su flamante bata, su apariencia ya no coincidía con su esencia:

²⁹ «Son *élégance*, sa *mignardise*, sa *galanterie romanesque*, sa *coquetterie*, son *goût*, sa *facilité*, sa *variété*, son *éclat*, ses *carnations fardées*, sa *débauche*, doivent captiver les *petits-mâtres*, les *petites femmes*, les *jeunes gens*, les *gens du monde*, la *foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût*, à la *vérité*, aux *idées justes*, à la *sévérité de l'art*. Comment résisteraient-ils au *saillant*, aux *pompons*, aux *nudités*, au *libertinage*, à l'*épigramme de Boucher*?».

³⁰ «Ils étaient affamés et presque nus, sans se plaindre, sans discontinuer leurs travaux. Si leurs semblables sont rares, c'est qu'il est plus difficile encore de résister à l'éducation domestique et à l'influence des mœurs générales qu'à la misère : ce sont deux moules qui altèrent la force originelle du caractère. Qui est-ce qui oserait aujourd'hui braver le ridicule et le mépris ? Diogène, parmi nous, habiterait sous un toit, mais non dans un tonneau».

¿Por qué no haberla guardado [la vieja bata]? Estaba hecha para mí; yo estaba hecho para ella. Moldeaba todos los pliegues de mi cuerpo sin molestarlo; yo estaba pintoresco y hermoso. La otra, rígida, afectada, me convierte en maniquí. No había ninguna necesidad a la cual [la vieja bata, N. del T] no prestara su complacencia [...]. Si un libro estaba cubierto de polvo, uno de sus faldones se ofrecía para limpiarlo. Si la tinta espesada se rehusaba a fluir de mi pluma, ella ofrecía el flanco. Se veían en largos trazos negros los frecuentes servicios que me había prestado. Esos largos trazos anunciaban al literato, al escritor, al hombre que trabaja. Ahora, tengo el aire de un rico holgazán [*riche fainéant*]; no se sabe quién soy.³¹ (DIDEROT, 1875, v. IV, p.6).

En el reemplazo de la vieja bata y su incuestionable valor de uso (la bata como trapo, la bata como papel secante) por otra que no hace más que encorsetarlo y mostrarlo como lo que no es, obligándolo a tomar distancia crítica y refugiarse en la escritura como modo de reafirmarse *qua philosophe* (“literato, escritor, hombre que trabaja”), Diderot condensa una crítica a lo que Jay Caplan llamó, en un extraordinario libro, “cultura post-absolutista” (CAPLAN, 1999): aquella que, incómoda sucesora de la Regencia rococó de Felipe de Orleans y ya lo suficientemente distante del *siècle de Louis XIV*, abjura de lujos innecesarios y de la impostura que gobierna, según un diagnóstico por entonces diseminado, todas las relaciones humanas³².

Hacia mediados del siglo XVIII, el campo artístico, alejado de la belleza natural y hurgando dentro de sí mismo para encontrar modelos, exagera el carácter falso y teatralizado de sus representaciones al heredar y reproducir formas que ya no logran conmover a los hombres de su época. El rococó, manifestación artística del *ethos* cortesano, “momento femenino del barroco”³³ (SAISSELIN, 1992, p.19), se convierte en el blanco privilegiado de las críticas de los *philosophes* en general y de Diderot en particular porque, además de ser un problema estético es un problema político: *manieré* es la pintura, *manieré* es la literatura, *manieré* es el teatro, pero *manieré* es, sobre todo, un mundo que no logra acortar la brecha entre esencias y apariencias propia de las sociedades cortesanas.

Colocar a la fuerza al espectador en la posición del *voyeur*, obligándolo a ver por primera vez lo que no está diseñado para ser visto es, en este contexto, una de las formas más efectivas que Diderot encuentra para devolverles al drama y a la pintura su potencia estética y, por su intermedio, para poner en crisis los ya conmovidos cimientos (hipócritas, exhibicionistas) sobre los que se edifica una sociedad moribunda, aún barroca, en la que

³¹ «*Pourquoi ne l'avoir pas gardée ? Elle était faite à moi ; j'étais fait à elle. Elle moulait tous les plis de mon corps sans le gêner ; j'étais pittoresque et beau. L'autre, raide, empesée, me mannequine. Il n'y avait aucun besoin auquel sa complaisance ne se prêtât ; car l'indigence est presque toujours officieuse. Un livre était-il couvert de poussière, un de ses pans s'offrait à l'essuyer. L'encre épaisse refusait-elle de couler de ma plume, elle présentait le flanc. On y voyait tracés en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus. Ces longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille. À présent, j'ai l'air d'un riche fainéant ; on ne sait qui je suis.*»

³² Fuera del ámbito francés, la crítica a la cultura del barroco se observa en autores como Mandeville, Hume, Adam Smith (SAISSELIN, 1992).

³³ “*The Rococo is thus the feminine moment of the Baroque*”.

el propio mundo se concibe como un teatro (MARAVALL, 1975). Teatro cuyo telón, como nosotros bien sabemos, está destinado a caer repentinamente unos cuarenta años más tarde no para dar lugar a una vida transparente, como soñaron Robespierre y Saint-Just (VIDAL-NAQUET, 1992), sino a otro teatro: el nuestro.

OLSZEVICKI, N. M. The beholder as a *voyeur*: political implications of Diderot's thought on arts. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.151-166, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we propose a link between the dramatic and pictorial theories and the social and political criticism of Denis Diderot. In the historical moment of the decline of both tragedy and neoclassical conventions, the philosophe tries to recover the moving capacity of theater. In order to achieve this objective, he suggests, among other things, that the plays should be written and acted as if the beholder didn't exist, placing him in the position of a voyeur that has access to glimpse, from a hidden place, what is not meant to be seen. The same requirement is repeated in his reflections on painting, outlined in the Salons that he writes for the Correspondence Littéraire from 1759. In an extensive reading of the author's works, we demonstrate that the strategy defended by him has a relevance that transcends its poetical and pictorial implications: it arises, in fact, from a political inconvenience and aims to denounce the hypocrisy and falsehood surviving in in eighteenth-century French culture as remnants of courtly and aristocratic society.*
- **KEYWORDS:** *Diderot. Salons. Bourgeois tragedy. Spectacle. Politics.*

Referencias

ABRAMOVICI, J. C. Voir le nu dans les premiers Salons. **Diderot Studies**, Paris, v.30, p.155-164, 2007.

BAJTIN, M. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1999.

BELAVAL, Y. **L'esthétique sans paradoxe de Diderot**. Paris: Gallimard, 1991.

CAPLAN, J. **In the King's Wake**: post-absolutist culture in France. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

CHARTIER, R. **Inscrire et effacer**: culture écrite et littérature: XI-XVIII siècle. Paris: Gallimard, 2005.

DARNTON, R. Reading, writing, and publishing in eighteenth century France: a case study in the sociology of literature. **Daedalus**, Cambridge, v.100, n.1, p.214-256, 1973.

_____. **The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France**. New York: W. W Norton, 1995.

- DIDEROT, D. **Œuvres complètes**. Ed. Assézat-Tourneaux. Paris: Garnier Frères, 1875.
- DUFLO, C. Le système du dégoût: Diderot critique de Boucher. **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, Boulogne Billancourt, n.29, p.85-101, 2000.
- FABRE, J. Les deux frères ennemis: Diderot et Jean Jacques. **Diderot Studies**, Paris, v.3, p.155-213, 1961.
- FISCHER-LICHTE, E. **History of European drama and theatre**. London: Routledge, 2002.
- FOUCAULT, M. **Las palabras y las cosas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- FRANTZ, P. **L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 1998.
- _____. Le théâtre déstabilisé: Diderot et la critique de Rousseau. **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, Boulogne Billancourt, n.48, p.37-46, 2013.
- FRIED, M. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FUMAROLI, M. **La querelle des anciens et des modernes**. Paris: Folio Classique, 2001.
- GATEFIN, E. **Diderot, Sénèque et Jean Jacques: un dialogue a trois voix**. Amsterdam: Rapin, 2007.
- HAZARD, P. **La crisis de la conciencia europea: 1680-1715**. Madrid: Alianza, 1988.
- LEWINTER, R. L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot. **Diderot Studies**, Paris, v.8, p.119-170, 1966.
- MARAVALL, A. **La cultura del barroco**. Madrid: Ariel, 1975.
- MAY, G. **Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique: 1715-1761**. New Haven: Yale University Press, 1963.
- NIKLAUS, R. La portée des théories dramatiques de Diderot et de ses réalisations théâtrales. **Romanic Review**, New York, n.54, p.6-19, 1963.
- OLSZEVIICKI, N. El materialismo vitalista de Diderot y el origen de la novela moderna. **F 452: revista de teoría de la literatura y literaturas comparadas**, Barcelona, n.17, p.206-222. 2017.
- RUIZ CANO, M. Le théâtre diderotien: pour une esthétique a fonction sociale. **Anales de Filología Francesa**, Murcia, n.21, p.351-364, 2013.
- RUSSO, E. **Styles of enlightenment: taste, politics and authorship in eighteenth-century France**. Baltimore: J. Hopkins, 2007.

- SAISSELIN, R. **The enlightenment against the baroque**: economics and aesthetics in the eighteenth century. Berkeley: University of California Press, 1992.
- SCHEIN, S. Introduction. In: SOPHOCLE. **Philoctete**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p.1-58.
- SENNETT, R. **El declive del hombre público**. Barcelona: Anagrama, 2011.
- STEINER, G. **La muerte de la tragedia**. Buenos Aires: FCE, 2012.
- SZONDI, P. **La teoría del drama burgués en el siglo XVIII**. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- VIDAL-NAQUET, P. **La democracia griega, una nueva visión**. Madrid: Akal, 1992.
- WALLACE, D. Bourgeois tragedy or sentimental melodrama? the significance of George Lillo's *The London Merchant*. **Eighteenth-Century Studies**, Baltimore, v.25, n.2, p.123-143, 1992.
- WATT, I. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press, 1957.
- WORVILL, R. Le monde du spectacle et le spectacle du monde: la nouvelle esthétique dramatique au XVIII e siècle. **Travaux Choisis De La Societe Canadienne D'etude Du Dix-Huitieme Siecle**, Montréal, v.22, p.117-134, 2003.
- _____. **Seeing speech**: illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- _____. From prose peinture to dramatic tableau: Diderot, Fénelon and the emergence of the pictorial aesthetic in France. **Studies in Eighteenth Century Culture**, Baltimore, v.39, p.145-164, 2010.