

#17

EL MATERIALISMO VITALISTA DE DIDEROT Y EL DESARROLLO DE LA NOVELA MODERNA

Nicolás Martín Olszevicki

Universidad de Buenos Aires, CONICET; Université Paris IV-Sorbonne



Resumen || En este artículo, analizamos la distancia que separa el supuesto proyecto novelístico de Denis Diderot, esbozado en su «Éloge de Richardson» (1762), de su praxis concreta como novelista. En primera instancia, reconstruimos el lugar excéntrico que ocupa la novela en el pensamiento del *philosophe* y las dificultades a las que se enfrenta la crítica para comprender sus usos. Luego, argumentamos que la puesta en crisis de esa forma narrativa por parte del codirector de la *Encyclopédie*, específicamente en *Jacques le fataliste et son maître* (publicada por primera vez de manera completa póstumamente, en 1796), no apunta solo contra formas perimidas del *roman* a la usanza medieval y temprano-moderna, como podría sugerir una lectura del «Éloge» *qua* poética del autor, sino, incluso, contra el propio género que ese texto vindica, la novela sentimental. Esta crítica se ilumina si se la lee en consonancia con las propuestas epistemológicas a la vez escépticas y eclécticas que, desde fines de la década del 40, Diderot defiende, y permite rescatar a nuestro autor como un ineludible precursor, a menudo soslayado, de la novelística moderna.

Palabras clave || *Roman* | Siglo XVIII | Experiencia | Naturaleza | Materialismo

Abstract || This paper analyzes the distance between Diderot's alleged novelistic project, developed in the "Éloge de Richardson" (1762), and his concrete praxis as a novelist. Firstly, we reconstruct the eccentric place of the novel in the philosophe's thinking and focus on the difficulties faced by criticism when trying to understand it. Secondly, we propose that the crisis of the novelistic form by the co-director of the *Encyclopédie*, especially in *Jacques le fataliste et son maître* (posthumously published, in its complete version, in 1796), is not only posed against the *roman* in its early-modern and medieval form—as a reading of the "Éloge" *qua* the author's poetics might suggest—but against the modern genre that is vindicated in that text: the sentimental novel. We suggest that it is possible to illuminate this criticism if we read it in relation with the skeptical and eclectic epistemological proposals defended by Diderot since the late 1740s. Under this light, Diderot appears as a fundamental precursor of the modern novel.

Keywords || *Roman* | XVIII century | Experience | Nature | Materialism

Resum || En aquest article, analitzem la distància que separa el suposat projecte novel·lístic de Denis Diderot, esbossat en el seu «Éloge de Richardson» (1762), de la seua praxis concreta com a novel·lista. En primera instància, reconstruïm el lloc excèntric que ocupa la novel·la en el pensament del *philosophe* i les dificultats a les quals s'enfronta la crítica per tal de comprendre els seus usos. Després, argumentem que la visibilitat de la crisi d'aquesta narrativa per part del codirector de l'*Encyclopédie*, específicament en *Jacques le fataliste et son maître* (publicada per primera vegada de manera completa pòstumament, en 1796), no apunta tan sols contra formes obsoletes del *roman* a la usança medieval i nou-moderna, com podria suggerir una lectura del «Éloge» *qua* poètica de l'autor, sinó, fins i tot, contra el propi gènere que aquest text vindica, la novel·la sentimental. Aquesta crítica s'il·lumina si es llegida en consonància amb les propostes epistemològiques a la vegada escèptiques i eclèctiques que, des de finals de la dècada del 40, Diderot defensa, i permet rescatar al nostre autor com a un ineludible precursor, de vegades defugit, de la novel·lística moderna.

Paraules clau || *Roman* | Segle XVIII | Experiència | Natura | Materialisme

0. Introducción: la novela en el pensamiento diderotiano

La desorientación de la crítica frente a las formas narrativas ensayadas por el *philosophe* Denis Diderot, y, en particular, frente a lo que hoy se considera, aunque con notables disensos, su *corpus* novelístico, no es solamente el efecto de una indeterminación propia del siglo XVIII en general, en el que las resonancias semánticas del concepto de *roman*¹ están, como las de tantas otras categorías centrales del pensamiento occidental (Koselleck, 1993), en pleno proceso de transformación hacia su forma moderna (May, 1963; Montoya, 2013), sino fundamentalmente el resultado de una decisión autoral, de una búsqueda intencional de borramiento de los límites estáticos y estéticos de los géneros y sus exigencias formales.

Incómodo con el encorsetamiento literario que denuncia, en textos teóricos y ficcionales², como una herencia innecesaria de las poéticas del siglo de Luis XIV, carceleras de la imaginación y del genio³, Diderot intenta, en paralelo, inventar el drama burgués para transformar la producción del ámbito más prestigioso y en el que la teoría neoclásica tiene mayor influencia, y ensayar con una forma novedosa, aún no codificada por ninguna poética, que permite, *a priori*, una libertad formal que los otros géneros obturan.

Si resulta válido sostener que los principales aportes de Diderot al ámbito dramático se dan en un plano teórico, en tanto necesita demoler otra teoría bien asentada que, devenida *sensus communis*, impone pautas y regímenes de gusto arbitrarios y envejecidos sobre la escena francesa (de manera que sus piezas teatrales pueden leerse, hoy, como instanciaciones esquemáticas, ensayos empíricos, de lo que sus textos poetológicos postulan), sus intervenciones teóricas fundamentales en el ámbito novelístico son, valga la contradicción, eminentemente prácticas: aunque haya sugerido ciertos rasgos en textos críticos dispersos, a menudo fragmentarios y contradictorios, Diderot deja entrever lo más original de su teoría de la novela en lo que la crítica ha señalado, con disensos, como su producción novelística.

¿Cómo decidir qué es una novela para Diderot, un autor que permanentemente se burla de los límites genéricos? ¿Son sus textos casi puramente dialogísticos, como *Le nouveau de Rameau*, novelas? ¿Qué es *Le rêve de D'Alembert*? ¿Novela? ¿Diálogo filosófico? Las conversaciones y el prefacio que acompañan y enmarcan su primera obra dramática, concebida mucho más para ser leída que para ser representada: ¿No la convierten en realidad en una novela, como él mismo admite un año más tarde⁴: en la novela de cómo el personaje *Moi* se convierte en espectador de *Le fils naturel*, y de cómo discute posteriormente con Dorval sobre méritos y deméritos

NOTAS

1 | A diferencia de lo que ocurre en los ámbitos de lengua inglesa, donde se distinguen claramente dos significantes para dos significados («*Novel*» para la nueva novela realista, asociada al incipiente ámbito periodístico y el *ethos* burgués en formación; «*Romance*» para las formas heredadas de la tradición medieval) los franceses tienen que lidiar con un cambio conceptual que opera al interior de la palabra *roman* (cfr. Montoya, 2013: 72-80). Koselleck, entre otros, ha señalado la necesidad metodológica de atender no solo a los usos de las palabras sino a lo que esas palabras denotan a la hora de abordar la historia desde una perspectiva conceptual (Koselleck, 1993).

2 | Pueden verse, a estos efectos, no solo sus ensayos sobre el teatro sino también su temprana novela libertina *Les bijoux indiscrets*, especialmente el famoso capítulo XXXVIII, «*Entretien sur les lettres*».

3 | La teoría del genio de Diderot ha sido objeto de numerosos artículos: el pionero texto de Dieckmann, «*Diderot's theory of genius*», continúa siendo una referencia ineludible para construir un panorama preciso. Recientemente, Scarafile ha sugerido la asociación, en la obra de Diderot, entre el genio y el espíritu profético, en tanto ambos estarían dotados de una cualidad inmaterial que les permitiría intuir las esencias en un *coup d'oeil*. Más interesante resulta la propuesta de Pepin, quien explica la rejerarquización de la conjetura como procedimiento central en la epistemología experimental diderotiana a partir de la distinción entre las nociones estéticas del «*génie*», que asocia audacia y prudencia, y el «*enthousiaste*», que, de acuerdo a Pepin, constituiría

de la obra? Finalmente: *Jacques le fataliste*, acaso su obra narrativa más influyente, ¿no es una negación del género que supuestamente representa, tal como el narrador remarca una y otra vez?

Los efectos confusos de las distorsiones que Diderot les imprime a las formas narrativas se verifican cuando se revisan las diferentes ediciones francesas de sus obras completas o reunidas. Así, por ejemplo, Henri Bénac agrupa bajo la categoría *Oeuvres romanesques* tanto trabajos de largo aliento, como *Les bijoux indiscrets* y *La religieuse*, como textos breves, intuitivamente más cercanos al *conte philosophique* (como «Les deux amis de Bourbonne»); Laurent Versini elige para el mismo *corpus* una categoría deliberadamente más elástica —y más propiamente dieciochesca—, *contes*, siguiendo la propia terminología diderotiana⁵, mientras que Michel Delon, salomónicamente, se define por una síntesis: *Contes et romans*.

Si bien la opción de Delon parece la más precisa, en tanto deja poco margen para el error, incluso la aplicación de la categoría de *roman* a las ficciones largas de Diderot resulta problemática, en tanto en cuanto, en el momento de su génesis moderna, el codirector de la *Encyclopédie* no tenía una visión muy clara de lo que constituía la especificidad del género novelístico (Rousseau, 1997). Según argumenta Jean Terrasse, en efecto, el procedimiento diderotiano consistiría no en la búsqueda sistemática de la pureza de las formas heredadas (lo que Rancière llamó, recientemente, «el principio de genericidad») sino, más bien, en la contaminación de los géneros: en lugar de ver en los diversos textos obras de teatro, ensayos, diálogos filosóficos, «[de] toute oeuvre de Diderot, l'on a envie de dire qu'elle est de la littérature [...]. L'amalgame est le procédé favori de l'écrivain» (Terrasse, 1999).

Frente a un panorama que desalienta a quien se propone llevar a cabo un análisis sistemático, el estudioso se enfrenta a la siempre peligrosa —aunque en ocasiones fructífera— alternativa de recurrir a los textos teóricos del propio autor para interpretarlos como una poética (esto es, como un proyecto, como una promesa) que se instanciaría en obras literarias concretas. Si bien esta estrategia puede resultar útil para abordar el *corpus* teatral del *philosophe*, mi objetivo es demostrar que resulta estéril si se pretenden dimensionar sus aportes al género novelístico.

Entre la defensa diderotiana de la novela sentimental de Richardson y su propia praxis novelística, especialmente a partir de mediados de la década de 1960 (Crocker, 1974; Stenger, 2013), existe una distancia insalvable. El «Éloge» (1762) retoma una clásica propuesta aristotélica, diversamente desarrollada a lo largo de todo el Renacimiento, de acuerdo a la cual la creación poética puede funcionar como acceso a una verdad universal. A partir de una

NOTAS

apenas una primera etapa, aún improductiva, del genio, necesaria pero no suficiente para la creación artística.

4 | En *De la poésie dramatique*, Diderot advierte que *Le fils naturel* no es tanto una pieza teatral como una novela: «De cette portion d'une farce en trois actes, j'en fis la comédie du fils naturel en cinq; et mon dessein n'étant pas de donner cet ouvrage au théâtre, j'y joignis quelques idées que j'avais sur la poétique, la musique, la déclamation et la pantomime, et je formai du tout une espèce de roman» (Diderot, VII : 337).

5 | Recordemos que, en el «posfacio» a «Les deux amis de Bourbonne», Diderot llamaba «conte» a las diferentes formas de la novela, incluyendo dentro de la categoría tanto a la antigua épica griega como al *Quijote*.

reubicación de la emoción y de la ilusión como ejes centrales de la recepción estética, responde a las objeciones moralizantes clásicas, ya para la época *en train de vieillir*, de acuerdo a las cuales las novelas corrompen las costumbres de los lectores —y, sobre todo, de las lectoras⁶—; su novela más importante y más indiscutiblemente moderna, *Jacques le fataliste*, propone un uso novedoso del material literario que, alimentándose de la memoria reciente del género⁷ y proyectando lazos hacia el futuro, se desliga de la utilidad moral y reivindica, aunque de manera ciertamente paradójica, sus posibilidades a la vez estéticas y epistemológicas.

Lo que Diderot hace en esta obra puede comprenderse, mejor que si se lo trata de interpretar dentro del supuesto programa trazado en el «Éloge», si se lo lee en el marco de su crítica, iniciada en la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1748), a los grandes sistemas metafísicos y filosóficos del siglo anterior: sistemas que insiste en denunciar, a pesar de su coherencia interna —o tal vez, a causa de ella—, como totalizantes y estériles para aprehender una realidad cuyo único sustrato estable pareciera ser su permanente movimiento.

1. Ilusión, emoción y ordenamiento de la experiencia: el «Éloge de Richardson» (1762)

La novela es protagonista, en el siglo XVIII francés, de una intensa *querelle* en la que las diversas contorsiones discursivas empleadas por los escritores para instalar en el canon un género bastardo⁸ son violentamente denunciadas por los críticos conservadores. La supervivencia del sistema de representación de la época de Luis XIV, uno de cuyos principios, como recordó recientemente Rancière (2009), era el de la adecuación de la obra a las convenciones de un género determinado (el «principio de genericidad» al que me referí en el primer apartado), conduce al cuestionamiento de una forma que no parece respetar ningún protocolo reconocido ni en su producción ni en su recepción⁹. Este cuestionamiento, como ha mostrado Françoise Weil, no es puramente teórico, sino que tiene efectos materiales tangibles, como la firma de un decreto de prohibición de la circulación de novelas por parte del canciller D'Aguesseau (Weil, 1986)¹⁰.

Si bien los reproches son variados, dos sobresalen como fundamentales. A la condena de Boileau por crimen de *lèse-vraisemblance* en su *Art poétique* («Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;/ C'est assez qu'en courant la fiction amuse») se suma la de carecer de modelos en el panteón literario clásico. Entre las tácticas que, desde las postrimerías del siglo XVII, los escritores

NOTAS

6 | Este elogio puede leerse en tándem con *La Religiosa*, su novela más richardsoniana, como han señalado Taupin (1939) y, más recientemente, Fowler (2014: 144-170).

7 | Tomamos el concepto de «memoria de la novela» del ambicioso trabajo de Thomas Pavel (2005), uno de los más recientes intentos de abordar de manera integral la historia del género. Intentando renovar un campo en el que sobresalieron figuras de la talla de Lukács y Bajtin, el teórico rumano defiende, en contra de hipótesis de base histórica y sociológica como la de Ian Watt en su *The Rise of the Novel*, la necesidad de trazar una historia interna de la prosa moderna que, lejos de concebir su advenimiento histórico como una revolución, abreve en «las tradiciones narrativas existentes». Para estudiar con rigurosidad la novela moderna, sostiene, es necesario incluirla en un *continuum* con formas novelísticas muy anteriores a la modernidad, procedimiento que concluiría por evidenciar «la asombrosa estabilidad de sus preocupaciones». En este sentido, aquellas obras que se catalogarían con todo derecho como «novelas» a partir del siglo XIX portarían, tanto en el estilo de su escritura como en las temáticas privilegiadas, una memoria de «lo novelesco» que se remontaría a momentos en que la novela aún no existiera como tal. La perspectiva de Pavel se asocia, en este sentido, con lo que Schaeffer reconoce como «perspectiva evolucionista» en el estudio de los géneros literarios, fundada por el Romanticismo en oposición a las poéticas normativas de la época clásica. Agradecemos al evaluador anónimo por la sugerencia bibliográfica.

8 | El proceso de autocoronación de la novela por parte de los novelistas

esgrimen para despejarle un lugar a la novela dentro del *corpus* aceptable de géneros, una de las principales es la de acercar el *Roman* a la *Histoire*, al punto de confundirlas (May, 1955; Paige, 2011). Con este movimiento único pretenden, al mismo tiempo, posicionarla como heredera de una tradición luminosa y reconocida, y garantizar su verosimilitud.

Alentado por el éxito de una incipiente, fulgurante y renovadora corriente sentimental iniciada del otro lado del Canal de la Mancha, Diderot se permite ser mucho más radical que sus antecesores. En un contexto de acorralamiento teórico, pero también, como demostró entre otros Robert Darnton (1995), de gran circulación y lectura clandestina, el *philosophe* emprende en el «Éloge» una defensa de la novela a partir del ejemplo más exitoso del momento, las obras de Richardson, afirmando no ya la dependencia sino la preeminencia de la ficción sobre la historia.

Para ello, nuestro autor retoma la clásica distinción aristotélica, que ya había evocado en su *De la poésie dramatique* (1758), y deconstruye la *doxa* sobre la relación que poesía e historia sostienen con la verdad¹¹. La historia más verdadera, señala, está necesariamente repleta de mentiras puesto que pretende retratar a individuos particulares —de quienes no se puede saber con certeza ni lo que hicieron ni lo que dijeron— en una porción del tiempo y del espacio delimitada, cuyas características tampoco pueden evocarse con precisión: su ingenua pretensión de reflejar miméticamente una empiria siempre inaccesible de manera inmediata produce una disonancia, un fracaso en la representación. La novela de Richardson, en cambio, es más verdadera porque no pretende ajustarse fielmente a la empiria; porque, en lugar de someterse a ella, realiza otro trabajo: el de extraer, seleccionar y mostrar los rasgos compartidos por el conjunto de los individuos para, así, exponer una verdad universal sobre los hombres. El autor de *Pamela* se hace merecedor del panegírico porque, a diferencia del historiador que se limita a un fenómeno cronológica y geográficamente determinado («l’histoire n’embrasse qu’une portion de la durée, qu’un point de la surface du globe» [Diderot, V: 221]), abarca, como en un *coup d’oeil*, el conjunto de los lugares y de los tiempos.

Diderot manifiesta de esta manera cierto optimismo con respecto a las posibilidades del novelista de reconstruir una totalidad a partir de episodios particulares y en principio inarticulados de la experiencia. Al detenerse en momentos específicos, seleccionados cuidadosamente, que por cotidianos y fugaces pasan inadvertidos en la vida de sus lectores, el escritor vuelve a otorgarle un sentido a un mundo cuyo único rasgo estable es su permanente movimiento: en la novela, la experiencia se extraña, se objetiviza; el lector es obligado a demorarse en esos fugaces «*éclats des passions* [qui]

NOTAS

ha sido comparado con la autocoronación de Napoleón en Nôtre-Dame y se extiende, al menos, hasta mediados del siglo XIX. «Le roman, dans la première moitié du XIXe siècle, et tout particulièrement le roman dit «réaliste», semble réaliser le même tour de force que Napoléon, en organisant son sacre, en procédant à son propre couronnement. Le roman, ou plutôt un certain roman, donc. Car certaines formes, comme le roman sentimental, héritier de celui du XVIIIe siècle et encore très en vogue, ne semblent pas envisager de forme de rupture esthétique après la Révolution, ni poser frontalement, dans le roman lui-même, la question de sa légitimité» (Baudry, 2013: 65).

9 | Acerca de este punto, puede resultar útil el trabajo de Jean-Marie Schaeffer (2006), quien en su intento de repensar la lógica de distribución genérica de la literatura, reconoce el carácter excepcional de la novela como género literario. El filósofo francés advierte que en el pasaje de la época clásica al Romanticismo, el paradigma con el que se pensaba la literatura cambia: en lugar de ofrecer reglas a imitar, de lo que se trata, a partir de entonces, es de explicar la génesis y la evolución de la literatura. Los textos literarios existen, de acuerdo a esta nueva perspectiva, porque «existen géneros que constituyen su esencia, su fundamento, su principio de causalidad inherente». En este sentido, los géneros se presentan como poseyendo una naturaleza interna que será la *ratio essendi* de los textos particulares. Por eso, en tanto que pretende explicar la historia literaria, en la teoría genérica esencialista «la esencia genérica es siempre algo ya acaecido». La excepción a esta formulación

ont souvent frappé vos oreilles» (Diderot, V: 217): para percibir por primera vez, profundamente, sus acentos y sus expresiones: «l'art du grand poète et du grand peintre est de vous montrer une circonstance fugitive qui vous avait échappé» (Diderot, V : 217-8).

Si la relevancia epistemológica de la novela viene dada por su posibilidad de reponer un sentido en la experiencia vital del lector a partir de una selección cuidadosa de episodios que condensan una realidad cuya unidad suele pasar desapercibida, la introyección de la moral, el otro gran objetivo de la poética diderotiana, se logra exaltando las emociones. Richardson es un escritor modélico porque, en lugar de teorizar y de usar el lenguaje de la razón, torna sensibles las máximas morales, incorpora al lector en su relato y lo obliga a participar pasionalmente de lo que se narra. El lector toma, *malgré soi*, un papel en las obras, participa de las conversaciones, aprueba, desaprueba, admira, se irrita, se indigna:

Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant : ne le croyez pas, il vous trompe... si vous allez là, vous êtes perdu. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon! Combien j'étais juste! Que j'étais satisfait de moi! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. (Diderot, V: 213)

Diderot invierte, con esta valoración, los principios que, en la tradición clásica, conducían a la condena de la comedia o, más contemporáneamente, de la novela: mientras la ilusión y la identificación del lector con el héroe imaginario se denunciaba allí como el mayor de los peligros, la reflexión de nuestro autor «les transforme en critères de l'excellence esthétique, donc morale, de l'œuvre d'art» (Chartier, 2005: 172).

Tanto el objetivo moral como el epistémico se logran borrando de la obra su carácter artificioso. El lector es arrastrado, *malgré soi*, a un espacio ficcional cuyos episodios operan como fotogramas que, al reunirse en una lectura pasional e ininterrumpida, evocan una totalidad de sentido que el mundo, en su caótico devenir, oculta. Las estrategias narrativas que conducen al lector ya al llanto ya a la risa se disimulan de tal manera que, cuando pretenda reprimir las emociones por recordar el carácter ficcional de lo leído, se dará cuenta que tal *prise de conscience* «a été éloignée de vous peu à peu, et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas» (Diderot, V: 218). Tal como había postulado para el teatro y como lo haría más tarde para la pintura (Fried, 1980), Diderot sugiere que el escritor es tanto más exitoso cuanto que logra desaparecer de la obra, imprimirle una marca autoral sin que se torne evidente que es una marca impresa intencionalmente. Richardson es un modelo a seguir porque logra ordenar la realidad cotidiana sin mostrarse como el artífice de ese orden.

NOTAS

general del Romanticismo de Jena, señalada por el autor en una nota al pie, es justamente la novela, que, a diferencia de los demás géneros literarios, «se supone que es una forma infinita por naturaleza». No es casual, por lo tanto, que sea justamente el concepto de «novela» el elegido por Schaeffer para ilustrar el «estatus bastardo» de los términos genéricos: «El término *novela* [...] no es un concepto teórico que corresponda a una definición nominal aceptada por el conjunto de los teóricos de la literatura [...] sino [...] un término añadido [...] a diversas clases de textos» (45). La relación de esta concepción abierta de la novela con la diderotiana quedará evidenciada a lo largo de mi artículo.

10 | La censura de libros estaba a cargo del *Garde des sceaux*, quien nombraba un *Directeur général de la librairie*. En 1737 asume como *Garde des sceaux* Henri François D'Aguesseau, quien en 1746 firmaría el privilegio para la *Encyclopédie* editada por Diderot y D'Alembert. Su relativa identificación con los ideales de la Ilustración, sin embargo, no iba de la mano con una visión moderna con respecto a la literatura: D'Aguesseau lanzó una legislación que implicó, de hecho, la proscripción de las novelas, y especialmente las novelas periódicas, negándoles de manera sistemática el privilegio de publicación. Pretextando su inmoralidad, lo que se buscaba en realidad era ocultar su carácter subversivo y crítico para el poder (sobre este punto, los trabajos de Darnton y Chartier han devenido insoslayables).

11 | La relación entre poesía e historia es un verdadero *topos* del pensamiento renacentista. Greiner (2008) estudió su presencia en los primeros

3. Jacques le fataliste y la epistemología materialista diderotiana

«On doit exiger de moi que je cherche la vérité mais non que je la trouve».
Diderot, *Pensées philosophiques* (I, 140)

En *Jacques le fataliste et son maître*, publicada póstumamente, reivindicada por Schiller y escrita y reescrita a lo largo de más de 20 años, el *philosophe* contradice casi punto a punto los ejes planteados en el «Éloge» para reivindicar la novela —y, en particular, la novela realista— como género: con respecto al imperativo moral, no hay ningún indicio, ni textual ni paratextual, que indique que esta fuera una preocupación genuina en la escritura¹²; con respecto a su relevancia epistemológica, es una novela escéptica en un doble sentido: escéptica respecto a las posibilidades de lograr la ilusión novelesca, por un lado, y respecto a las posibilidades de reconstruir en el mundo ficcional una realidad que se le presenta al hombre como fragmentaria y dispersa (ambos, recordemos, procedimientos sugeridos como esenciales para la nueva novela en el «Éloge»).

A las pocas páginas de haber comenzado a seguir a los protagonistas en un viaje sin destino aparente y de hacerle creer al lector que el relato girará en torno a los amores de Jacques, incasablemente dilatados, el narrador, que a veces se presenta a sí mismo como un observador externo sin poder de decisión sobre el curso de los acontecimientos y a veces como el caprichoso guía de una historia sin destino, enfrenta su primera encrucijada narrativa: Jacques y su amo se topan con un cirujano que lleva en andas a su mujer; al querer el cirujano hacer una demostración, la mujer cae al piso aparatosamente. El narrador, entonces, dice:

Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais de l'importance à cette femme; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin; j'ameuterais les paysans de ce village. Je me préparerais des combats et des amours [...]. Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours? [...] Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-es aller et revenons à nos deux voyageurs. (Diderot, VI: 13)

Unas páginas más adelante, Jacques y su amo se detienen en una posada miserable en la que se encuentra alojado, en la habitación contigua a la suya, un grupo de salteadores. Luego de que el ventero les niegue la comida, los vecinos les mandan a los protagonistas de la historia un plato repleto de huesos de la gallina que se acaban de comer. Jacques, iracundo ante la provocación, se dirige a la habitación y, a punta de pistola, los obliga a acostarse, los despoja de sus vituallas y los encierra con llave. Al poco tiempo de abandonar la posada, Jacques y su amo ven que se aproxima

NOTAS

pensadores franceses que le dedicaron un espacio importante a la novela en sus reflexiones.

12 | Contra lo que piensa, por ejemplo, Colas Duflo, quien en su búsqueda de principios constantes en el pensamiento diderotiano sobredimensiona el objetivo moralizante general de su literatura al leer el «Éloge» como un escrito programático. En la introducción al número 171 de la revista *Littérature* (2013), dedicado a la relación de nuestro autor con la novela, Duflo advierte: «Diderot pense le roman comme pédagogie morale dans un argumentaire qui vise à répondre aux attaques répétées par Rousseau sur la fausse compassion à l'œuvre au spectacle» (Duflo, 2013:11). Luego, no vacila en afirmar: «Dans son approche au genre romanesque, Diderot pense donc une unité profonde entre l'exigence de vérité, la pédagogie morale et la réussite esthétique» (12) y alerta que, si no se leen las obras de la segunda mitad del siglo XVIII bajo el paradigma moralizante con que se las concibe, se corre el riesgo de malinterpretarlas. Como demostraré, la novelística diderotiana, y en particular *Jacques le fataliste*, pueden leerse desde una perspectiva completamente distinta a la propuesta por Duflo, e indiscutiblemente mucho más moderna: no ya como pedagogía moral sino como programa epistemológico.

a ellos una turba iracunda y armada. El narrador aprovecha, nuevamente, para burlarse de las expectativas del lector y del propio protagonista: ambos, pervertidos por las convenciones de la lectura *romanesque*, esperan que entre el enfrentamiento en la posada y la aparición de la turba enloquecida no haya una mera relación de contigüidad cronológica sino una de causalidad¹³. Y, sin embargo, nuevamente, como en el primer episodio, la realidad representada resiste las esquematizaciones: el narrador advierte que ignora lo que sucedió en la posada luego de que la abandonaran, que nadie estaba persiguiendo a los protagonistas y que, si contara que ocurrió lo que el lector espera que haya ocurrido, habría que decirle adiós a la verdad de la historia y al relato de los amores de Jacques.

Luego agrega:

Il est bien évident que *je ne fais pas un roman*, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. (Diderot, VI: 21; énfasis añadido)

Un poco más adelante, cuando Jacques y su amo pierden un caballo y, al poco tiempo, ven venir a un hombre montado, el narrador vuelve a burlarse de la imaginación novelesca del lector, que le atribuye al mundo un orden que no tiene:

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques, et vous vous tromperez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peut plus tôt ou un peu plus tard, d'une manière ou atrement; mais *ceci n'est point un roman*. (Diderot, VI: 45; énfasis añadido)

«Je ne fais pas un roman», «Ceci n'est point un roman»: la novela más conocida de Diderot se afirma negando serlo y poniendo en juego una serie de procedimientos de contraficción (Abolgassemi, 2003), en parte inspirados en *Tristram Shandy*, que convierten al género en un verdadero laboratorio experimental. Por lo general, la crítica ha advertido, desde el pionero trabajo de J.-J. Mayoux (1936), la modernidad radical de *Jacques le fataliste*, pero no ha encontrado en este gesto diderotiano de rechazo de los procedimientos novelescos canónicos una contradicción con lo planteado en su «Éloge»: aquello a lo que Diderot se estaría oponiendo sería al *roman* entendido como «tissu d'événements frivoles», al *roman romanesque* de filiación medieval (el *romance*, para los ingleses) y no al *roman realiste* (*novel*). Como adelanté, mi lectura pretende superar esta oposición: cuando Diderot niega el carácter novelesco (*romanesque*) de Jacques no se opone solo a las formas perimidas del *romance* sino, también, a la pretensión de la nueva novela realista de representar la realidad como un todo organizado. *Jacques* es, al mismo tiempo, una crítica a las tramas inverosímiles y maravillosas

NOTAS

13 | Nicholas Cronk (1996: 332) ha señalado la relación entre este cuestionamiento narratológico de Diderot y la epistemología de David Hume. «Hume considered his account of causation to be the keystone of his thought. Cartesian dualism, in separating mind and matter, had ensured the separateness of subjective experience and objective physical reality; Hume, on the other hand, denies this separation by focusing on our perception of the outside world. Denying any intelligible connection between causes and effects, he argues that there are merely "constant conjunctions" of events which arouse habitual expectations in our own minds: "When we say, therefore, that one object is connected with another, we mean only that they have acquired a connexion in our thought, and give rise to this inference, by which they become proofs of each other's existence: A conclusion which is somewhat extraordinary, but which seems founded on sufficient evidence"».

del *roman* y una negación de las posibilidades del escritor realista de organizar el mundo de manera sistemática. El rasgo formal más evidente en este sentido es, sin duda, la incorporación de un atípico narrador que permanentemente se hace presente para advertir las dificultades de otorgarle una forma definida a la historia que se quiere contar y para constatar, a cada paso, que la realidad resiste los intentos de esquematización.

Este ineludible escepticismo con respecto a la eficacia epistémica de la novela, contradictorio con los planteos del «Éloge», entra en consonancia con el desarrollo diderotiano de una filosofía materialista de corte vitalista. En efecto, muchos de los textos fundamentales para comprender la novedosa epistemología diderotiana, desde la *Lettre sur les aveugles* hasta la trilogía *Rêve de D'Alembert* (1769), establecen lazos de complicidad entre su particular materialismo y el escepticismo (Le Ru, 2010; Stenger, 1999; Bourdin, 2007). Aunque aún sea un tema vivo de discusión entre especialistas cuán relevante fue la corriente escéptica en el supuestamente optimista y racionalista *siècle des lumières* (cfr. Charles, 2013)¹⁴, resulta claro que Diderot, si bien recusa sus ramas más radicales, propone un vínculo fuerte entre su ontología en desarrollo y un escepticismo pragmático «de bonne foi» (Bourdin, 1999: 85), con el objetivo de enfrentar los dogmas teológicos y los sistemas conceptuales metafísicos.

En la ya citada *Lettre sur les aveugles*, Diderot sienta algunas de las bases fundamentales de su pensamiento: la desconfianza en los sentidos como herramienta fiable para aprehender la realidad, esbozada allí a través de un cuestionamiento de la correspondencia entre lo que se percibe visualmente y lo que la naturaleza es realmente, no conduce a una hipostasis de la razón; la tradición matemática newtoniana es también objeto de crítica en tanto considera al universo exclusivamente en su estado presente, sin tomar en cuenta que la naturaleza está en permanente evolución y que el aparente orden de la realidad no es más que una ilusión momentánea. Así, la desconfianza epistemológica se deriva de una ontología que entiende al mundo material como inherentemente dinámico y azaroso. En el diálogo inventado con el que cierra la carta, el ciego Saunderson le responde al ingenuo ministro Holmes, que intenta convencerlo de que el orden en el mundo es un signo de la mano de Dios, que en realidad el orden aparente presente es producto del caos y del choque casual de las partículas a lo largo de la historia del universo, y que ese orden ni siquiera es tan efectivo como para que «n'aparaisent de temps en temps des productions monstrueuses» (Diderot, I: 310).

Combien de mondes estropiés, manqués, se sont dissipés, se reforment et se dissipent peut-être a chaque instant dans des espaces éloignés [...] où le mouvement continue et continuera de combiner des amas

NOTAS

14 | Aunque en un principio le pareció que el Siglo de las Luces podía omitirse, incluso el más agudo de los historiadores del escepticismo, Richard Popkin, fue dándose cuenta de la importancia que tuvo la corriente en la época. En 1963, Popkin advertía que había «muy poco escepticismo en el Siglo de las Luces». En 1992, en un artículo titulado «News Views on the Role of Scepticism in the Enlightenment», reconocía que el escepticismo ilustrado era «más fundamental y más sutil» de lo que había imaginado en un comienzo y que esto iba en contra «del optimismo científico y de la creencia en un progreso sin fin del conocimiento humano». Ambos artículos fueron luego compilados en un mismo libro, dirigido por Popkin: *Scepticism in the Enlightenment*.

de matière jusqu'à ce qu'elles aient obtenu quelque arrangement dans lequel elle puis persévérer. Oh, philosophes! [...] Promenez vous sur ce nouvel océan et cherchez à travers ses agitations irrégulières quelques vestiges de cette être intelligent dont vous admirez ici la sagesse. (Diderot, I: 310)

En los *Pensées sur l'interprétation de la nature* (1753), unos pocos años más tarde, Diderot vuelve sobre el mismo problema. La naturaleza no debe ser violentada por sistemas totalizantes, prejuiciosos, que operan con la realidad como el detective que finge que encuentra en la escena del crimen las pistas que él mismo siembra. Por el contrario,

Il faut laisser l'expérience à sa liberté; c'est la tenir captive que de n'en montrer que le côté qui prouve et que d'en voiler le côté qui contredit. C'est l'inconvénient qu'il y a, non pas à avoir des idées mais à s'en laisser aveugler, lorsqu'on tente une expérience. On n'est sévère dans son examen que quand le résultat est contraire au système [...]. Ton métier est d'interroger la Nature, et tu la fais mentir, ou tu crains de la faire expliquer. (Diderot, XII: 43)

La experimentación se torna esencial siempre y cuando se acepte su carácter esencialmente problematizador de lo real. El empirismo ingenuo, que supone que la acumulación de datos es suficiente para alcanzar un conocimiento estable, no es suficiente para reemplazar el modelo geométrico de conocimiento defendido por su socio D'Alembert: las leyes de la investigación obligan a pasar de los sentidos a la reflexión y de la reflexión a los sentidos; volver a uno mismo y salir indefinidamente. «C'est le travail de l'abeille. On a batu bien du terrain en vain si on ne rentre pas dans la ruche chargée de cire. On a fait bien des amas de cire inutile si on ne sait pas former des rayons» (Diderot, XII: 14).

Si los filósofos experimentales tienden a acumular hechos y hechos sin proponer síntesis, las grandes abstracciones borran el carácter material, sensible, de los conceptos con los que trabajan. La figura del empirista ingenuo es la del coleccionista que acumula objetos sin criterio rector, pero la del filósofo especulativo es la de quien mira las montañas desde tan arriba que los objetos de la llanura desaparecen ante su vista y lo único que puede contemplar es su propio pensamiento. La comparación de «la multitude infinie des phénomènes de la nature avec les bornes de notre entendement et la faiblesse de nos organes» (Diderot, XII:12) hace dudosa la posibilidad de que los trabajos humanos conduzcan en algún momento a un conocimiento acabado de la gran cadena que liga todos los seres: «la philosophie expérimentale travaillerait pendant les siècles des siècles, que les matériaux qu'elle entasserait, devenus à la fin par leur nombre au-dessus de tout combinaison, seraient encore bien loin d'une énumération exacte» (Diderot, XII:12). La tarea filosófica es, por definición, inconcluyente, es una misión cuya ejecución

jamás podrá llevarse a cabo y está muy por encima de la inteligencia humana (Diderot, XII: 13).

La conclusión de los *Pensées* podría ser profundamente pesimista, y sin embargo, a pesar de la admisión de la imposibilidad de aprehender la totalidad, hay un impulso a seguir investigando: aunque la naturaleza sea «une femme qui aime à se travestir» (Diderot, XII: 13) y cuyos diferentes trajes dejan a la vista un día una parte y otro día otra, dando la esperanza a los que la siguen con asiduidad de conocer un día «tout sa personne», el filósofo no puede suspender su indagación: «la philosophie expérimentale ne sait ni ce qui lui viendra, ni ce qui ne lui viendra pas de son travail; mais elle travaille sans relâche» (Diderot, XII: 21).

La aprehensión de la verdad de la naturaleza, como ha sugerido Paolo Quintili, ya no puede ser caracterizada en Diderot por el concepto de adecuación (*adaequatio*) a los objetos sino por su carácter procesual.

Il n'y a pas [selon la conception diderotienne de la vérité] d'adéquation possible, même pas à l'envers, mais l'on trouve une définition de l'être-vrai qui est, comme chez les philosophes naturalistes grecs (Thalès, Anaximandre, Héraclite), un *fuēin* (du grec *fusis*: «nature»), un «déploiement», une «émersion» par degrés de ce qui est signifiant dans un contexte théorique, logique et linguistique toujours en construction. Cette émersion du sens devient ensuite l'objet d'un récit, c'est une fable (ou affabulation) qui a besoin du temps pour s'expliquer et se déployer. La vérité se réalise dans un contexte diachronique de construction du sens. (Quintili, 2001: 20)

Con esta reformulación del concepto de «verdad», señala Annie Ibrahim, Diderot convierte la ciencia en el arte de «exprimer la nature, sachant qu'elle s'imité elle-même en inventant des formes et qu'elle nous invite à une imitation expressive» (Ibrahim, 2010: 97). Pero también convierte el arte en eso mismo: la estética novelística de Diderot en su etapa más avanzada, como su epistemología, parte de la realidad («de la nature multiforme animée du perpétuel mouvement créateur de variétés nouvelles») y la unidad de la creación artística y científica se manifiesta «comme le fait de la rencontre aléatoire des éléments entre eux, nature et œuvre d'art, des interpretes entre eux, savant et artiste» (Ibrahim, 2010: 165).

Si el arte es una de las formas a las que Diderot recurre para intentar aprehender la escurridiza verdad que esconde la naturaleza, resulta legítimo preguntarse cómo contribuye, en esta búsqueda, la novela. ¿Cómo solucionar artísticamente la paradoja de una verdad que nunca se alcanza, pero cuyo proceso de búsqueda debe continuar permanentemente, por un lado porque es un impulso humano vital, por el otro porque, aun con sus limitaciones, conserva un notable valor heurístico?

En *Les soirées de Saint-Petersbourg* (1821), el conservador Joseph de Maistre, atribulado por los efectos de una modernidad que identificaría negativamente con la Revolución Francesa, compararía el estado del universo con un gabinete de historia natural sacudido por un terremoto: las puertas abiertas y rotas, los armarios tirados en el suelo, los moluscos invadiendo la sala de minerales y el nido de un colibrí sobre la cabeza de un cocodrilo darían cuenta del ocaso de un orden que no por sacudido debería considerarse inexistente. ¿Qué insensato, se preguntaría allí, podría dudar de la intención primordial o creer que el gabinete había sido construido originariamente de esa manera? El desorden presupone un orden anterior, visible para un ojo entrenado que, paseándose por ese «vaste temple de la nature», restablece «sans peine tout ce qu'un agente funeste a brissé, ou faussé, ou souillé, ou déplacé» (De Maistre, 1854: 123-124). Como parecía serlo para el Diderot del «Éloge», para De Maistre el desorden no era una característica constitutiva del universo sino una circunstancia contingente, pasible de ser corregida con una mirada aérea, racional, reorganizadora.

Diderot había propuesto una relación alternativa entre el gabinete de historia natural y la naturaleza en su artículo «Cabinet d'histoire naturelle» de la *Encyclopédie*. Para formar un gabinete, asegura allí el *philosophe*, no alcanza con rejuntar todos los objetos posibles sin orden y sin gusto; es necesario, por el contrario, poder distinguir aquellos que merecen ser guardados de aquellos que conviene rechazar, y otorgarle a cada cosa su lugar correspondiente. Este ordenamiento artificial, no obstante, difícilmente pueda dar cuenta de la naturaleza en su productividad y su dinamismo:

L'ordre d'un cabinet ne peut être celui de la nature; la nature affecte partout un désordre sublime. De quelque côté que nous l'envisagions, ce sont des masses qui nous transportent d'admiration, des groupes qui se font valoir de la manière la plus surprenante. Mais un cabinet d'Histoire naturelle est fait pour instruire; c'est là que nous devons trouver en détail & par ordre, ce que l'univers nous présente en bloc. Il s'agit d'y exposer les trésors de la nature selon quelque distribution relative, soit au plus ou moins d'importance des êtres, soit à l'intérêt que nous y devons prendre, soit à d'autres considérations moins savantes & plus raisonnables peut-être, entre lesquelles il faut préférer celles qui donnent un arrangement qui plait aux gens de goût, qui intéresse les curieux, qui instruit les amateurs, & qui inspire des vues aux savants.

Los gabinetes permiten adquirir los primeros rudimentos de la ciencia de la historia natural pero jamás se observa en ellos la naturaleza viva y actuante, esa mujer que gusta de disfrazarse. Accedemos a un pantallazo, caprichoso por cierto, de la *natura naturata*, pero se nos oculta la *natura naturans*. Así, si para De Maistre el gabinete destruido por un terremoto es una imagen corrupta de lo que la naturaleza es en sí misma, Diderot pareciera decirnos aquí: si pretende ser una mimesis precisa de su objeto, el orden artificioso del gabinete debe ser alterado por un temblor de tierra¹⁵.

NOTAS

15 | No sugiero, por ello, que Diderot sea un precursor de la Revolución Francesa. Lo que en De Maistre es una metáfora política, en el philosophe es una metáfora artística y estética.

La cambiante concepción diderotiana de la novela puede pensarse, en este sentido, en relación con su idea del funcionamiento de un gabinete de historia natural. En el «Éloge», más optimista, el novelista se enfrentaba al universo y era capaz de restituirle un orden, de construir un gabinete con fines instructivos, gracias a una visión generalizante, aérea, que, justamente por su capacidad globalizadora, convertía a la ficción en más verdadera que la historia. Seleccionando, como el filósofo de la naturaleza, objetos especialmente significativos, monádicos, el escritor se mostraba capaz de ofrecer un panorama total de la realidad que, sin embargo, no se confundía con la realidad misma. En *Jacques le fataliste*, donde no se enfrenta un desafío tanto instructivo como mimético, el narrador se ve paralizado y no puede sino ser arrastrado, en su propio relato, a un desorden que, si más incómodo, es también más verdadero. La anti-novela de Diderot renuncia a reorganizar el mundo y se limita a intentar mostrarlo tal como es: caótico, casual, desordenado, dinámico.

3. Novela y *esquisse*: conclusión provisoria

Como lo había hecho en sus críticas a los salones de 1765 y 1767, nuestro autor se inclina, en el campo de la novelística, no por las obras terminadas, cerradas, orgánicas, sino por los bocetos, que tienen «plus de vie et moins de formes». En su crítica de *La Mère bien-aimée*, de Greuze, nuestro autor advertía:

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas. C'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout ; c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile, ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. (Diderot, X: 353)

La preferencia de las *esquisses* por sobre los *tableaux* da cuenta de un descubrimiento central para el desarrollo de la estética diderotiana: al exigir la participación activa del receptor¹⁶ y permitir, por eso, un mayor juego imaginativo (Delon, 2011), las formas abiertas impactan más fuertemente en el público y evocan más exactamente el trabajo activo que el filósofo debe realizar para convertir la naturaleza no solo en objeto de estudio sino, también, en objeto de contemplación estética, en espectáculo, en arte.

La indeterminación formal cumple una doble función: es, al mismo tiempo, más fiel a lo real, y permite un mayor juego imaginativo. Diderot advierte tempranamente que la novela, como diría Bajtin, al ser un género en proceso de formación, «refleja con mayor

NOTAS

16 | En el *Salon de 1767*, destaca los *esquisses* de Hubert Robert: «L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît» (Diderot, XI: 246).

profundidad, con mayor sensibilidad y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma» (Bajtín, 1989: 453). Cabría preguntarse si, en su génesis moderna, la forma novelística, inabarcable por las poéticas normativas del siglo anterior, no sería tanto un intento de restituirle a la realidad la unicidad perdida del *epos* (como pensaron famosamente Hegel y el joven Lukács), sino, más bien, el espacio ficcional en el que se puede dar cuenta del carácter fragmentario de una realidad que es, en sí misma, un gabinete de historia natural destruido y sobre el cual el hombre intenta imponer un orden que, porque el propio objeto es refractario, fracasa.

El hecho de que la novela de Diderot se valga de los procedimientos señalados a lo largo de este trabajo para representar la inestabilidad de lo real puede funcionar como un envión más para contribuir a revisar, y eventualmente desechar, la *idée reçue* que le atribuye al *Siècle des lumières* un intento de ordenar artificiosa y esquemáticamente el mundo del arte, del mismo modo que lo acusa de haber defendido de manera acrítica la razón. En esta visión simplificadora, tan cuestionada por los especialistas en el siglo XVIII pero aún pregnante en la crítica literaria pos-adorniana, difícilmente hay lugar para admitir que la indeterminación de la forma, la fragmentariedad y la falta de coherencia orgánica —todos elementos supuestamente pertenecientes a la novelística de un siglo XX desencantado con el proyecto de las Luces— tienen uno de sus más originales antecedentes en la obra de uno de los directores de la *Encyclopédie*, el *organon* ilustrado por antonomasia.

Bibliografía citada

- ABOLGASSEMI, M. (2003): «La contrefiction dans Jacques le Fataliste», *Poétique* 2003/2, 223-237.
- BAJTIN, M. (1999): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- BAUDRY, M. (2013): «Le roman réaliste, historien de lui-même», *Romantisme* 2013/2, 160, 65-77.
- BOURDIN, J. C. (1999): «Matérialisme et scepticisme chez Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 85-97.
- CHARLES, S. (2013): «Introduction: What is Enlightenment Scepticism? A critical rereading of Richard Popkin» en Charles, S. y Smith, P. (eds.): *Scepticism in the Eighteenth Century: Enlightenment, Lumières, Aufklärung*, Nueva York-Londres: Springer.
- CHARTIER, R. (2005): «Le commerce du roman», en *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI-XVIII siècle)*, París: Gallimard / Editions du Seuil, 155-175.
- CRONK, N. (1996): «Reading Expectations: The Narration of Hume in Jacques le fataliste», *Modern Language Review*, 91, 330-41.
- CROCKER, L. (1974): *Diderot's Chaotic Order. Approach to Synthesis*, Princeton: Princeton University Press.
- DARNTON, R. (1995): *The Forbidden Best-Sellers of Pre-revolutionary France*, Nueva York: W. W. Norton.
- DE MAISTRE, J (1854): *Les soirées de Saint-Pétersbourg; ou, Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivies d'un traité sur les sacrifices*, París: Lyon Pélagaud.
- DELON, M. (2011): «Carte blanche a l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination creatrice», *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, 2, 283-292.
- DIDEROT, D. y D'ALEMBERT, J. le R. (dirs.) (1751-1772): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, edición electrónica, Spring 2016 Edition, Morrissey, R y Roe, G. (eds.), University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project, [18/07/2017], <<https://encyclopedie.uchicago.edu/>>
- DIDEROT, D. (1875): *Œuvres complètes* (ed. Assézat-Tourneaux), vols. I, V, VI, XII, París: Garnier Frères.
- DIECKMANN, H. (1941): «Diderot's Theory of Genius», *Journal of the History of Ideas*: vol. 2, 2, 151-182.
- DUFLO, C. (2013): «Introduction. Diderot: roman, morale et vérité», *Littérature* 2013/3, 171, 3-12.
- FRIED, M. (1980): *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- FOWLER, J. (2014): *Richardson and the philosophes*, Oxford: Legenda.
- GREINER, F. (2008): «La confrontation de l'histoire et du roman: Fancan, Sorel, Lenglet-Dufresnoy», *Dix-septième siècle*, 2008/2, 239, 311-338.
- IBRAHIM, A. (2010): *Diderot, un materialisme eclectique*, París: Vrin.
- KOSELLECK, R. (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona: Paidós.
- LE RU, V. (2010): «Le scepticisme dans l'Encyclopédie de Diderot et de d'Alembert», *Revue de métaphysique et de morale*, 65, 75-92.
- MAY, G. (1955): «L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2 (abril-junio), 155-176.
- MAY, G. (1963): *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.
- MAYOUX, J. J. (1936): «Diderot and the technique of modern literature», *Modern Language Review*, 31, 518-531.
- MONTOYA, A. (2013): *Medievalist Enlightenment from Charles Perrault to Jean-Jacques Rousseau*, Cambridge: D. S. Brewer.
- PAIGE, N. (2011): *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PAVEL, Th. (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona: Crítica.

- PEPIN, F. (2014): «Diderot et la conjecture expérimentale, ou comment concilier l'extravagance de l'enthousiaste et la prudence de l'authentique génie», *MLN*, vol. 129, 4, 756-779.
- POPKIN, R. (1997): «New Views on the Role of Scepticism in the Enlightenment» en Popkin *et al* (dir.), *Scepticism in the Enlightenment*, Dordrecht: Kluwer, 157-172.
- POPKIN, R. (1997): «Scepticism in the Enlightenment» en Popkin *et al*, (dir.), *Scepticism in the Enlightenment*, Dordrecht: Kluwer. 1-16.
- QUINTILI, P. (2001): «De la vérité comme *adæquatio* à la vérité comme *processus* dans la philosophie de Diderot», *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 30, 17-33.
- RANCIÈRE, J. (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROUSSEAU, N. (1997): *Diderot. L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*, Paris: Honoré Champion.
- SCARAFILE, G. (2014): «The 'Esprit Prophetique': Brief Remarks on the Phenomenology of Genius in Diderot», *Perspectives on Theory of Controversies and the Ethics of Communication*, serie *Logic, Argumentation & Reasoning*, vol. 21, 141-148.
- SCHAEFFER, J. M. (2006): *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Akal.
- STENGER, G. (1999): «La théorie de la connaissance dans la Lettre sur les aveugles», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 99-111.
- STENGER, G. (2013): *Diderot : le combattant de la liberté*, Paris: Perrin.
- TAUPIN, R. (1939): «Richardson, Diderot et l'art de conter», *The French Review*, vol. 12, 3, 181-194.
- TERRASSE, J. (1999): *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Oxford: Voltaire Foundation.
- WEIL, F. (1986): *L'Interdiction du roman et la librairie: 1728-1750*, Paris: Aux Amateurs de livres.